

VALENTINA ANZANI

PSEUDONIMI ALL'OPERA:
UN SOPRANNOME PER LA CELEBRITÀ*

Abstract: Most opera singers of the 17th and 18th centuries had sobriquets or nicknames that were often much more significant than their real names, especially for *primedonne* and *castratos*. Nicknames such as *Farinelli*, *Cusanino* or *Senesino* carried private meanings symbolic of the singers' emotional detachment from their families, responsible for their menomations; at the same time the nickname provided a protective mask in the face of the public. Nonetheless, the nickname had a public value too that enabled those singers to begin their careers under the protection of the name of a well known teacher or patron.

Keywords: *castratos*, singers, opera, patron, teacher

E pure vorrei che li sentiste [Carestini e il divino Farinello],
perché da poi esclamereste [...]:
«Angeli eterni, siete voi tutti, o pur non tutti in cielo?»¹

Numerosissimi tra i divi dell'opera sei-settecentesca ebbero un soprannome o un nomignolo, che spesso aveva un valore molto più importante del nome stesso; si è creduto quindi necessario uno studio che ne evidenziasse le origini e le funzioni caratterizzanti. Il presente intervento è il risultato di un'indagine condotta su un campione di nomi selezionati sui principali repertori (enciclopedie e dizionari biografici, cataloghi di libretti, indici di nomi),² che ha fatto emergere un'ampia gamma di casistiche per storpiature, attributi e nomi d'arte aggiunti o sostituiti ai nomi propri, di cui erano provvisti cantanti di ogni genere e categoria e che è emerso avessero assunto un valore particolare per *primedonne* e *castrati*.

La ricerca non si può ritenere esaustiva per varie motivazioni: le didascalie poste sui libretti sono spesso incomplete o contraddittorie; l'ortografia

* I più costanti stimoli alla riflessione scientifica mi vengono da Marco Beghelli: l'ispirazione per questo lavoro è solo una tra le innumerevoli di cui gli sono grata debitrice.

¹ Lettere del librettista Carlo Innocenzo Frugoni a Ubertino Landi del 3 giugno 1726 (I-PCc, Ms.Landi.43, c. 17r).

² Per i cataloghi di libretti si è fatto affidamento soprattutto a CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 voll., Cuneo, Bertola e Locatelli 1990-1994.

dei cognomi dei cantanti varia al punto da renderne alcuni irriconoscibili; infine, i nomi di battesimo sono talvolta imprecisi – in molti casi, quando un interprete figura con due nomi differenti, non si sa se si tratti della stessa persona, di due omonimi o di due membri della stessa famiglia.³ Lo stato attuale dell'indagine permette tuttavia di evidenziare i casi più rilevanti e riconoscere criteri generali per il raggruppamento in categorie cui i soprannomi indicizzati afferiscono.

Per almeno due secoli, tra l'inizio del Seicento e la fine del secolo successivo, le scene dei teatri d'opera furono dominate da una tipologia di cantanti preferita a ogni altra, uomini che dovevano la propria voce acuta a una menomazione inflitta loro in tenera età: i castrati. Arruolati da bambini per essere istruiti nel canto, venivano sottoposti a un intervento che doveva causar loro non poche sofferenze psicologiche. Una volta inseriti nel circuito teatrale, per questi cantori era un passo quasi obbligato la costruzione di una nuova identità, con la quale giustificavano la loro posizione e spesso si distanziavano da quella famiglia d'origine che aveva permesso che fossero mutilati:

Se il virtuoso fosse Contralto, o Soprano avrà qualche buon'Amico, che parli a suo favore nelle Conversazioni, che lo dichiari (a gloria della verità) di civile, ed onorata Famiglia, aggiungendo, che a motivo di pericolosissima Infermità ha convenuto soccombere all'Incisione.⁴

Un elemento quasi imprescindibile di questo processo era l'acquisizione di un nuovo appellativo con cui identificarsi, che diveniva certo un nome d'arte (o piuttosto di battaglia), ma che aveva soprattutto un significato sociale: sanciva verbalmente, come un secondo battesimo, il loro nuovo *status*.

Il soprannome era di tale importanza per i castrati da identificarli sui libretti che accompagnavano le rappresentazioni operistiche, nei libri di conti dei teatri, su documenti e lettere patenti, nella corrispondenza di terzi e in molti casi anche in quella privata. Vi sono poi molte commedie in prosa coeve, di fatto specchi ironici di una realtà, in cui compaiono personaggi fittizi legati al mondo del teatro d'opera, tutti accompagnati dal loro soprannome: *Limoncelli*,⁵ *Scarpinello*,⁶ *Ritornello*,⁷ *Canarino*⁸ sono solo alcuni degli

³ Cfr. SILVIE MAMY, *La diaspora dei cantanti veneziani nella prima metà del Settecento*, in *Nuovi studi vivaldiani, edizione e cronologia critica delle opere*, vol. II, a c. di A. Fanna e G. Morelli, Firenze, Olshki 1988, pp. 591-631, p. 631.

⁴ BENEDETTO MARCELLO, *Il teatro alla moda o sia Metodo sicuro, e facile per ben comporre, ed eseguire l'opere italiane in musica all'uso moderno*, [Venezia, Pinelli 1720], p. 30.

⁵ È il castrato della commedia di Gherardo de Rossi *Il maestro di Cappella*, 1791.

⁶ Compare in *Il ciarlator maldicente* di Francesco Albergati Capacelli, 1785.

⁷ Uno dei personaggi del dramma *L'opera seria* di Ranieri de' Calzabigi, 1769.

⁸ È il 'gran cantor' in *Prima la musica poi le parole* di Giovanni Battista Casti, 1786.

attributi e nomignoli usati in quei testi, per i quali erano scelti in modo da raggiungere l'effetto più comico possibile e in cui la loro funzione caratterizzante diventava ancor più esplicita di quanto non fosse nella realtà. Il più efficace fu forse quello scelto da Carlo Goldoni per il castrato della commedia *L'impresario delle Smirne* (1759): *Carluccio* detto *Cruscarello*. L'autore volle infatti certamente ammiccare al celeberrimo Carlo Broschi detto *Farinello* (o *Farinelli*), che, come il personaggio Carluccio, fu «uno de' più famosi, e forse il più famoso de' nostri giorni»,⁹ declinando il nome al vezzeggiativo (Carlo diventa Carluccio) e facendo ricorso, per l'invenzione del soprannome, allo stesso campo semantico molinareesco, scegliendo però un termine con un'accezione dispregiativa (come è appunto la crusca, che della farina è lo scarto).

Di questo trattamento denigratorio, da cui non andava esente neppure il più bravo e acclamato dei cantanti, si lamenta Domenico Sfrontati, il castrato protagonista della commedia *Il ciarlator maldicente* (1785) di Francesco Albergati Capacelli, quando un interlocutore si rivolge a lui come *Scarpinello*, esponendogli però l'importanza di tale soprannome per il successo nella professione:

MENEGUCCIO Oh! Scarpinello, Scarpinello: mi chiamo Meneguccio Sfrontati, virtuoso di camera...

ALFONSO Sì, sì, tutto quello che volete: di camera, di camerino, o di camerotto, ove la gran virtù di voi altri eunuchi starebbe sempre assai meglio.

MENEGUCCIO Ma voi già per strapazzare i galantuomini siete fatto apposta.

ALFONSO Io veramente adesso, precisamente adesso non m'accorgo né di strapazzare, né di strapazzare galantuomini. Ma via, perché ricusate il soprannome di Scarpinello? E non conoscete ancor voi che i soprannomi e le varie vicende che accadono a voi altri rossignoli spennati, ora di bastonate, ora di sfratti, ora di prigionie, sono i contrassegni che vi rendono famosi? S'io dico: il signor Domenico Sfrontati, Marchigiano, virtuoso ecc... molti e molti non mi capiscono. Ma s'io dirò: lo Scarpinello che fu bastonato in Inghilterra, ch'ebbe l'esilio da Torino, che fu legato dagli sbirri a Venezia, allora tutti capiscono, e tutti si sentono mossi a quella venerazione, che meritano le persone celebri e diffamate.¹⁰

L'interlocutore continuerà poi riferendo che il soprannome è caratterizzante tanto per gli uomini quanto per le donne:

⁹ CARLO GOLDONI, *L'impresario delle Smirne, commedia di cinque atti in prosa rappresentata per la prima volta in Venezia nel Carnevale dell'anno 1760*, in *Commedie del sig. Carlo Goldoni*, VII, Venezia, Zatta 1789 pp. 6-81, p. 42 (III.2).

¹⁰ FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Il ciarlator maldicente*, in *Opere di Francesco Albergati Capacelli*, vol. XII, Venezia, Palese 1785, pp. 1-123, pp. 21-22 (I.5).

[...] Guai chi non avesse detto *La Bastardina*:¹¹ non si avrebbe potuto capire chi fosse quella gran donna. E io ho conosciuta una cantatrice buffa, o buffona come volete, la quale era chiamata *L'Impiccatella*, perché il padre era morto sopra un paio di forche. Il suo diploma era questo, ed il suo nome correva così.¹²

Goldoni nel dare i nomi alle tre cantatrici della sua già citata commedia aveva fatto una sintesi di tutte le casistiche di attributi e nomi d'arte che si riscontravano nella realtà. Le chiama infatti «Lucrezia cantatrice fiorentina, detta *L'Acquacedrataia*; Tognina cantatrice veneziana, detta *La Zuecchina*; Annina cantatrice bolognese, detta *La Mistocchina*».¹³ I nomi propri sono declinati al diminutivo o al vezzeggiativo, cui seguono una connotazione geografica e un soprannome, del tipo molto usato per le cantatrici, indicante un'arte o un mestiere, che in molti casi era quello praticato dalla famiglia d'origine. In questo caso i tre soprannomi dialettali confermano anche la provenienza geografica delle cantanti: *Zuecchina* dall'isola veneziana della Giudecca, *Acquacedrataia* da Firenze, dove il termine indica la venditrice di acqua cedrata,¹⁴ mentre *Mistocchina* è a Bologna colei che distribuisce dolci tipici agli angoli delle strade.¹⁵

Passando dalla finzione scenica alla realtà, in una nota spese del Teatro Nuovo di Napoli relativa all'anno 1730 si parla di un rimborso da consegnarsi alla *Falignamina* e alla *Sellarina*:¹⁶ le cantanti in questione erano rispettivamente Antonia Colasanti e Maria Maddalena Gerardini, per le quali non era necessario il nome di battesimo perché fossero individuate pur in un documento contabile ufficiale, tanta era la fama che avevano acquisito con il loro soprannome. Altri nomi diffusi d'origine artigianale erano quelli di *Bambaciara*,¹⁷ *Droghierina*,¹⁸ *Ortolanina*,¹⁹ *Beccarina*,²⁰ *Morsarina*,²¹

¹¹ La cantante, realmente esistita, è Lucrezia Agujari. Su di lei si veda più oltre.

¹² Ivi, pp. 22-23.

¹³ GOLDONI, *L'impresario delle Smirne...*, cit., p. 7.

¹⁴ «Non sa ella che in Firenze i caffettieri si chiamano acquacedratiai? Sarà probabilmente figlia di uno di tal professione». (Ivi, p. 8 (I,1)).

¹⁵ «A Bologna chiamano *mistocchine* certe schiacciate fatte di farina di castagne. Le hanno dato un soprannome che conviene alla sua patria e alla sua abilità». (Ivi, p. 61 (IV, 2)).

¹⁶ Cfr. Archivio di Stato di Napoli, Notarile, sec. XVIII, *Francesco Antonio d'Atri*, scheda 124, vol. 16, cc. 132r-139v, 30/VI/1730: «Falignamina, per sue sedie 3 [ducati]; Sellarina, per sedia 4 [ducati]». Citato in FRANCESCO COTTICELLI – PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Onesto divertimento, ed allegria de' popoli. Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milano, Ricordi 1996, p. 220n.

¹⁷ Il contralto Belisa Anna Fabbri, la cui famiglia lavorava la bambagia.

¹⁸ Margherita Chimenti, che proveniva da una famiglia di farmacisti.

¹⁹ Usato sia per Clemente Marri che Teresa Oltrabelli Massai.

²⁰ Anna Maria Torri Cecchi, il cui padre era macellaio.

²¹ Morsaro è il termine veneto per indicare il freno, colui che fabbrica il freno, cioè il morso, per i cavalli. Dovevano provenire da una famiglia che esercitava tale professione Angela Masi, Violante Masi Menesini e Maria Masi Giura.

*Postierina...*²² Dal ricordo delle professioni umili non andavano esenti neppure le più famose, come Caterina Gabrielli, detta *La Coghetta* (che era figlia del cuoco di un principe romano), e Anna Maria Peruzzi detta *La Parrucchierina*.

I soprannomi erano accomunati dal più o meno generale uso di vezzeggiativi e diminutivi, soprattutto se riferiti a donne e a castrati, con un atteggiamento protettivo e allo stesso tempo sminuente: ma, se alle interpreti buffe o di seconde parti non si addiceva neppure il nome professionale ufficiale di 'cantante', preferendogli il quasi sprezzante 'canterina', i diminutivi affibbiati a castrati di qualsiasi rango erano indice di un atteggiamento di benevolo compatimento per la loro anomala condizione fisica. Vi erano diversi soprannomi che rendono chiara la volontà di sottolineare uno stato di eterni bambini, bloccati prima dell'adolescenza, come *Checco* o *Checchino*, *Cicillo*, *Ciccolino* e *Pulcherio*,²³ anche se la formula diminutiva o vezzeggiativa era più spesso applicata direttamente ai nomi propri. Tra questi i più famosi erano Nicola Conti, detto *Nicolino*, Felice Salimbeni detto *Felicino*, Matteo Sassano detto *Matteuccio*, seguiti a ruota da una sfilza di *Luigino*, *Domenichino*, *Paolino*, *Pasqualino*, *Bastianello*, *Clementino*, *Giuseppino*, *Marianino*, *Vincenzino*, *Lorenzino* e cantatrici come *Diamantina*, *Mariuccia*, *Santina...* tutte con la loro formula 'al minore'.²⁴ Fuori dal gruppo era la famosa Faustina Bordoni Hasse, con tutto il rispetto che invece suscitava il semplice *La Faustina*.

Nemmeno i cognomi andavano esenti dalla storpiatura: Giuseppe Appiani era detto *L'Appianino*, Antonio Castori *Il Castorino*, Luigi Marchesi *Il Marchesino*, Francesco Antonio Pistocchi *Il Pistocchino*. Anna Maria Strada del Pò era detta *La Stradina*, mentre per la tedesca Caterina Himel avvenne un particolare caso di traduzione del cognome, in cui si mantenne il significato di *Himmel* ('cielo'), cui fu aggiunto il solito suffisso diminutivo, per cui il nome pubblico della cantante divenne *La Celestina*.

Vi furono casi in cui alternativamente il nome o il cognome assusero a soprannome, come quelli di Litterio Ferrari, detto *Il Lettorino* o *Ferraro Letterino* e di Santa Pascucci, a volte indicata come *La Santina* e altre come

²² Il postiere era colui che espletava le varie funzioni legate al trasporto e alla distribuzione della corrispondenza nel periodo delle vetture di posta. Aveva il soprannome derivato da questa professione la cantante Carmina Vigorita.

²³ A questa categoria appartenevano De Castris Francesco detto *Checco* o *Checchino*; Nicoletti Antonio, detto *Cicillo*; Rivani Antonio detto *Ciccolino*; Napoleoni Antonio detto *Pulcherio*; tra le cantatrici Bartoli Francesca detta *Chicchina*.

²⁴ I soprannomi si riferiscono rispettivamente a: Albarelli Luigi; Annibali Domenico e Del Pane Domenico; Bedeschi Paolo; Betti Pasquale e Bruscolini Pasquale; Cioni Sebastiano; Hader Clement; Monteriso Giuseppe; Nicolini Mariano; Olivicciani Vincenzo; Sancez Lorenzo; Cruciani Diamante; Landini Maria; Tasca Santa e Pascucci Santa.

La Pasquina, oppure casi in cui quello che potrebbe parere un nomignolo era soltanto il cognome ufficiale del cantante, rinvenuto con grafia diversa: il *signor Ballarino* non è altri che Francesco Ballarini.

Sorte ben diversa fu quella che dovette subire il castrato Filippo Bâlatri, non tanto per il fatto che il suo nome fosse usato in vece del cognome, ma più che altro perché ci si rivolgeva al lui al femminile, sottolineando la sua anomalia fisica:

Bisogna che sappiate, che in 56 Anni ch'io sono in questo Paese conosciuto, mai vi è stato modo che alcun di questi Todeschi abbia voluto chiamarmi per il mio Cognome; ma, quel ch'è ancor peggio, che han corrotto il nome di Battesimo e men hanno fatto il Casato, et essendo io veramente neutro hanno reso *ermafr...*²⁵ il mio nome, col scriver tanto su i Biglietti, che in capo alle Liste dei conti, e ricevute fatte-mi, *Signora* (o al più *Sinora*) *Philippi*; innestando così, il nome, con il da loro creduto Cognome. In corte vi sono alcuni che mi chiamano per il mio Casato, ma nella Città m'hanno voluto *Filippi*, e per tale son sempre passato.²⁶

Quando non era il nome proprio del cantante a essere modificato, venivano a questo annessi degli attributi. I più consueti sono i riferimenti a toponimi, sia come antonomasia del nome di città (*Il Cortona*, *Il Caserta*),²⁷ sia in forma aggettivale (*L'Aretina*, *La Milanese*);²⁸ spesso declinata al diminutivo (*La Bolognesina*)²⁹ o al vezzeggiativo (*La Padoanella*).³⁰ A fronte di una sola

²⁵ Leggi: *ermafrodito*.

²⁶ FILIPPO BALATRI, *Testamento (burlesco)*, o sia *Ultima volontà di Filippo Balatri nativo Alfeo*, datato Monaco 1737 (ms. D-Mbs, Cod.ital. 329), cc. 160r-v.

²⁷ Ad esempio Adami Andrea da Bolsena, detto anche *Il divino Bolsena*, Sifola Giuseppe detto *Il Caserta*, Cecchi Domenico detto *Il Cortona*, Belardi Giovanni detto *Il D'Ancona*.

²⁸ Come Catellini Teresa detta *La Milanese*, Mancini Bettina detta *L'Aretina*, Cagliari Angela e Maggiori Gallieni Angela dette entrambe *La Mantovana*, Sidotti Filippo detto *Il Napoletano*, Natali Francesco detto *Il Perugino*, Paoli Lazzaro e Sbaraglia Pietro detti *Il Pesciatino*, Guerra Francesco detto *Il Ravignano*, Albertini Giovanna detta *La Reggiana*, Bartoluzzi Girolamo detto *Il Reggiano*, Penna Serafina detta *La Senese*, Dall'Oglio Brigia detta *La Bergamasca*, Scannavini Rosa e Petri Ludovica dette *La Torinese*, Gentile Rosa detta *La Veneziana*.

²⁹ La categoria è tra le più quotate: Del Foco Camilla e Ronchetti Elisabetta, dette *La Bolognesina*, Poli Francesca e Zucchini Angela dette *La Brescianina*, Gallieni Giuseppe detto *Il Brescianino*, Sabastano Nicola detto *Il Capuanino*, Arnaboldi Cristoforo e Gilardoni Francesco detti *Il Comaschino*, Belli Giuseppe e Domenico Cecchi detti *Il Cortoncino*, Taus Maria Domenica detta *La Fanesina*, Zaghini Giacomo detto *Il Fanesino*, Casentini Borghi Anna e Minucciani Chiara dette *La Lucchesina*, Francescone Domenico e Pacini Andrea detti *Lo Lucchesino*, Beverini Lucia, Burgioni Leonilde, Cassini Stella Lucia, Orlandi Chiara e Rossetti Francesca dette *La Mantovanina*, Burgioni Leopoldo detto *Il Mantovanino*, Carmignani Giovannina detta *La Napoletanina*, Broli Maria e D'Allay Marianna dette *La Parmeggiana*, Benigni Paolo detto *Il Parmeggianino*, Besenzi Paola detta *La Reggianina*, Faccioli Margherita detta *La Vicentina*, Galeotti Anna e Galeotti Vittoria dette *La Volterrana*, ecc.

³⁰ Così erano chiamate Fabris Lodovica e Maggini Marianna.

Senesina passata alla storia (Caterina Baroncelli), ben tre furono i castrati in carriera col nomignolo di *Senesino* a distanza di pochi anni (Francesco Bernardi, Ferdinando Tenducci e Andrea Martini), tutti di grande levatura artistica.³¹ Infinita poi la serie delle *Romanine* che calcarono le scene anche contemporaneamente,³² al punto che più di un soprannome specifico (come fu per il castrato Giuseppe Ricciarelli detto *Il Romanino*), si può parlare in questo caso di un semplice appellativo geografico.

L'attributo toponomastico poteva riferirsi al luogo di nascita, inteso sia come nazione, sia come regione, oppure, ben più spesso, come città. Nel caso in cui la patria natale del cantante fosse stata straniera, a confermare l'origine restava comunque anche il cognome (talvolta addomesticato): Cecilia Davies ed Elisabetta Wheeler furono dette *L'Inghesina*, Elisa Duparc era *La Francesina*; Teresa Aulingerin, Assunta Bergman, Catarina Golzarin (di origine tedesca, nata però forse a Firenze), Marianna Hylmandel, Maria Caterina Icostor erano accompagnate dalla dicitura *La Todeschina*, così come Giovanni Dreyer fu *Il Todeschino*.

Anche modifiche del cognome in forme dialettali potevano spesso tradire la provenienza del cantante, come nel caso del castrato Carlo Mosca, detto – in dialetto lombardo – *Il Moschin*, al pari dell'identificazione con una maschera tipica della città, come nel caso di Pierina Cortini detta *La Pantaloncina* (anche qui senza dimenticare il suffisso diminutivo) per la quale il riferimento alla maschera veneziana di Pantalone conferma la sua provenienza dalla Serenissima.

Numerosissimi erano però i soprannomi che, pur toponomastici, non indicavano la città natale dell'artista: quelle che sembrerebbero darci informazioni errate sulla sua provenienza erano in realtà spie di altri aspetti della sua vita. Se un cantante nato a Milano era detto *Il Napoletanino* ci si trova quasi di sicuro di fronte a un caso in cui fu il luogo di formazione ad avere il sopravvento per la sua localizzazione geografica, fornendo un'informazione molto più preziosa di quanto non lo fosse quella legata al vero e proprio luogo di nascita: provenire infatti da una scuola di canto napoletana (improntata sull'artificio pirotecnico del canto) era ben diverso che essere stato educato in una scuola veneziana o bolognese (in cui si dava più importanza allo stile patetico).

Anche la volontà di dare un tono esotico alla propria persona poteva essere una motivazione per servirsi di un soprannome derivato da un toponimo.

³¹ Cfr. ANTONIO MAZZEO, *I tre «Senesini» musici ed altri cantanti evirati senesi*, Siena, Cantagalli [1979].

³² Aschieri Albina, Barberichi Betti (Benti) Marianna, Cioffi Francesca, Colizzi Agata, Franchi Angela, Giusti Anna Maria, Riccioni Barbara, Sassi Nencini Palmira, Staggi Agnerè Margherita e tante altre.

Era tuttavia alto il rischio di ottenere l'effetto opposto: tanto numerose erano le *Francesine*,³³ le *Polacchine*,³⁴ le *Inglesine*,³⁵ i *Moscoviti*,³⁶ tutti cantanti marchiati nel soprannome dalla lunga carriera all'estero, che, invece di differenziarsi, crearono casi di inopinata omonimia, rischiando l'omologazione.³⁷ Il toponimo poteva essere invece esclusivo quando il luogo indicato era legato a una importante attività, come nel caso del *Finalino*, ovvero Giuseppe Segni, nativo di Bologna, ma che teneva una importante scuola di canto nella poco distante Finale di Modena (oggi Finale Emilia).³⁸

A volte la presenza di un toponimo nel nome di un artista è comunque fuorviante. Maria Landini di Castelnuovo (o di Chateaufort) pare fosse originaria di Amburgo; semplicemente aveva sposato il Conte di Castelnuovo, da cui il nome nobiliare usato anche nella professione (eccezionale per una cantante); sposatasi in seconde nozze con il compositore Francesco Conti, diverrà automaticamente *La Contini*; ma per molti fu sempre *La Landina*. Neppure Orlandi Guadagnin Polonia aveva alcun particolare legame con il territorio polacco: la vicinanza semantica con la nazione nordeuropea derivò invece dalla storpiatura per aferesi della prima vocale del suo vero nome, che era *Apollonia* (ma si veda, più avanti, il caso opposto di *Gizziello* che si trasforma in *Egziello*).

Altro ambito da cui poteva avere origine un attributo indicante un luogo era quello della provenienza della protezione di cui godeva il cantante, poiché era fondamentale per la carriera entrare al servizio di uno dei potenti d'Europa:

Cercherà *Protezione* di qualche gran *Personaggio* per potersi contrassegnare sul Libro [cioè il libretto di accompagnamento agli spettacoli]: VIRTUOSO virtuoso di *Corte*, di *Camera*, di *Campagna*, etc. del tal Signore.³⁹

L'importanza che veniva data all'opera italiana nelle corti era proporzionale agli interessi dei regnanti: nell'opera di corte, il pubblico assisteva a

³³ Alcune furono Alessandri Rosa, Alessandro Teresa, Micheli Petronilla, Cotti Maria Teresa, Farnese Marianna, Flavis Gertrude.

³⁴ Costantini Rocelli Livia, Molteni Benedetta Amalia, Nannini Livia, Nannini Lucia, Sarmentina Eleonora.

³⁵ Caselli Maria Maddalena, Costa Giovannina, Maranesi Susanna, Marzorati Coldani Angiola, Zerbini Lucia.

³⁶ Groneman Avolio Cristina Maria, Panich Lucia, Millico Giuseppe.

³⁷ Cfr. ARNALDO FABIO IVALDI, *Pregiudizi-giudizi nel dramma giocoso del secondo Settecento: Madame la France*, «Satura», 2009/3, pp. 61-77, p. 68.

³⁸ Cfr. SERGIO DURANTE, *Il cantante*, in *Storia dell'opera italiana*, vol. IV, a c. di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT 1987, pp. 349-413, p. 375n.

³⁹ MARCELLO, *Il teatro alla moda...*, cit., p. 27.

uno spettacolo i cui fasti servivano a sottolineare la munificenza e il potere del sovrano. Da qui aveva origine la gara per assicurarsi i migliori cantanti, i cui contratti tenevano però conto il più possibile delle stagioni teatrali delle diverse piazze di diffusione dell'opera in musica: compatibilmente con le esigenze della corte, i cantanti venivano infatti lasciati liberi per una parte dell'anno, così che potessero esibirsi altrove; l'artista si sarebbe allora presentato ovunque con una sorta di biglietto da visita del suo patrono, figurando ad esempio nelle locandine e nei libretti a stampa come «Giuseppe Appiani, virtuoso da camera di Sua Maestà la Regina d'Ungheria e di Boemia», perché al servizio di quella corte. Tale rapporto era importante sia per il protettore che per il cantante, in un mutuo scambio di benefici: se il cantante era strumento di divulgazione ad ampio raggio della munificenza del proprio signore, il nome di questi diveniva lasciapassare e fonte di credito per l'artista.

Altrettanto importanti erano quei soprannomi che derivavano dal nome di un maestro. Anche in questo caso ci si riferiva a relazioni di obbligazione o protezione; inoltre, soprattutto a inizio carriera, accostare il proprio nome a quello di un bravo maestro permetteva di inserirsi nel circuito professionale godendo del credito e della fama del proprio insegnante. Di solito è il cognome (o a sua volta il nome d'arte) dell'insegnante ad essere declinato al diminutivo, così che l'allievo è un «piccolo Porpora», «piccolo Cortona», con lo scopo di enfatizzare una dimensione genealogica di discendenza nei confronti del maestro. Giuseppe Aprile, che aveva studiato con il maestro Gregorio Sciroli, fu detto *Sciroletto*; allievi del maestro Niccolò Porpora furono Antonio Huber e Giovanni Bindi, ed entrambi scelsero il nome d'arte di *Porporino*; benché anch'egli allievo di Porpora; Gaetano Majorano preferì invece mantenere il nomignolo di colui che lo aveva introdotto alla musica, e fu così *Il Caffarelli* o *Caffariello*, in memoria del suo primo insegnante, Domenico Caffaro. Gianantonio Archi era allievo di un altro famoso castrato, Domenico Cecchi, che era dotato a suo volta del soprannome *Il Cortona*: l'allievo prese dunque il soprannome del maestro, declinato al diminutivo, e fu per il pubblico *Il Cortoncino*. Anche il maestro di Michele Neri e Angelo Monanni aveva un nome d'arte: era infatti Giovanni Manzuoli detto chissà perché *Il Succianoccioli*; ma gli allievi ne ereditarono il cognome, facendosi chiamare rispettivamente *Il Manzuolino* e *Il Manzoletto*. Lo stesso accadde per Gaspare De Filippis, detto *Il Pacchierottino* o *Il Pacchierottello*, perché allievo di Gaspare o Gasparo Pacchiarotti o Pacchierotti (a conferma del fatto che fin il nome anagrafico si diffondeva con incertezza per certi cantanti); non diversamente per Gioacchino Conti, allievo di Domenico Gizzi e dunque chiamato *Gizziello*. Per quest'ultimo era diffuso un particolare fenomeno di storpiatura, per cui veniva spesso aggiunta una *e* come pròstasi

a tale nome d'arte, che diventava quindi *Egizziello* (o più spesso *Egziello*), creando un legame tra il cantante e l'Egitto che in realtà non aveva alcun riscontro nella sua biografia.⁴⁰ La stessa vicinanza semantica ha tratto in errore alcuni studiosi, che vorrebbero che il soprano Nunziata Luzzi fosse detta *L'Egziellina* «per qualche legame reale o immaginario con l'Egitto, anche se era di Roma, come dicono alcuni libretti»,⁴¹ piuttosto che per un più probabile legame (di discepolato o di emulazione artistica) con il suddetto *Egziello* – esattamente come era avvenuto con Maria Camati Brambilla, cantante appellata con un lusinghiero *La Farinella* per le sue doti di bravura tali da poter competere con il ben più noto collega Carlo Broschi detto *Il Farinelli*.

Sull'origine del nome d'arte del più famoso tra i castrati sono state avanzate diverse ipotesi. Scartate quella che lo vorrebbe discendente della famiglia dei violinisti Farinel,⁴² quella che farebbe del padre Salvatore un mugnaio o commerciante di farina⁴³ e quella che proporrebbe che un «famoso virtuoso» chiamato Farinello gli fosse stato maestro prima di Porpora,⁴⁴ si può accogliere come più veritiera quella sostenuta dal suo primo biografo, Giovenale Sacchi:

Fiorivano nel tempo istesso in Napoli tre fratelli illustri togati, di cognome Farina, famiglia oggi estinta, tutti grandi conoscitori ed amatori della musica, appresso i quali cantando frequentemente il fanciullo Broschi, insieme colle prime lodi che gli erano date, acquistò il cognome di Farinello, che mai non gli cadde in tutta la vita.⁴⁵

Anche il nome d'arte del principale rivale di Farinelli ebbe un'origine simile: Giovanni Carestini divenne *Il Cusanino* per l'autorevole protezione ricevuta dalla famiglia Cusani. Subirono sia la contrazione affettuosa del nome, sia l'annessione del cognome della famiglia romana di cui godevano

⁴⁰ In realtà la storia etimologica del cognome *Gizzi* vuole che abbia origine proprio da *Egizio*, sinonimo di *africano*, *moro*, scuro di pelle. Nel tempo la caduta della *e* ha portato alla stabilizzazione del termine in *Gizzi*, poi di nuovo modificato dall'uso nel caso in questione e dunque inconsapevolmente ricondotto al corretto etimo, conferendo alla denominazione del celebre cantante castrato un elemento esotico.

⁴¹ ROGER ALIER I AIXALÀ, *L'opera a Barcelona: origens, desenvolupament i consolidació de l'opera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle 18.*, Barcelona, Soc. catalana de musicologia 1990, p. 96.

⁴² Cfr. FRANZ HABÖCK, *Die Gesangkunst der Kastraten: Farinellis berühmte Arien*, Wien, Universal Edition 1923, p. XII.

⁴³ Cfr. SANDRO CAPPELLETTI, *La voce perduta: vita di Farinelli, evirato cantore*, Torino, EDT 1995, p. 6.

⁴⁴ Cfr. ALFREDO GIOVINE, *Perché Carlo Broschi di Andria e non napoletano era soprannominato Farinelli?*, Bari, Biblioteca dell'Archivio delle tradizioni popolari baresi 1971, p. 8.

⁴⁵ GIOVENALE SACCHI, *Vita del Cavaliere Don Carlo Broschi*, Venezia, Coleti 1784, p. 8.

l'appoggio, Antonio Girolamo Bigelli, in arte *Momo di Rospigliosi* (protetto dalla famiglia omonima), e Giuseppe Ceccarelli, detto *Peppino o d'Orsino* (il cardinal Virginio Orsini fu suo mecenate).

Alcuni soprannomi recavano traccia di parte della storia biografica del cantante, come nel caso di Lucrezia Agujari, detta *La Bastardella*, abbandonata ancora in fasce davanti alla casa del macellaio Leopoldo Agujari, che l'adottò (a Ferrara, nel 1743 o 1747).⁴⁶ Fosse stata figlia sua o nata dall'amorazzo di un gentiluomo, quello che è certo è che la donna aveva doti straordinarie di cantante (Mozart affermò di averla sentita eseguire un iperacuto Do6!) e un biografo ottocentesco, non riuscendo a spiegarsi altrimenti la sua bravura, la volle addirittura figlia illegittima della grande interprete Francesca Cuzzoni Sandoni, per la ragione che «nell'organismo tutto vocale della *Bastardella* ci doveva essere alcunché di ereditario».⁴⁷

Per Giovanni Francesco Grossi il nome d'arte fu quello acquisito da un personaggio, interpretato in maniera tanto memorabile da rimanere legato al cantante per tutta la durata della sua carriera: dopo essersi dimostrato un magistrale Siface nello *Scipione Africano* di Cavalli (dato a Venezia nel 1678), sarà nominato *Il Siface* fino alla sua tragica morte per assassinio.

Caso significativo di un nomignolo rivelatosi traccia per un'importante scoperta è quello riguardante Vittoria Tesi Tramontini detta *La Moretta*. Per lungo tempo si pensò infatti che il soprannome si riferisse al colore dei suoi capelli, fino a che non ci si rese conto che essa fu molto probabilmente la prima delle grandi cantanti liriche di colore.⁴⁸ Il sospetto è confermato da varie fonti: le caricature di Anton Maria Zanetti la ritraggono con labbra tumide e mento prognato e il Metastasio parla di lei come la «nostra impareggiabile africana Tesi».⁴⁹ Vi è poi l'inequivocabile testimonianza di un avvocato olandese che aveva conosciuto la diva a Milano e che riferisce di come «La signora Vittoria Tesi, che stava preparandosi per il teatro, per sbiancarsi un poco il collo e il petto, che erano abbastanza bruni, non usava altro che cipria per i capelli».⁵⁰

⁴⁶ Cfr. GASPARE NELLO VETRO, *Lucrezia Agujari: la «Bastardella»*, Parma, Ed. Zara 1993, p. 12.

⁴⁷ «Ma la sua mamma chi fu? Oh, chi vi dice non fosse una parmigiana? Io, anzi, per la ragione che nell'organismo tutto vocale della *Bastardella* ci doveva essere alcunché di ereditario non attribuibile, certo, al misterioso gentiluomo padre ed anche pel barbogio proverbio: *Chi di gallina vien, convien che razzoli*, ho sempre sospettato forte ch'ella potess'essere un contrabbando di quella Francesca Cuzzoni altrettanto celebre prima di lei». (PARMENIO BETTOLI, *La Signora Colla*, «Scena illustrata», XVI (1892), p. 233).

⁴⁸ Cfr. CARLO BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica: lettere al conte Sicinio Pepoli*, a c. di Carlo Vitali, Palermo, Sellerio 2000, p. 273.

⁴⁹ Ivi, p. 274. Lettera di Metastasio a Farinelli datata 28 maggio 1749.

⁵⁰ Ivi, p. 274. Diario di viaggio di Jan Alensoon, data 3 gennaio 1724: «Signora Vittoria Tesi, die doende was met haar voor het Theater op te schikken, om haar hals en boesem, die redelijk bruijn waaren, wat blank te maaken, gebruikte sij niets anders als haij-poeeder».

Vittoria Tesi non fu la sola ad avere un nomignolo che ne sintetizzasse una caratteristica fisica: possiamo ad es. immaginare la pinguedine di Vincenzo Micheletti detto *Il Panzetta* e i riccioli chiari di Alessandro Scovelli detto *Il Biondino*, soprannome che non può che sottintendere anche una certa avvenenza ed efebicità, confermata dal fatto che egli era specializzato in parti *en travesti* – secondo la prassi di affidare ai cantanti castrati ruoli femminili, diffusissima soprattutto nello Stato Pontificio (dove i cast erano esclusivamente maschili, poiché vigeva l'impedimento di far esibire le donne in scena). Anche il castrato Giacinto Fontana fu espertissimo in questi ruoli:⁵¹ doveva avere una buona presenza scenica unita a una vocalità dal virtuosismo brillante, oltre a essere di bassa statura e di corporatura magra, tutte caratteristiche che gli permisero di inserirsi alla perfezione nel gioco di travestimenti inevitabile in una situazione in cui un uomo con voce acuta si presentava in scena con abiti sfarzosi e la vita stretta in un corsetto.⁵² Il nome d'arte scelto per lui fu *Farfallino*, un soprannome che certo suggerisce agilità e grazia scenica, ma che allo stesso tempo ammicca con malizia all'anatomia femminile.

Alcuni nomi d'arte si rivelano indicativi di elementi del carattere: calzante, per i modi da prima donna, la trasformazione al femminile del cognome di Nicola Reginelli, detto *La Reginella*, mentre ci informano inequivocabilmente del carattere libertino *Il Cacciacuori* affibbiato al pur castrato aquilano Domenico Melchiorri e *La Truffaldina* coniato per Marta Zannetti: sembra che entrambi facessero strage di cuori.⁵³

⁵¹ BIANCAMARIA BRUMANA, *Il cantante Giacinto Fontana detto Farfallino e la sua carriera nei teatri di Roma*, «Roma moderna e contemporanea», IV/1, gennaio-aprile 1996, pp. 75-113.

⁵² Così descrive un castrato *en travesti* Giacomo Casanova: «Stretto in un busto molto ben modellato, aveva una vita da ninfa e poche donne potevano vantarsi di avere un seno più sodo e più attraente del suo. Ingannava tutti in modo tale che nessuno si salvava: lo guardavi, ti sentivi incantare e finivi per innamorartene». (GIACOMO CASANOVA, *Histoire de ma vie* [1790-1798, opera postuma], trad. it. *Storia della mia vita*, a c. di P. Chiara, Milano, Mondadori 1983, vol. II, p. 974). Il fenomeno è anche ben delineato dal Montesquieu: «A Roma le donne non salgono sulla scena: sono castrati travestiti da donna. E questo ha un pessimo effetto sui costumi: nulla infatti (che io sappia) ispira più l'amore filosofico ai romani» (CHARLES-LOUIS DE SECONDAT, BARON DE LA BRÈDE ET DE MONTESQUIEU, *Voyages de Montesquieu* [ms. 1728], a c. del Baron A. de Montesquieu, vol. I, Bordeaux, Imprimerie G. Gounouilhou 1894-1896, p. 220; trad. it. *Viaggio in Italia*, a c. di G. Macchia e M. Colesanti, Bari, Laterza 1990, p. 164). Con 'amor filosofico' o 'amor socratico' s'intendeva all'epoca l'omosessualità maschile.

⁵³ Sulle attitudini sessuali dei castrati vi sono testimonianze di vario genere, dai racconti che fa Casanova nelle sue memorie agli atti di processi volti all'annullamento di tentativi di matrimonio. Tali vicende sono riassunte e approfondite in VALENTINA ANZANI, *Castrato per amore: Casanova, Salimbeni, Farinelli e il misterioso Bellino (Bologna 1740)*, in *Il Farinelli ritrovato, Atti del Convegno del Centro Studi Farinelli* (Bologna, Oratorio di San Filippo Neri, 29 maggio 2012), a c. di L. Verdi, Lucca, LIM 2014, pp. 75-100.

Maria Maddalena Musi, cantante di origine bolognese, primadonna interprete di molte delle opere di Giacomo Antonio Perti, era detta *La Mignatta*: diversamente dalle malignità avanzate da Carlo Schmidl (secondo cui era «adorata non solo come artista, ma anche come donna, malgrado lo strano nomignolo applicatole che dice molte cose» riguardo la sua condotta morale)⁵⁴ e da Corrado Ricci (il quale suppone che le fosse stato applicato perché dissanguava impresari e ammiratori),⁵⁵ il soprannome le derivò dal cognome della madre, già noto in arte perché appartenente a una famiglia di attori: «per l'uso tutto bolognese di accordare il cognome al femminile e al singolare, [le donne] si chiamarono indifferentemente Mignata».⁵⁶ Anche sul soprannome di Vittoria Tarquini, detta *La Bombace*, non sono mancate le sovrainterpretazioni, specie da parte della moderna musicologia anglosassone, che gioca sull'assonanza con *The Bomb* (in senso fisico, ovvero di forza interpretativa): *bombace* è un genere di pianta, e come tale si è diffuso anche quale cognome (forse il cognome, anche in questo caso, di un protettore di cui si è persa memoria?).

I soprannomi potevano fornire anche informazioni sulla vocalità del cantante e sul suo stile esecutivo. Si racconta che il castrato Carlo Nicolini vantasse di non aver mai cantato due volte un pezzo allo stesso modo, ovvero che inventasse a ogni esecuzione nuove variazioni (chiamate in termine tecnico *cadENZE*) e che per questo fosse detto appunto *Il Carlo dalle cadenze* o *Il Cadenza*.⁵⁷ Nel caso di Vida Paolo,⁵⁸ virtuoso della Cappella di San Marco impegnato a Lubiana, il nome d'arte ci informa del registro vocale: era detto infatti *Il Falsetto veneziano*, cioè «il castrato proveniente da Venezia». Un caso in cui addirittura il cognome del cantante viene definitivamente sostituito dalla tipologia vocale di appartenenza viene registrato da Charles Burney a commento di una lettera inviata dal viaggiatore Pietro Della Valle all'erudito Lelio Guidiccioni: «Lodovico *Falsetto*, Gio. Luca *Falsetto*, Giuseppino *Tenore* e Melchior *Basso*, cantanti menzionati in questa lettera, ebbero i loro cognomi dalla loro tipologia vocale».⁵⁹

⁵⁴ CARLO SCHMIDL, *Dizionario Universale dei Musicisti*, II, Milano, Sonzogno 1929, p. 150.

⁵⁵ Cfr. CORRADO RICCI, *La diva Mignatta*, in ID., *Farinelli*, Lucca, LIM 1995, pp. 93-102.

⁵⁶ GIUSEPPE COSENTINO, *La Mignatta: Maria Maddalena Musi, cantatrice bolognese famosa 1661-1751*, Bologna, Zanichelli 1930, pp. 29-30.

⁵⁷ Cfr. ALFREDO COLOMBANI, *L'Opera Italiana nel Secolo XIX: Dono Agli Abbonati del Corriere Della Sera* (Ed. *Fuori Commercio*), 1900, Reprint: London, Forgotten Books 2013, pp. 342-343.

⁵⁸ Cfr. DUŠAN LUDVIK, *Paolo Vida*, «Kronika (Ljubljana)», 1966, anno 14, n. 3 pp. 194-195: 194.

⁵⁹ «Lodovico *Falsetto*, Gio. Luca *Falsetto*, Giuseppino *Tenore* e Melchior *Basso*, singers mentioned in this letter, had their cognomes from their species of voice». (CHARLES BURNEY, *A General History of Music: From the Earliest Ages to the Present Period*, vol. III, London, Printed for the Author 1789, p. 297n). La lettera di cui si parla è un trattatello scritto da Pietro della Valle nel 1640 in forma epistolare, riguardante la superiorità della musica coeva rispetto a quella del periodo

È evidente che i nomi d'arte erano diffusi in generale per tutti coloro che lavoravano nell'ambito del teatro e della produzione artistica, coinvolgendo anche alcuni compositori: Johann Adolf Hasse era detto *Il Sassone*, Baldassarre Galuppi *Il Buranello*; per Josef Mysliveček l'appellativo *Il Divino Boemo* s'impose a Napoli per l'impronunciabilità del suo cognome; Pietro Francesco Caletti passò alla storia come *Francesco Cavalli*, assumendo il cognome del suo protettore veneziano (ma dopo essersi presentato come *Francesco Bruni* in veste di cantante). Il fenomeno proseguirà anche nei secoli successivi, penetrando poi nel mondo del cinema e infine in quello della musica leggera. Le motivazioni che caratterizzeranno il nome d'arte saranno però diverse, dettate principalmente da opportunità commerciali. Nel corso dell'Ottocento, quando il sistema nome-cognome è ormai stato definitivamente stabilizzato dai sistemi anagrafici della burocrazia napoleonica, a cambiar nome sulle scene operistiche saranno infatti i sempre più frequenti cantanti stranieri votatisi al canto italiano (specie se di origine tedesca o slava, per obiettive difficoltà ortografiche): ecco allora Blanche Dieudonné fare carriera come *Bianca Donadio*, Ernest Nicolas come *Ernesto Nicolini*, Sophie Johanne Charlotte Crüwell come *Sofia Cruwelli*, Anna Angermayer de Redenburg come *Anna D'Angeri*, Wilhelmine Tremmel come *Guglielmina Tremelli*, Antonia Frietsche come *Antonietta Fricci*, Józefina Reszke come *Giuseppina De Reschi* (ma in Francia come *Joséphine de Reszke*). L'elenco potrebbe continuare a lungo, ma pochi sarebbero i casi di soprannome la cui origine è riconducibile ad alcune delle categorie sopra esposte per il Settecento: la canadese Marie-Louise-Cécile Lajeunesse, diventata celebre come *Emma Albani*, che trasse il nuovo cognome dalla città di Albany, dove aveva riscosso i primi successi; la ceca Emílie Pavlína Věnceslava Kittlová, che trasferendosi in America assunse il nome *Emmy Destinn* – oltre che per evidente opportunità linguistica – in omaggio alla sua celebre insegnante *Maria Destinn* (a sua volta nome d'arte di Maria von Draeger Loewe), mentre sempre più di frequente è la cattiva sonorità del nome originale – o la sua imperpertinente assonanza con qualcosa di spiacevole – che impone il nome d'arte (fra i più recenti e noti: il soprano modenese *Mirella Freni*, Fregni all'anagrafe).

Con il tramonto dei castrati, all'inizio dell'Ottocento, era venuta del resto a cadere la motivazione socio-psicologica dei tanti loro soprannomi: un

precedente. Nel corso della trattazione l'autore riferisce anche i nomi dei cantori della Cappella Sistina nella forma poi ripresa da Charles Burney (cfr. PIETRO DELLA VALLE, *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata, al Sig. Lelio Guidiccioni. Discorso di Pietro della Valle*, in GIOVANNI BATTISTA DONI, *Lyra Barbarina. De' trattati di musica di Gio. Battista Doni, ne' quali si esamina e dimostra la forza e l'ordine della musica antica e per qual via ridur si possa alla pristina efficacia la moderna*, tomo II, raccolti e pubblicati per opera di ANTON FRANCESCO GORI, Firenze, Stamperia Imperiale 1763, pp. 249-264, p. 255).

valore privato che consentiva di attuare un distacco emotivo dalla famiglia d'origine, responsabile della loro menomazione, e che li forniva allo stesso tempo di una maschera protettiva quando salivano alla ribalta; nondimeno aveva anche un valore pubblico, che permetteva un inserimento nel circuito teatrale tutelato dal nome di un maestro o di un protettore, creando intorno a loro un'aura di interesse. Di conseguenza il nomignolo che sceglievano identificava ancora di più la loro persona con l'arte con cui dovevano misurarsi per poter sopravvivere.

Così come era stato necessario dimenticare l'umanità per procedere alla turpe operazione, con la scelta di un nome d'arte si celava l'azione, rendendo pubblico e magnificando il solo risultato: un virtuoso la cui identità coincideva con la sua attività sul palcoscenico. Con il nuovo nome si sublimava la persona del cantante castrato, si perfezionava la nuova creatura e la si consegnava al palcoscenico depurata dall'orrore della mutilazione cui era stato sottoposto il corpo, perché il corpo fosse dimenticato, così che ne restasse solo il fascino della voce.

Biodata: Valentina Anzani è dottoranda in musicologia presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna con una tesi sul cantante castrato Antonio Bernacchi e i suoi allievi. Le sue prime pubblicazioni riguardano anch'esse i castrati: «Castrato per amore: Casanova, Salimbeni, Farinelli e il misterioso Bellino» (in *Il Farinelli ritrovato*, LIM, 2015) e «Un soggetto equivoco al crepuscolo degli dèi castrati» (con Marco Beghelli, in *L'equivoco stravagante*, Fondazione Rossini, forthc.).

valentina.anzani@unibo.it

