



UNIVERSITÀ  
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI MUSICOLOGIA E BENI CULTURALI

Laurea magistrale in Musicologia

Corpi dissonanti: norma, sguardo e performance  
sulla scena operistica di primo Ottocento

Relatore: Prof.ssa Candida Billie Mantica

Correlatore: Prof. Fabrizio Della Seta

Tesi di laurea di

Giuseppe Trovato

Matricola n. 521442

Anno accademico 2024/2025



## Sommario

Introduzione.....	1
Capitolo I. Corpi fuori norma: il rifiuto del castrato nella società europea tra Settecento e Ottocento .....	5
I.1 Un corpo escluso dalla natura: il pensiero illuminista e i castrati .....	6
I.2 Il castrato in Italia all'ombra della rivoluzione .....	11
I.2.1 Napoleone e il corpo evirato come <i>instrumentum regni</i> .....	16
I.3 Dal castrato al tenore: verso la corrispondenza fra ruolo e interprete .....	20
I.4 Velluti a Londra: il corpo anomalo come luogo di scontro tra aristocrazia, <i>middle class</i> e stampa .....	23
1.4.1 Velluti e il <i>Living Skeleton</i> : due <i>freaks</i> a confronto .....	34
Capitolo II. Corpi osservati: spettacolarizzazione, norma e gerarchia del femminile sulla scena operistica.....	39
II.1 Professionalizzazione e costruzione simbolica della cantante dalla cortigiana alla diva.....	40
II.2 La diva nel nuovo regime visivo: tecnologia, controllo e spettacolarizzazione del corpo .....	44
II.3 «Ripugnante, storpia, deforme, nana»: Rosmunda Pisaroni, la diva brutta .....	48
II.3.1 Travestirsi da brutte .....	56
II.4 Scardinare la prima donna: Marietta Alboni, la diva grassa .....	58
Capitolo III. Corpi grotteschi: genealogia performativa del buffo napoletano .....	72
III.1 La dinastia Casaccia e il repertorio incarnato .....	73
III.2 Il corpo grottesco come eredità performativa .....	77
III.2.1 Uno, nessuno, centomila Casaccielli. La moltiplicazione del corpo grottesco .	83
III.3 Performance, potere e rappresentazione del popolo nel Regno di Napoli.....	88
III.4 Il problema del lazzarone sulla scena .....	96
Conclusioni.....	102
Bibliografia.....	106

## Introduzione

Una delle tesi fondanti dei performance studies è che il corpo dell'interprete non sia un elemento neutro, ma assuma un ruolo centrale nella costruzione dell'esperienza teatrale<sup>1</sup>. La ricerca ha avuto inizio da questa premessa, secondo cui il corpo scenico non si esaurisce nella funzione rappresentativa, ma produce costantemente significati che travalicano il ruolo interpretato. Attraverso la fisicità dell'interprete è possibile intravedere un rimando a sistemi e categorie culturali che si attivano nello spazio della performance condizionandone la ricezione. Il corpo dell'attore può essere, quindi, inteso come un dispositivo che carica di nuovi significati l'azione scenica, introducendo livelli di lettura che entrano o meno in tensione con la costruzione drammatica. Questa eccedenza semantica risulta particolarmente evidente nei casi in cui la fisicità dell'interprete si discosta dai modelli dominanti. Tali corpi contribuiscono a rendere visibili i meccanismi attraverso cui la scena operistica costruisce e gerarchizza la visibilità, mostrando come le categorie di adeguatezza, verosimiglianza o bellezza siano il prodotto di processi culturali storicamente determinati. Il corpo non conforme permette di analizzare il funzionamento del sistema, poiché ne mette in crisi i presupposti impliciti e ne rivela la natura costruita.

Il periodo in esame nella presente tesi è la prima metà dell'Ottocento, che coincide con una fase cruciale nella riorganizzazione simbolica e normativa del corpo in ambito europeo. In questi anni si assiste a una progressiva ridefinizione dei criteri attraverso cui il corpo viene osservato, in un contesto che la storiografia ha interpretato, anche attraverso le categorie foucaultiane, come una fase di standardizzazione del corpo<sup>2</sup> e di affermazione di un più netto binarismo di genere<sup>3</sup>. Parallelamente, la crescente centralità dei dispositivi visivi e della cultura mediatica contribuisce a intensificare i processi di esposizione e controllo, rendendo il corpo sempre più oggetto di attenzione pubblica e di regolazione normativa<sup>4</sup>. Tali trasformazioni emergono con particolare evidenza nella scena operistica, dove il corpo

---

<sup>1</sup> Su questo argomento cfr. RICHARD SCHECHNER, *Performance studies: an introduction*, New York, Routledge, 2002; DIANA TAYLOR, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham-London, Duke University Press, 2003; ERIKA FISCHER-LICHTE, *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics*, trad. Saskya Iris Jain, New York, Routledge, 2008.

<sup>2</sup> MICHEL FOUCAULT, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Parigi, Gallimard, 1975.

<sup>3</sup> THOMAS LAQUEUR, *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.

<sup>4</sup> JONATHAN CRARY, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1992.

del performer, esposto a uno sguardo collettivo e costantemente oggetto di discorso, diventa il punto di intersezione tra pratiche artistiche e sistemi di sapere e, più in generale, tra estetica e biopolitica.

La ricerca si concentra su quattro casi studio, scelti per la loro capacità di evidenziare diverse modalità di articolazione tra norma, sguardo e performance. Nel primo capitolo, l'attività di Giovanni Battista Velluti a Londra consente di indagare il tramonto della figura del castrato nella cultura ottocentesca, mettendo in luce la difficoltà di collocarne il corpo entro categorie di genere stabili, da cui deriva la conseguente tensione tra vocalità e ruolo. Le vicende di Rosmunda Pisaroni e di Marietta Alboni, alla base del secondo capitolo, permettono invece di analizzare il contributo dello sguardo nella costruzione della figura della cantante e mostrare come la percezione di una fisicità irregolare produca una costante oscillazione tra attrazione e repulsione. Infine, il terzo capitolo si concentra sull'attività teatrale della dinastia dei Casaccia nel contesto socioculturale napoletano, riflettendo sul corpo comico come spazio di elaborazione attiva dell'eccedenza e risorsa performativa. A Napoli l'irregolarità del corpo scenico è espressione identitaria della città, che entra in contrasto con i promotori di un teatro nazionale e di una comicità più elevata. L'analisi si fonda su un'ampia varietà di fonti, tra cui cronache teatrali, recensioni, testi letterari, caricature e materiali iconografici, considerati come dispositivi attraverso cui il discorso sul corpo del performer viene costruito. Particolare attenzione è dedicata al linguaggio critico della stampa e alle strategie retoriche impiegate nella descrizione della fisicità degli interpreti, al fine di individuare le categorie implicite che orientano la percezione e la valutazione.

Il quadro teorico del presente lavoro si colloca all'incrocio tra performance studies, studi sulla cultura visiva e una serie di approcci critici che, negli ultimi decenni, hanno contribuito a ridefinire il corpo come costruzione storicamente e socialmente connotata. In particolare, l'uso dei contributi di Erika Fischer-Lichte mostra come la performance debba essere intesa come un processo in cui presenza, percezione e relazione tra attori e spettatori partecipano alla costruzione dell'evento<sup>5</sup>. Il lavoro di Diana Taylor, invece, fornisce strumenti per leggere il corpo come archivio vivente di pratiche e significati, sottolineando il carattere incarnato e situato della trasmissione culturale<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> E. FISCHER-LICHTE, *The Transformative Power of Performance* cit.

<sup>6</sup> D. TAYLOR, *The Archive and the Repertoire* cit.

A questa impostazione si affiancano gli studi sulla cultura visiva e sui regimi dello sguardo, che risultano fondamentali per comprendere la centralità del corpo nella scena operistica ottocentesca. Le riflessioni di Jonathan Crary sulla ridefinizione dell'osservatore tra XVIII e XIX secolo inquadrano la trasformazione della visione in senso fisiologico, instabile e normato<sup>7</sup>, mentre il concetto di *male gaze* elaborato da Laura Mulvey offre strumenti utili per indagare le modalità attraverso cui il corpo femminile viene costruito come oggetto di desiderio e insieme di controllo all'interno del dispositivo spettacolare<sup>8</sup>. Il corpo della cantante non è semplicemente visibile, ma è sottoposto a una serie di pratiche discorsive che ne orientano la percezione e ne regolano la leggibilità.

Rilevanti risultano inoltre i contributi provenienti dai disability studies e dai fat studies, che consentono di leggere la corporeità non conforme come effetto di processi culturali di normalizzazione e non di deviazione individuale<sup>9</sup>. Gli studi di Lennard Davis identificano la disabilità come costruzione storica legata all'emergere di un paradigma della norma, rispetto al quale il corpo viene misurato. In modo analogo, le ricerche nell'ambito dei fat studies, e in particolare le riflessioni di Kristen Hardy e Freya Gowrley, mostrano come la corpulenza sia stata progressivamente medicalizzata e moralizzata nel corso dell'Ottocento, diventando un segno di eccesso e di deviazione rispetto a ideali di misura e controllo.

In relazione alle forme di eccedenza corporea, risultano inoltre centrali le categorie elaborate da Michail Bachtin sul corpo grottesco, inteso come corpo aperto, eccedente e in trasformazione<sup>10</sup>. In ambito operistico, tali dinamiche sono state ulteriormente sviluppate da Sam Abel, che interpreta la figura della «Fat Lady» come condensazione simbolica delle tensioni strutturali dell'opera tra eccesso, spettacolarizzazione e consumo<sup>11</sup>. Nel loro insieme, questi approcci consentono di interpretare il corpo scenico, oltre che come dato naturale, come dispositivo attraverso cui si articolano norme, valori e gerarchie, rendendo visibili le tensioni tra la rappresentazione e la costruzione culturale.

---

<sup>7</sup> J. CRARY, *Techniques of the Observer* cit.

<sup>8</sup> LAURA MULVEY, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.

<sup>9</sup> LENNARD J. DAVIS, *Enforcing Normalcy. Disability, Deafness, and the Body*, Londra, Verso, 1995; AMY SHAW, LYNN KENNEDY (a cura di), *Fat and the Body in the Long Nineteenth Century. Meanings, Measures, and Representations*, Toronto, University of Toronto Press, 2025.

<sup>10</sup> MIKHAIL BAKHTIN, *Rabelais and His World*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

<sup>11</sup> SAM ABEL, *Opera in the Flesh. Sexuality in Operatic Performance*, Boulder, Westview Press, 1996.

Il quadro teorico è affiancato da una base storico-musicologica che integra l'analisi delle fonti coeve con i contributi della musicologia recente. Centrali sono gli studi sul castrato di Martha Feldman, che mettono in luce la complessità simbolica di una vocalità e di una corporeità eccedenti rispetto alle categorie di genere<sup>12</sup>. Si innestano poi le riflessioni sulla relazione tra corpo e voce nella performance attraverso Wayne Koestenbaum e James Q. Davies, che si sono occupati della dimensione incarnata dell'interpretazione<sup>13</sup>, nonché gli studi sulla costruzione della figura della diva e sulla vocalità ottocentesca di John Rosselli, Susan Rutherford e Karen Henson, utili per comprendere i meccanismi di visibilità, celebrità e normatività che investono la cantante<sup>14</sup>.

In conclusione, desidero esprimere la mia sincera gratitudine alla prof.ssa Mantica per la fiducia riposta nei miei confronti e nelle potenzialità di questo progetto, sviluppato grazie alla sua costante disponibilità e attenzione critica. A questo si aggiunge una presenza stimolante e incoraggiante, capace di sostenere il percorso di ricerca non solo sul piano scientifico, ma anche umano, favorendo un confronto sempre costruttivo e contribuendo a rafforzare, nei mesi passati, consapevolezza e autonomia critica.

Un sentito ringraziamento va anche al prof. Della Seta per i suggerimenti, le revisioni puntuali e il confronto metodologico che hanno contribuito a definire e approfondire diversi aspetti della ricerca.

---

<sup>12</sup> MARTHA FELDMAN, *The Castrato: Reflections on Natures and Kinds*, Oakland, California University Press, 2015.

<sup>13</sup> WAYNE KOESTENBAUM, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, New York, Poseidon Press, 1993; JAMES Q. DAVIES, *Romantic Anatomies of Performance*, Berkeley, University of California Press, 2014.

<sup>14</sup> JOHN ROSSELLI, *Singers of Italian Opera: The History of a Profession*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992; SUSAN RUTHERFORD, *Divining the 'Diva', or a Myth and Its Legacy: Female Opera Singers and Fandom*, in «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft», vol. 36, Berna, Verlag Peter Lang, 2016, pp. 39-62; KAREN HENSON (a cura di), *Technology and the Diva. Sopranos, Opera, and Media from Romanticism to the Digital Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

## Capitolo I.

### Corpi fuori norma: il rifiuto del castrato nella società europea tra Settecento e Ottocento

Tra la metà del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento la figura del castrato entra in una fase di crisi lenta e irreversibile. Sebbene sia ancora attivo sulla scena europea, la sua presenza diventa progressivamente più difficile da legittimare nei nuovi linguaggi della morale, dell'estetica e della politica. Nel periodo considerato, il castrato rappresenta un problema culturale più ampio, attraverso cui interrogare l'idea moderna di natura, l'inviolabilità del corpo, la definizione binaria dei sessi e i confini della rispettabilità pubblica. La crisi non si manifesta dunque in modo lineare né uniforme: varia a seconda dei contesti nazionali, dei regimi discorsivi e delle istituzioni coinvolte e proprio per questo va osservata come intreccio di voci diverse, spesso contraddittorie, che agiscono simultaneamente.

All'interno di questo percorso, alcuni snodi fondamentali, come la polemica illuminista e le idee affermatesi con la Rivoluzione francese col loro prolungamento nell'età napoleonica, rappresentano il contesto in cui osservare l'attrito tra antiche convenzioni teatrali e nuove norme sociali in cui il corpo evirato non trova più spazio. Il ragionamento seguito vuole mostrare come la crisi del castrato fu prodotta da conflitti concreti tra gusto e morale, tra spazio privato e spazio pubblico, tra eccezione artistica e normalità civile. Nel contesto inglese del primo Ottocento, in particolare, la critica al castrato assume i connotati di un luogo di scontro in cui si misurano aristocrazia e ceto medio. È in questa trama che si colloca l'analisi conclusiva dedicata al caso londinese di Giambattista Velluti.

Dal punto di vista metodologico, il capitolo adotta un approccio interdisciplinare che incrocia storia culturale, storia della musica e storia del corpo, assumendo la figura del castrato come oggetto di indagine sia musicologica sia sociopolitica. L'analisi segue nuclei tematici che permettono di mettere in relazione contesti diversi e di far emergere continuità e discontinuità nei modi di rappresentare, giustificare o rifiutare il corpo evirato. Fondamentale è il ricorso a un ampio spettro di fonti eterogenee: testi filosofici e teorici, scritti satirici, diari di viaggio, cronache giornalistiche, documenti giuridici e amministrativi e materiali iconografici. Questa pluralità permette di ricostruire un campo discorsivo nel quale il corpo del castrato è continuamente ridefinito.

## I.1 Un corpo escluso dalla natura: il pensiero illuminista e i castrati

Le profonde trasformazioni ideologiche, estetiche e politiche che segnano il passaggio tra Settecento e Ottocento minano progressivamente la legittimità dei cantanti evirati, tanto come artisti quanto come individui, incrinando il complesso equilibrio culturale che ne aveva garantito la centralità nel sistema musicale dell'Antico Regime. Uno degli epicentri della critica al castrato è senza dubbio la Francia illuminista, dove filosofi, enciclopedisti e viaggiatori interpretano la figura del cantante evirato come emblema della corruzione dei costumi. In questo contesto, la polemica francese contro la castrazione diventa parte integrante di un più ampio discorso critico che investe il teatro d'opera italiano e il rapporto tra natura e ordine sociale. Il corpo del castrato è sempre più associato a un'idea di innaturalità non soltanto a causa della mutilazione che ne è all'origine, ma anche per la sua vocalità percepita come artificiosa e per i suoi atteggiamenti giudicati effeminati. Voltaire, tramite il personaggio del senatore Pococurante nel *Candide* (1759), dà voce in modo satirico all'avversione dei suoi contemporanei nei confronti dell'opera italiana, in generale, e dell'impiego dei castrati in particolare, ironizzando sull'assurdità di vedere eunuchi nei panni di eroi come Cesare o Catone<sup>15</sup>. La mancanza di verosimiglianza tra interprete e personaggio rappresentato diventa oggetto di una critica destinata a riaffiorare con insistenza fino alla prima metà dell'Ottocento.

Charles de Blainville – filosofo, musicista e storico – fu tra i primi a cogliere, già negli anni Quaranta del Settecento, la crescente incompatibilità tra la figura del castrato e le nuove concezioni illuministiche dell'integrità fisica e morale dell'individuo. Dopo aver ascoltato i castrati in Italia, Blainville giudicò responsabili quei genitori che, per avidità, avevano fatto evirare i propri figli in età infantile, quando erano ancora incapaci di esprimere il loro consenso<sup>16</sup>. Blainville anticipava un filone critico destinato a consolidarsi nel secondo Settecento, secondo cui la castrazione non rappresentava soltanto un'aberrazione fisica, ma un attacco ai fondamenti etici e antropologici della società moderna. Jean-Jacques Rousseau interviene con pari vigore attraverso il *Dictionnaire de musique* (1768), stigmatizzando

---

<sup>15</sup> VOLTAIRE, *Candide ou l'Optimisme, traduit de l'allemand de M. le docteur Ralph*, Ginevra, Cramer, 1759; «Forse preferirei l'opera, non avessero trovato il modo di farne un mostro che mi ripugna. [...] si estasi chi crede o può vedendo un castrato canticchiare la parte di Cesare o Catone mentre passeggia goffamente sul palco», in VOLTAIRE, *Candido, ovvero l'ottimismo*, trad. Piero Bianconi, Milano, Rizzoli, 1993, p. 153; PATRICK BARBIER, *The world of the Castrati: The History of an Extraordinary Operatic Phenomenon* (trad. M. Crosland), Londra, Souvenir Press Ltd., 1996, p. 223-224.

<sup>16</sup> M. FELDMAN, *The Castrato: Reflections on Natures and Kinds* cit., p. 179.

questa consuetudine come un atto contrario alla natura e accusando i padri di sacrificare i propri figli per assecondare un gusto corrotto<sup>17</sup>.

Ancora, fin dalla prima tappa fiorentina del suo *Voyage d'Italie*<sup>18</sup>, il Marchese de Sade manifesta un'accesa ostilità verso la presenza dei castrati sulla scena, atteggiamento che si inserisce nella sua più ampia difesa di una concezione classicistica dell'arte fondata su simmetria, proporzione e natura. Due esperienze teatrali e museali lo sconvolgono: la visita agli Uffizi, dove si confronta con la statua dell'Ermafrodito, e la rappresentazione al Teatro della Pergola del *Perseo e Andromeda* (1775) di Giuseppe Gazzaniga, che includeva nel cast il castrato Giuseppe Millico. Queste esperienze gli offrono l'occasione per elaborare una teoria del bello volta a respingere ogni forma di difformità. La figura del castrato, che Sade definisce esplicitamente come «monstre», si iscrive per lui in questo sistema di irregolarità fisiche e morali che violano l'ordine della natura. L'indignazione sadiana non nasce soltanto da criteri estetici, ma si carica di una forte componente morale. A scandalizzarlo è l'alterazione dello stato naturale operata dall'intervento umano: il castrato rappresenta il prodotto di una manipolazione innaturale del corpo, e proprio questa condizione lo rende insopportabile agli occhi dello scrittore. In tal senso, l'avversione verso il cantante evirato supera quella riservata da Sade alle deviazioni sessuali o ai costumi libertini del tempo, perché il castrato, a suo giudizio, incarna una negazione radicale dei principi di natura e verità, assi portanti della sua estetica<sup>19</sup>.

Al di là della Manica, la crisi assume fin dall'inizio un carattere più marcatamente xenofobo e identitario. Nell'ambiente londinese l'opera italiana e i suoi interpreti evirati sono percepiti come elementi stranieri, dispendiosi, femminilizzanti e corruttori. Sulla falsariga di questa concezione, Horace Walpole contribuisce a inaugurare, in terra inglese, una tradizione aneddotica che insiste sulla dimensione scandalosa e sessuale del castrato italiano, diffondendo negli ambienti mondani una vicenda riguardante il celebre cantante Gaetano Guadagni<sup>20</sup>:

Delaval, a wild young fellow, keeps an Italian woman, called the Tedeschi. He had notice one day that she was actually then in bed with Guadagni, a handsome young eunuch, who sings in the burlettas. The injured cavalier takes one of his chairmen

---

<sup>17</sup> M. FELDMAN, *The Castrato: Reflections on Natures and Kinds* cit., p. 179.

<sup>18</sup> Il viaggio è stato compiuto tra il 1775 e il 1776, ma il resoconto mai pubblicato dall'autore.

<sup>19</sup> DAVID MATTEINI, *L'esperienza del mondo. Goethe e Sade tra viaggio e romanzo*, Firenze, Firenze University Press, 2024, p. 144.

<sup>20</sup> PATRICIA HOWARD, *The Modern Castrato. Gaetano Guadagni and the coming of a new operatic age*, New York, Oxford University Press, 2014, p. 32.

and a horsewhip, surprises the lovers, drags them out of bed, and makes the chairman hold Mars, while he flogged Venus most unmercifully. After that execution, he takes Guadagni, who fell on his knees and cried and screamed for mercy – ‘No, Sir,’ said Delaval, ‘I have another sort of punishment for you,’ and immediately turned up that part, which in England indeed is accustomed to be flogged too, but in its own country has different entertainment – which he accordingly gave it. The revenge sure was a little particular!<sup>21</sup>

L’aneddoto riflette in forma satirica e caricaturale la diffusa convinzione, esistente fin dagli anni Trenta del Settecento, che i castrati potessero conservare una forma di potenza sessuale. Tale ambiguità contribuiva a rafforzarne l’attrattiva ma, al tempo stesso, alimentava l’idea di una minaccia morale. I castrati venivano presentati come amanti più appaganti e affidabili, poiché privi della capacità di generare figli, un immaginario che oscillava fra ammirazione erotizzata e inquietudine morale<sup>22</sup>. Tale connotazione di individui predisposti all’eros li investiva anche nella loro pratica artistica. Roger Freitas ha messo in luce come il castrato sia la trasposizione scenica amplificata della figura del giovane effeminato, uno dei modelli erotici centrali della cultura barocca. Il soggetto evirato era ritenuto particolarmente incline all’esperienza amorosa e idoneo a incarnare gli eroi sentimentali dell’opera, proprio perché collocato in una condizione liminale tra infanzia e maturità. L’attribuzione di effeminatezza al castrato non rimanda a categorie contemporanee di orientamento sessuale, bensì alla percezione di una virilità compromessa dall’esposizione e dalla teatralizzazione del desiderio, che lo rendeva estraneo ai modelli normativi della mascolinità adulta<sup>23</sup>.

In contesti come quello inglese, questa ostilità assunse caratteri peculiari, poiché i castrati venivano percepiti simultaneamente come effeminati e stranieri, dunque doppiamente pericolosi per l’identità nazionale e la virilità britannica. La satira anonima *The Remarkable Trial of the Queen of Quavers* (1778) mette in scena un processo allegorico contro la passione inglese per l’opera italiana. Qui l’infatuazione per i castrati è descritta come una vera e propria malattia dello spirito, inoculata da un demone che penetra nell’orecchio, provocando un’alienazione della mente. Il castrato è associato a figure con

---

<sup>21</sup> Lettera di Horace Walpole a Horace Mann, 23 marzo 1749, in WILMARTH S. LEWIS (a cura di), *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, vol. 20, New Haven, Yale University Press, 1960, p. 41.

<sup>22</sup> Cfr. ROGER FREITAS, *The Eroticism of Emasculation: Confronting the Baroque Body of the Castrato*, in «The Journal of Musicology», vol. 20, n. 2, Berkeley, University of California Press, 2003, pp. 196-249.

<sup>23</sup> ROGER FREITAS, *Sex Without Sex. An Erotic Image of the Castrato Singer*, in *Italy's Eighteenth Century. Gender and Culture in the Age of the Grand Tour*, a cura di Paula Findlen, Wendy Wassing Roworth e Catherine M. Sama, Stanford, Stanford University Press, 2009, p. 205.

poteri soprannaturali come Medea, che taglia e smembra i bambini, e Circe, che trasforma gli uomini in bestie. Gli ammiratori dell'opera italiana e dei castrati sono descritti come un branco di animali che nitriscono, gracidano, muggiscono, grugniscono. In questo contesto interviene la satira grafica che enfatizza attraverso caricature le irregolarità corporee dei cantanti: arti lunghi, toraci enormi, mascelle sporgenti, pancioni. Martha Feldman sottolinea che, attraverso questa idea di corpi ibridi, la deformità fisica diventa indice di deformità morale e sociale, saldandosi alla critica del denaro e del lusso<sup>24</sup>.

Sebbene il castrato fosse già da tempo bersaglio privilegiato di satire e invettive – secondo una pratica diffusa sin dal secolo precedente e rivolta indistintamente a tutti i cantanti d'opera – con il procedere del XVIII secolo il registro di tali derisioni muta, articolandosi in un discorso che ne attacca la legittimità rispetto al sistema. Nella seconda metà del Settecento le trasformazioni dei valori culturali e dei meccanismi di costruzione del sé determinarono un mutamento radicale nello sguardo rivolto ai castrati.

L'inasprimento delle critiche si inserisce nel più ampio passaggio verso un regime sessuale sempre più binario, che concepiva il corpo umano come un'entità fissa, inviolabile e sacralizzata. Julia Liebscher rilegge il modello storico della sessualità ricostruito da Thomas Laqueur, secondo cui fino al XVIII secolo dominava il cosiddetto *one-sex model*. Esso consisteva nel considerare uomini e donne come varianti di un unico sesso e non opposizioni binarie. In questo quadro, la distinzione tra maschile e femminile era concepita come un continuum e si riteneva possibile persino il passaggio da un sesso all'altro. Con il progressivo affermarsi, nel XIX secolo, di un modello binario del sesso basato sulle differenze anatomiche e biologiche, questa visione fluida del genere venne progressivamente abbandonata. L'autrice colloca la prassi teatrale all'interno del sistema evidenziato da Laqueur, indicando che, parallelamente alla sessualità, mutò anche l'estetica teatrale, che iniziò a richiedere una maggiore corrispondenza tra sesso dell'interprete e quello del personaggio, contribuendo così al declino del sistema vocale e scenico che aveva reso possibile il coinvolgimento dei castrati<sup>25</sup>.

Tale processo riflette pressioni profonde sulla psiche collettiva, orientata verso una definizione del sé più netta, entro la quale il castrato veniva sistematicamente collocato come

---

<sup>24</sup> M. FELDMAN, *The Castrato: Reflections on Natures and Kinds* cit., pp. 181-183.

<sup>25</sup> JULIA LIEBSCHER, *Das Kastratentum im Diskurs von Thomas Laqueurs 'One-Sex Model.'*, in *Frauen- und Männerbilder in der Musik: Festschrift für Eva Rieger zum 60. Geburtstag*, a cura di Freia Hoffmann, Jane Bowers, e Ruth Heckmann. Oldenburg, Bibliotheks und Informationssystem der Universität Oldenburg, 2000, pp. 47-50.

alterità perturbante. La crescente intolleranza nei confronti dei castrati testimonia dunque la necessità, tipica della cultura tardo-illuminista, di tracciare confini più rigidi attorno all'identità corporeo-sessuale. Prima della metà del Settecento, tuttavia, tali tensioni erano assai meno marcate: il castrato trovava un'integrazione relativamente agevole nell'immaginario sociale e le reazioni negative, pur presenti, rimanevano in genere moderate o latenti<sup>26</sup>.

Il tardo Settecento è un periodo di mutamento decisivo del significato politico e sociale del corpo maschile. La fertilità era stata un requisito fondamentale per funzioni pubbliche di discendenza e rappresentatività familiare, mentre nella cultura liberale emergente viene normalizzata e interiorizzata come fondamento della domesticità. La mascolinità moderna non definisce il corpo solo nel suo ruolo pubblico e dinastico, ma anche attraverso la capacità di incarnare affetti coniugali e rispettabilità. È questo uno dei motivi per cui la castrazione appare come una violazione radicale della libertà, in quanto impedisce l'accesso alla sfera domestica e alla soggettività borghese<sup>27</sup>. Il caso di Giusto Ferdinando Tenducci è emblematico per osservare lo scollamento tra la legittimazione scenica e quella civile della figura del castrato. Nel 1767 Tenducci sposò la giovane Dorothea Maunsell, ma la loro unione entrò rapidamente in crisi e divenne oggetto di un lungo processo giudiziario presso la corte londinese. Il processo si concluse nel 1776 dopo un'imponente raccolta di testimonianze mediche e biografiche che portarono alla completa esposizione pubblica del corpo di Tenducci e della sua castrazione infantile, attraverso resoconti che ne commentavano le fattezze. Il risultato fu l'annullamento dell'unione per impotenza. Nonostante lo scandalo, Dorothea riuscì a reintegrarsi nella piena legittimità matrimoniale attraverso nuove nozze con William Long Kingsman, mentre Tenducci rimase escluso in modo definitivo dall'accesso alla mascolinità civile, pur continuando a godere di enormi successi come interprete e maestro di canto. La sua vicenda mostra con particolare chiarezza come il castrato potesse ancora essere pienamente valorizzato come figura spettacolare, ma risultasse strutturalmente incompatibile con le istituzioni giuridiche e familiari che definivano la soggettività maschile moderna<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> M. FELDMAN, *The Castrato: Reflections on Natures and Kinds* cit., p. 183-184.

<sup>27</sup> THOMAS A. KING, *The Castrato's Castration*, in «Studies in English Literature, 1500-1900, Restoration and Eighteenth-Century», Vol. 46, No. 3, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, pp. 574-575.

<sup>28</sup> HELEN BERRY, *The Castrato and his Wife*, New York, Oxford University Press, 2011, pp. 190-191.

## I.2 Il castrato in Italia all'ombra della rivoluzione

La situazione del castrato in Italia è ancora più ambigua. Da un lato, egli gode di un prestigio artistico sempre stabile fino alla fine del secolo; dall'altro, il rifiuto ideologico comincia a serpeggiare preparandone la definitiva marginalizzazione. Negli ambienti riformatori legati all'Illuminismo lombardo, Giuseppe Parini sposta il fuoco della critica sui padri dei castrati nella celebre ode *L'evirazione* del 1767 (poi significativamente rinominata *La musica*). Parini li accusa di aver sacrificato i figli per denaro, creando «Un canoro elefante / che si strascina a pena / su le adipose piante / e manda per gran foce / di bocca un fil di voce»<sup>29</sup>. La figura del cantante è restituita in modo grottesco attraverso immagini di sproporzione corporea e vocale, volte a negarne ogni legittimazione artistica.

Fra le voci dissidenti si colloca anche quella del marchese e drammaturgo bolognese Francesco Albergati Capacelli. Negli anni Ottanta del Settecento, Albergati Capacelli denuncia esplicitamente la condizione e la professione dei castrati, giudicando negativamente il sistema sociale che li produce e ricompensa. In questa prospettiva, il castrato è visto come il prodotto patologico di una società che sacrifica la natura al piacere e all'ostentazione per creare figure alimentate dal lusso e dalla vanità<sup>30</sup>. Nella sua commedia *Il ciarlator maldicente*, del 1796, la condanna assume una forma satirica e simbolica. Il personaggio del castrato Meneguccio Sfrontati non serve soltanto a suscitare il riso, ma a rendere visibile la sua alterità rispetto al nuovo ordine delle cose. Attraverso i dialoghi con gli altri personaggi, egli tenta di affermare la propria identità sociale e professionale come virtuoso da camera, ma tale pretesa viene sistematicamente svuotata e ridicolizzata dagli interventi dei suoi interlocutori, che lo riconducono a una condizione marginale. Nella scena ottava dell'atto primo, ad esempio, si legge<sup>31</sup>:

ALFONSO            [...] Ditemi sapete scrivere?

MENEGUCCIO        Oh, che razza di domanda!

ALFONSO            Via, via, sentiamo che razza di risposta voi mi farete.

MENEGUCCIO        So scrivere... così... quello che basta...

ALFONSO            Sì, sapete leggere e scrivere quanto basta alla vostra nobile professione.

---

<sup>29</sup> GIUSEPPE PARINI, *Odi* (a cura di Mirella d'Ettore), in *Edizione Nazionale delle Opere di Giuseppe Parini*, Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2013, p. 145.

<sup>30</sup> M. FELDMAN, *The Castrato: Reflections on Natures and Kinds* cit., pp. 177-178

<sup>31</sup> FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Il ciarlatore maldicente*, atto I, scena XV, in *Ape comica italiana dopo il Goldoni*, Venezia, 1831, p. 21.

MENEGUCCIO Appunto, sì.

ALFONSO Vale a dire, poco e male.

MENEGUCCIO E che volete che noi altri virtuosi ci facciamo del leggere e dello scrivere?

ALFONSO Avete ragione. A voi altri basta avere naso, ughola, petto e stomaco.

MENEGUCCIO E che ci ha da fare lo stomaco?

ALFONSO Oh! Stomaco buono e forte per inghiottire gli strapazzi che meritatamente andate incontrando.

MENEGUCCIO Ma che lingua, che lingua!

La figura del castrato è definita dalla riduzione dell'identità a pura corporeità vocale: egli è rappresentato come insieme di organi funzionali al canto, privo di capacità intellettuale e di piena soggettività. Questa visione è interiorizzata dallo stesso Meneguccio, che rifiuta esplicitamente il valore della cultura e dello studio, confermandosi prodotto di un'educazione esclusivamente performativa. Il personaggio di Meneguccio non agisce né si evolve, rendendo visibile sulla scena la delegittimazione illuministica del castrato come figura incompatibile con il nuovo ordine morale e razionale. Albergati inserisce nell'elenco dei personaggi la richiesta che il castrato venga interpretato da un uomo (castrato o falsettista) e non da una donna travestita, segno eloquente dell'esigenza di verosimiglianza tra attore e ruolo interpretato.

La rottura fra il castrato e l'ordine civile, tuttavia, non resta confinata al piano del discorso culturale o della critica ideologica: essa si traduce progressivamente in una presa di posizione politica concreta, in cui il corpo del castrato diventa oggetto di regolamentazione e intervento statale, fino a manifestarsi nell'emanazione, tra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento, di provvedimenti normativi volti a proibire la pratica dell'evirazione o l'esibizione di castrati. Nel contesto dell'avanzata napoleonica in Italia e della nascita delle Repubbliche sorelle, la Repubblica Bresciana fu fondata a seguito della caduta del dominio veneziano su Brescia, durato da marzo a novembre del 1797. I principi rivoluzionari francesi ne ispirarono un ordinamento di tipo giacobino, fondato sull'uguaglianza giuridica, sulla

sovranità popolare e sulla riforma delle istituzioni civili<sup>32</sup>. In questo contesto, ci fu l'occasione per riformare anche il teatro quando il governo provvisorio giustificò il divieto degli attori evirati, sostenendo che la corruzione della cosa pubblica dipendesse in larga misura dal sistema teatrale vigente, ulteriormente compromesso dalle maniere effeminate dei cantanti e da pratiche spettacolari inadatte:

Considerando che i così detti drammi per musica e per la qualità degli argomenti e per l'arte corrotta e corrompitrice dei maestri di cappella, che gli assoggettano alla musica, e per le maniere effeminate dei vili istrioni che li cantano, e per tutte quelle mostruosità che lusingando lo spirito sterile degli aristocratici attentano al senso comune del popolo e ne fanno degenerare la naturale energia;

Decreta:

I. Che da ora in avanti non possano essere rappresentati sulle scene drammi per musica di questa specie, sino a che non ne sia riformata l'arte, l'argomento e la musica secondo i principii della ragione e della democrazia, e che, nell'ipotesi della riforma non debbano mai essere rappresentati da attori evirati ed infami<sup>33</sup>.

Il suddetto decreto ispirò a sua volta il *Rapporto della Commissione sui Teatri* del primo luglio 1798, emanato a Milano dalla Repubblica Cisalpina, che inglobò quella Bresciana. Rispetto a quest'ultima, le pene si inasprirono. Nel quarto articolo si legge, infatti, che «sono proscritti dalle scene i castrati. Non è permesso ai castrati forastieri di cantare né meno fuor delle scene, sotto pena di sei mesi di carcere»<sup>34</sup>. Similmente, Giuseppe Lattanzi sottopose all'Istituto Nazionale della Repubblica Romana una proposta di legge dedicata alla riforma dell'attività teatrale. Il testo, denominato *Sulla necessità di riformare i teatri. Progetto legislativo del cittadino G. Lattanzi*, fu redatto a Roma il 3 ventoso dell'anno VII (21 febbraio 1799) e prevedeva l'abolizione dell'opera buffa, delle maschere e degli eunuchi<sup>35</sup>.

Napoli, insieme a Bologna e Roma, era uno dei principali centri di formazione dei soprannisti. Le istituzioni musicali cittadine accoglievano giovani ragazzi, attentamente selezionati, per farne virtuosi che calcassero i palcoscenici di tutta Europa. Nel corso del tardo Settecento, quando divenne sempre più difficile reperire nuove voci, le istituzioni

---

<sup>32</sup> FAUSTO BALESTRINI, *1797: l'altra rivoluzione*, in «Brixia Sacra. Memorie storiche della Diocesi di Brescia», terza serie, n. 1-2, Brescia, Associazione per la storia della chiesa bresciana, 1998, pp. 3-76.

<sup>33</sup> ANTONIO PAGLICCI BROZZI, *Sul teatro giacobino ed antigiacobino in Italia, 1796-1805*, Milano, Tipografia Luigi di Giacomo Pirola, 1887, p. 68.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 182.

<sup>35</sup> ANDREA CHEGAI, *L'esilio di Metastasio*, Firenze, Le Lettere, 1998, p. 109.

cercarono inoltre di favorire attivamente la presenza di giovani evirati, offrendo facilitazioni materiali e dispensandoli dalle spese d'ingresso, nella speranza di continuare ad alimentare una tradizione vocale ormai in declino<sup>36</sup>. Nei conservatori napoletani i castrati erano considerati allievi particolari e, proprio per la delicatezza della loro voce, oggetto di cure specifiche: ricevevano un'alimentazione più sostanziosa, alloggi più salubri e riscaldati, un'attenzione costante alla salute e una separazione fisica dagli altri ragazzi per evitare rischi e disordini. Nelle uscite esterne i castrati venivano accompagnati da ragazzi non evirati, impiegati come protezione contro aggressioni o scherzi violenti, segno della loro vulnerabilità sociale<sup>37</sup>. Giuseppe Bonaparte, su richiesta di Napoleone, emanò un provvedimento reale con cui proibiva l'ammissione dei castrati nel nuovo conservatorio reale. È il decreto del 27 novembre 1806, «con cui si vieta di ammettere nel conservatorio di musica, sotto qualunque pretesto, gli eunuchi<sup>38</sup>». Le reazioni positive non tardarono ad arrivare, testimoniando come anche a Napoli, uno dei centri più attivi nella creazione e diffusione del castrato, il vento fosse ormai cambiato. Il «Monitore Napolitano» del 5 dicembre 1806 scrive:

Ma non ha potuto S. M. considerar senza indignazione l'uso barbaro di far degli eunuchi per aver voci donnesche negli uomini. Ha ordinato in conseguenza con decreto del 27. Novembre, che di cosiffatta gente non se ne ammetta affatto nei Collegi<sup>39</sup>.

L'avvocato Carlo de Nicola commenta nel suo *Diario napoletano*<sup>40</sup>:

Si è ordinato che si mettano in piedi i Conservatori di musica ma si son proibite le voci bianche, o siano gli eunuchi; questo è molto ben fatto, essendo una barbarie contraria ad ogni legge il degradare degli uomini per farli servire al piacere di un orecchio che può essere anche senza di essi si diletta.

Il decreto promulgato da Giuseppe Bonaparte ebbe come effetto immediato l'emergere di una criticità strutturale nella gestione delle voci acute all'interno delle istituzioni musicali statali. Il provvedimento non si limitava infatti a vietare la formazione dei giovani castrati, ma ebbe conseguenze anche sulla Cappella Reale, dove il piano organico elaborato nel 1808 dal duca Riario sanciva esplicitamente la sostituzione degli eunuchi con voci femminili nei

---

<sup>36</sup> FRANCESCO CIRILLO, *Le ore dei figlioli*, Napoli, Centro di Ricerca e di Sperimentazione Musicale, 2016, pp. 64-67.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Decreto n° 259. *Collezione degli editti, determinazioni, decreti e leggi di S.M.*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1806.

<sup>39</sup> «Monitore Napolitano», 5 dicembre 1806.

<sup>40</sup> CARLO DE NICOLA, *Diario napoletano, 1798-1825*, parte III, Napoli, Società napoletana di storia patria, 1906, p. 306.

registri di soprano e contralto<sup>41</sup>. Già alla vigilia dell'emanazione del decreto, un documento datato 6 ottobre 1806 segnala come il Conservatorio della Pietà dei Turchini potesse contare su appena due giovani soprani, peraltro frequentemente assenti poiché chiamati da Giovanni Paisiello a prestare servizio presso la Cappella Reale. Le fonti contemporanee restituiscono con chiarezza le difficoltà operative prodotte da questa decisione, mettendo in luce come l'eliminazione della formazione dei castrati non fosse accompagnata da un sistema alternativo efficace di reclutamento vocale. La soluzione adottata ebbe tuttavia carattere provvisorio: come attestano le presenze di Francesco Villani e Angelo Finelli, ancora registrati nel collegio di musica nel 1812, e la riammissione degli eunuchi con la restaurazione borbonica e il ritorno di Ferdinando I<sup>42</sup>.

Anche nei contesti dell'Italia settentrionale la carenza di voci idonee a sostenere i ruoli di *primo uomo* contribuì a rendere inefficaci e temporanei i provvedimenti di esclusione dei castrati. In base alle diverse situazioni locali, gli impresari ripresero gradualmente a scritturare soprani maschili, senza che ciò incontrasse una reale opposizione da parte delle autorità. A Milano, in particolare, il divieto rimase operativo solo fino al 1802: in quell'anno Luigi Marchesi, che si era prudentemente sottratto alla scena pubblica all'ingresso di Napoleone nella città, rientrò trionfalmente alla Scala inaugurando la stagione di carnevale 1802/03 nel ruolo di Ariodante nella *Ginevra di Scozia* di Simon Mayr<sup>43</sup>. Parallelamente, anche il castrato Girolamo Crescentini fece ritorno sulle scene dell'Italia settentrionale nei primi anni dell'Ottocento e Gioachino Rossini compose per il Teatro alla Scala, nel 1813, la sua unica parte destinata a un castrato: Arsace in *Aureliano in Palmira*, affidata a Giovanni Battista Velluti<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> ROSA CAFIERO, *Il Real Collegio di Musica di Napoli nel 1812: un bilancio*, in «Studien zur italienische Musikgeschichte XV. Analecta Musicologica», vol. 30/II., a cura di Friedrich Lippmann, Laaber, Laaber Verlag, pp. 638-639.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> ARNOLD JACOBSHAGEN, *Von Velluti zu Nozzari. Das Ende der Kastraten und der Aufstieg des Operntenors in Neapel*, in *Der Tenor. Mythos – Geschichte – Gegenwart*, a cura di Corinna Herr, Arnold Jacobshagen e Thomas Seedorf, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2017, pp. 132-133.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

### I.2.1 Napoleone e il corpo evirato come *instrumentum regni*

È lo stesso Napoleone a parlare dei castrati durante la sua prigionia a Sant'Elena, come riporta nel proprio diario Barry Edward O'Meara, suo medico personale nel periodo d'esilio. Napoleone afferma che la produzione di eunuchi costituiva una pratica profondamente vergognosa e orribile, che egli aveva soppresso in tutti i territori sotto il suo dominio, arrivando a proibirla anche a Roma sotto pena di morte<sup>45</sup>. Alla convinzione di aver sradicato tale pratica, Napoleone aggiunge un aneddoto relativo al cantante evirato Crescentini:

There was one Crescentini, an excellent singer, who often sang before me and delighted me much. As I wished to encourage merit in every science, and as it was his misfortune, and not his fault, to have been mutilated, having been probably only two or three years old when it was performed, I conferred upon him the knighthood of the Iron Crown. This, however, displeased a great many, who said that a being who was not a man ought not to have an order for manhood conferred upon him. There were great discussions about it, in which Madame Grassini, whom I suppose you know, took a part. Whilst others were blaming me, Grassini said, 'I really think the emperor has done right in giving it to him; I think that he deserves it.' Being asked why, she replied, 'I think he merits it, if it were only on account of his wounds.' This sally produced the greatest laughter, and turned the business completely. I believe that no person laughed more at it than myself<sup>46</sup>.

Nel resoconto Napoleone condanna apertamente la pratica dell'evirazione come «orribile e vergognosa», ma al tempo stesso rivendica il riconoscimento accordato al singolo interprete, reintegrandone simbolicamente il corpo mutilato attraverso l'onorificenza della Corona Ferrea. La battuta di Madame Grassini, che trasforma ironicamente la mutilazione in una ferita di guerra degna di onore, opera un ribaltamento semantico rivelatore: ciò che esclude il castrato dalla piena virilità diventa paradossalmente il fondamento della sua legittimazione. In questa tensione tra condanna sistematica alla pratica dell'evirazione e tolleranza dell'eccezione individuale si coglie il carattere transitorio della figura del castrato, ormai percepita come residuo di un ordine passato e destinata a essere progressivamente estromessa dal nuovo ordine costituito.

L'incontro tra Napoleone e Crescentini si colloca nel contesto dell'occupazione di Vienna del 1805, durante la quale l'imperatore poté assistere a una performance del cantante nel ruolo di Romeo in *Giulietta e Romeo* (1796) di Nicola Zingarelli. Colpito

---

<sup>45</sup> P. BARBIER, *The world of the Castrati* cit., p. 227.

<sup>46</sup> BARRY E. O'MEARA, *Napoleon in Exile; A Voice from St. Helena. The Opinions and Reflections of Napoleon on the Most Important Events in His Life and Government, in His Own Words*, vol. 1, New York, AMS Press, 1969, p. 317.

dall'eccezionale resa interpretativa del cantante, l'imperatore ne promosse il trasferimento a Parigi, garantendogli un trattamento economico privilegiato e un impegno esclusivo presso il Théâtre de la Cour, dove Crescentini rimase attivo in modo continuativo tra il 1806 e il 1812. In seguito a una ripresa dell'opera al Teatro delle Tuileries, datata al 1809, l'intensità emotiva della sua interpretazione suscitò una partecipazione collettiva tale da commuovere l'intera sala e convincere Napoleone a conferirgli il titolo di cavaliere della Corona ferrea del Regno d'Italia<sup>47</sup>. Ulteriori circostanze di questa nomina sono fornite da una testimonianza precedente a quella di O'Meara, contenuta nel *Mémorial de Sainte-Hélène* di Emmanuel de Las Cases. Il racconto si colloca in una discussione più generale sull'impossibilità di dominare l'opinione pubblica:

Nel mio sistema di dare valore ad ogni genere di merito e di conferire una sola ed unica ricompensa universale, osservava, mi venne l'idea di conferire la croce della Legion d'Onore a Talma: mi fermai, tuttavia, davanti al capriccio dei nostri costumi e al ridicolo dei nostri pregiudizi e volli, preliminarmente, tentare una prova senza conseguenze, conferendo la Corona ferrea a Crescentini. L'onorificenza era straniera come lo era la persona, per cui il mio gesto doveva dare meno nell'occhio e non avrebbe dovuto compromettere le autorità: poteva suscitare al massimo qualche malignità. Ebbene! concluse l'Imperatore, vedete qual è il potere della pubblica opinione e la sua natura: io potevo distribuire scettri a mio piacimento e tutti si affrettavano a rendere omaggio ad essi, ma non avevo il potere di conferire un semplice nastrino. Credo, non è vero, che il mio esperimento fu accolto assai male?»  
«Certo, Sire, molto male. In tutta Parigi lo scalpore fu grande: quel gesto aveva suscitato l'anatema di tutti i salotti, i maligni gioivano e sprizzavano scintille<sup>48</sup>.

Quella di nominare Crescentini cavaliere della Corona ferrea è una strategia politica per testare fino a dove potersi spingere con il riconoscimento pubblico del merito artistico, un "esperimento", secondo Napoleone, volto a verificare la tenuta simbolica e politica delle nuove distinzioni onorifiche quando applicate a figure estranee alla tradizionale sfera militare o amministrativa. Il vero obiettivo era quello di premiare l'attore francese François-Joseph Talma con la neonata Légion d'Honneur. In Francia la Rivoluzione soppresse gli ordini come residui del mondo feudale e abolì ciò che richiamava privilegi di nascita. Tuttavia, ciò non eliminò il problema di come riconoscere il merito e trasformarlo in incentivo pubblico. Nel contesto post-rivoluzionario del Consolato, Bonaparte riprese l'idea di un sistema stabile di ricompense e la elevò a progetto politico: la Légion d'Honneur

---

<sup>47</sup> JEAN STAROBINSKI, *Enchantment. The Seductress in Opera* (trad. C. Jon Delogu), New York, Columbia University Press, 2008, p. 180.

<sup>48</sup> EMMANUEL DE LAS CASES, *Memoriale di Sant'Elena*, a cura di Luigi Mascilli Migliorini, Milano, BUR Rizzoli, 2013, pp. 7-8.

doveva premiare insieme servizi militari e civili, mantenendo formalmente l'uguaglianza giuridica e creando una distinzione simbolica fra chi aveva servito la patria e chi no. L'opposizione repubblicana denunciò il rischio di un corpo intermedio potenzialmente incostituzionale, incline a generare una nuova aristocrazia e a riaffermare la supremazia del militare sul civile, ma, nonostante la durezza dello scontro, il progetto venne approvato<sup>49</sup>. Considerando la diffidenza del popolo francese per la Légion d'Honneur, si può ben intuire il motivo per cui Napoleone fosse cauto nel premiare Talma e provasse prima ad assegnare un'onorificenza straniera a un artista straniero e, per giunta, evirato. La Légion fu concepita come sistema universale di riconoscimento del merito, ma incontrava un limite simbolico quando confrontata con figure che eccedevano la norma della cittadinanza.

Particolarmente significativa è la testimonianza di Étienne-Jean Delécluze, che nel «Journal des débats» racconterà di aver assistito ad una ripresa di *Giulietta e Romeo* il 10 febbraio 1825. Questa è l'occasione per una digressione su una memorabile rappresentazione dell'opera avvenuta al picco del potere napoleonico<sup>50</sup>. Delécluze era collocato in un palco appartato dove poteva vedere senza essere visto, osservando la rigida gerarchia dei presenti: donne di corte e principesse nelle gallerie, generali e alti ufficiali in platea, ambasciatori stranieri e sovrani satelliti disposti secondo il rango, tutti accomunati da un atteggiamento di terrore nei confronti dell'imperatore. Delécluze descrive la sala come dominata da una tensione silenziosa, in cui ogni gesto è calibrato in funzione dello sguardo di Napoleone:

For a disinterested observer, there was nothing more imposing to be seen than the respectful terror that the sight of Napoleon inspired in all these spectators of such different rank, condition, and probably opinions as well. Everyone was surrounded with a luxury and a sparkle that highlighted in such a lively way the serious incertitude of their bodies; they held themselves in such a way as to be able to gaze obliquely toward their master, as much out of fear as from a need to respond immediately to the slightest favorable sign that might be made toward them. During an intermission, Napoleon made a polite gesture to Monsieur de Tolstoi, the Russian ambassador. Everyone turned to each other zealously –“The emperor waved to Monsieur de Tolstoi” – as though everyone were relieved to have some thought that could be expressed openly and without danger<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> M. SAINT-MAURICE, *Histoire de la Légion d'honneur*, Parigi, A. J. Denain, 1833, pp. 25-54.

<sup>50</sup> La data precisa non è indicata, ma per Starobinski potrebbe essere quella della nomina a Cavaliere della Corona ferrea.

<sup>51</sup> Le citazioni di Delécluze sono riportate dalla traduzione inglese del testo di Jean Starobinski. ÉTIENNE-JEAN DELECLUZE, «Journal des débats», 1824-1828, cit. in J. STAROBINSKI, *Enchantment. The Seductress in Opera* cit., pp. 177-178.

Delécluze osserva che Napoleone assisteva alla rappresentazione con attenzione costante, distogliendo lo sguardo solo occasionalmente per controllare la sala. Il suo aspetto e il modo stesso di seguire la musica contribuivano a trasmettere un'immagine di dominio assoluto sugli astanti, poiché la sua concentrazione attirava gli sguardi e lo isolava emotivamente dal resto del pubblico, rafforzando la percezione di una distanza netta tra l'imperatore e tutti gli altri spettatori. All'interno di questa esibizione di potere si inserisce l'esecuzione del finale dell'opera, con Girolamo Crescentini nel ruolo di Romeo e Giuseppina Grassini in quello di Giulietta. L'aria «Ombra adorata», composta dallo stesso Crescentini e aggiunta col consenso del compositore, suscita un'emozione intensa e collettiva:

The appropriateness of their expressions and the beauty of the singing, particularly that of Crescentini, made a prodigious impression on all the spectators. Since proper etiquette forbade applause, when Crescentini (Romeo) fell down dead after kissing his beloved, a movement of curiosity mixed with emotion spread throughout the orchestra stall from which there rose up a stifled sigh, but calm was soon restored and all eyes turned nervously and curiously toward the master, who made a solemn sign of the hand and departed<sup>52</sup>.

L'aria occupa un momento centrale del finale dell'opera, ma non in posizione conclusiva. La scena, ambientata nella cappella dei Capuleti, culmina con l'ingresso di Romeo accanto al corpo apparentemente privo di vita di Giulietta e con il gesto estremo del veleno. Il libretto di Giuseppe Maria Foppa, discostandosi da Shakespeare, prevede tuttavia un successivo duetto tra i due amanti e un finale corale in cui è Giulietta a morire di dolore. Proprio per rispettare le convenzioni, l'opera proseguiva ben oltre la morte di Romeo, mantenendo l'equilibrio tra arie, duetti e insiemi. Eppure, nel contesto della rappresentazione imperiale, è il termine dell'aria di Crescentini a segnare il vero punto di chiusura simbolico: Napoleone lascia il teatro subito dopo «Ombra adorata», senza attendere la conclusione dell'opera. La scelta di abbandonare la sala nel momento di massima intensità emotiva e di massimo risalto del castrato trasforma l'aria in un apice assoluto, sottraendola alla logica drammaturgica complessiva e investendola di un valore ulteriore, legato allo sguardo e al gesto del sovrano. In questo modo, la performance di Crescentini non solo catalizza l'emozione del pubblico, ma diventa anche il punto in cui il potere imperiale decide di manifestarsi e, al tempo stesso, di ritirarsi.

---

<sup>52</sup> ÉTIENNE-JEAN DELECLUZE, «Journal des débats», cit. in J. STAROBINSKI, *Enchantment. The Seductress in Opera* cit., p. 179.

### I.3 Dal castrato al tenore: verso la corrispondenza fra ruolo e interprete

Tra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento si assiste a una trasformazione profonda della gerarchia vocale operistica, che segna la crisi definitiva del primato dei castrati e la riorganizzazione complessiva del sistema teatrale. In poco tempo, la centralità del castrato che per decenni aveva incarnato l'eroe operistico per eccellenza viene progressivamente ridimensionata, in un processo strettamente legato alla crisi dell'impianto metastasiano, alla scomparsa dei grandi cantanti evirati e all'affermarsi di nuovi modelli drammaturgici e vocali. In tale contesto, una parte rilevante del repertorio precedentemente riservato ai soprannisti viene assorbita dalle cantanti donne. È un processo che ha inizio con la sostituzione del ruolo di castrato con quello di contralto o soprano *en travesti*, per giungere alla definitiva associazione fra tenore ed eroe, in un'epoca che lega progressivamente l'eroismo a una mascolinità fisicamente riconoscibile e sessualmente non ambigua. Il mutamento non riguarda tanto la tecnica del canto, che il belcanto ottocentesco eredita dai castrati, quanto il cambiamento nel modo di ascoltare e di intendere la voce. L'orecchio del pubblico di primo Ottocento non è più predisposto a riconoscere nella voce del castrato l'emblema dell'eroismo, fino a percepirla come instabile e perturbante. Si consolida quindi l'idea che aspetto fisico, genere sessuale e registro vocale debbano ormai coincidere, secondo criteri di verosimiglianza scenica e di leggibilità del corpo in scena che erano stati a lungo secondari<sup>53</sup>.

Fra inizio secolo e gli anni Dieci dell'Ottocento, momento simbolicamente segnato dal ritiro del celebre castrato Luigi Marchesi e dall'affermazione di Adelaide Malanotte come primo Tancredi rossiniano, il contralto sembra raccogliere l'eredità del musicista, collocandosi come nuovo protagonista della scena operistica italiana. In questa fase di transizione, il contralto non è un semplice sostituto del castrato, ma assume un ruolo di continuità e insieme di trasformazione del modello vocale precedente. La sua voce conserva quella che Rossini definiva l'eredità «ideale ed espressiva» del castrato, mantenendo una qualità percepita come mimetica e impersonale, permettendo l'impersonificazione eroica tramite il travestimento<sup>54</sup>. Contemporaneamente, si afferma una nuova valutazione delle voci maschili non evirate, in particolare di quella del tenore, che, da parte secondaria o di contorno nell'opera seria, giunge a rivestire progressivamente il ruolo di protagonista maschile per

---

<sup>53</sup> NAOMI ANDRÉ, *Voicing Gender. Castrati, Travesti and the Second Woman in Early-Nineteenth-Century Italian Opera*, Bloomington, Indiana University Press, 2006, pp. 43-44.

<sup>54</sup> J. Q. DAVIES, *Romantic Anatomies of Performance* cit., p. 21.

eccellenza. Quella tenorile si impone come voce dei principi e degli amanti, incarnando un modello eroico e sentimentale destinato a trovare piena espressione nell'opera rossiniana e, più in generale, nel melodramma ottocentesco.

L'epicentro di questo cambiamento radicale fu la città di Napoli, dove si trova un riscontro concreto già dagli anni Ottanta del Settecento. In quegli anni si osserva un riequilibrio dei cachet a favore del tenore, la cui quota di remunerazione cresce sensibilmente, mentre diminuisce quella del primo uomo e, in misura minore, della prima donna, pur restando questi ultimi i meglio retribuiti<sup>55</sup>. Dopo gli editti di Giuseppe Bonaparte, la linea riformatrice si intensificò ulteriormente con l'avvento di Gioacchino Murat nel 1808. La moglie, Carolina Bonaparte, aveva legato a sé come segretario privato e addetto culturale un drammaturgo parigino, Charles de Longchamps, nominato nel 1809 sovrintendente generale dei teatri napoletani. Longchamps assunse una posizione radicale contro il sistema tradizionale dell'opera seria italiana, condannando l'impiego sia dei castrati sia delle donne in ruoli *en travesti*, in quanto ritenuti incompatibili con i principi di *vraisemblance* e di illusione drammatica propri dell'estetica teatrale francese. Un momento chiave fu la nomina a impresario dei Teatri Reali di Domenico Barbaja. Il suo contratto del 1809 stabiliva che, come impresario, non potesse ingaggiare castrati e che affidasse le parti di musico esclusivamente a donne o tenori. Il momento di svolta definitiva si colloca nel 1811, quando Longchamps, con l'avallo diretto del re, proibì in modo esplicito l'impiego della parte di musico, indipendentemente dal sesso dell'interprete<sup>56</sup>.

In questo scenario di sperimentazione vocale, importante fu il contributo di Giovanni Simone Mayr. Il compositore attraversò in modo esemplare la fase di transizione dell'opera seria tra la fine del Settecento e il primo Ottocento. Tra i due secoli, Mayr scrive per castrati come Girolamo Crescentini, protagonista di *Saffo* (1794), ma anche di *Telemaco nell'isola di Calypso* (1797), *Alonso e Cora* (1803) e *Zamori ossia L'eroe dell'Indie* (1804), così come Luigi Marchesi, che domina titoli quali *Lodoiska* (1796), *Lauso e Lidia* (1798) e *Ginevra di Scozia* (1801), e Giovanni Battista Velluti, ultimo grande castrato della scena europea, che debutta in *Raùl di Crequi* nel 1809<sup>57</sup>. Per la *Medea in Corinto*, che sarebbe stata parte della stagione del San Carlo nel 1813, Mayr aveva inizialmente pensato il ruolo di Giasone per

---

<sup>55</sup> MELANIE TRAVERSIER, *Gouverner l'opéra: une histoire politique de la musique à Naples, 1767-1815*, Roma, École Française de Rome, 2009, p. 400.

<sup>56</sup> ARNOLD JACOB SHAGEN, *Von Velluti zu Nozzari* cit., pp. 139-141.

<sup>57</sup> DAN H. MAREK, *Alto. The Voice of Bel Canto*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2016, pp. 57-58.

castrato, ma dovette poi riscriverlo per tenore<sup>58</sup>. Parallelamente, accanto ai castrati compaiono contralti e mezzosoprani destinati a segnare profondamente la scena operistica del primo Ottocento: Giuseppina Grassini, Margherita Chabrand, Teresa Giorgi-Belloc, Marietta Marcolini e, soprattutto, Isabella Colbran e Giuditta Pasta. Attorno al Teatro San Carlo orbitano grandi tenori che daranno un impulsivo decisivo alla crescente importanza del primo uomo tenorile, una presenza da cui attingono Mayr e, successivamente, Rossini: Manuel Garcia, Andrea Nozzari, Domenico Mombelli, Gaetano Crivelli, Niccola Tacchinardi, Giovanni David<sup>59</sup>.

Ancora nel contesto napoletano, un'altra minaccia per il castrato proviene dal successo sempre più grande dell'opera buffa, in cui le gerarchie vocali mutano. Il contralto ha qui un ruolo marginale, mentre il tenore, fin lì spesso relegato a parti di sostegno, diventa stabilmente il protagonista maschile. Anche il basso passa dall'interpretare ruoli secondari come quello del messaggero, all'indossare maschere che diventeranno tipiche, come quelle del vecchio borioso o del servo. Nascono così gli archetipi del tenore romantico e del basso buffo destinati a lunga fortuna, mentre la scrittura musicale conserva una parentela con il linguaggio dell'opera seria ma al contempo sviluppa forme proprie, come i grandi pezzi d'assieme e i finali concertati con molti personaggi, costruiti su un effetto di confusione collettiva e di accelerazione teatrale. Il mutamento non riguarda esclusivamente l'opera seria, ma investe l'intero sistema lirico.

All'inizio del XIX secolo si attenuano le distanze tra cantanti seri e buffi. La stampa napoletana contribuisce a valorizzare i cantanti comici, mentre la programmazione teatrale, sotto l'influsso del modello francese e delle nuove drammaturgie semiserie, tende a superare la rigida bipartizione dei generi. In questo quadro, la polivalenza vocale e stilistica diventa un valore riconosciuto e i cantanti passano con maggiore disinvoltura dal repertorio serio a quello buffo. I compensi si adeguano di conseguenza, diminuendo nel settore dell'opera seria e aumentando in quello buffo, così da rendere entrambi ugualmente attrattivi<sup>60</sup>.

Nonostante tali riequilibri, l'opera seria conserva a lungo una posizione di predominio economico e simbolico, e a partire dalla fine degli anni Venti dell'Ottocento i cachet dei suoi interpreti tornano a crescere, sospinti dal rinnovato successo internazionale

---

<sup>58</sup> GIANLUCA CORRADO, *Polissena ed Ecuba tra tragedia antica e opera in musica*, in *Nicola Antonio Manfroce e il Decennio francese a Napoli (1806-1815)*, a cura di Domenico Giannetta e Maria Grande, Palmi, Edizioni Musicarte, 2024, p. 119

<sup>59</sup> D. H. MAREK, *Alto. The Voice of Bel Canto* cit., p. 59.

<sup>60</sup> M. TRAVERSIER, *Gouverner l'opéra* cit., pp. 403-404.

del repertorio rossiniano e dalla ripresa della circolazione teatrale in un contesto politico stabilizzato<sup>61</sup>. La crisi del castrato, tuttavia, non conosce inversioni: essa si configura come il risultato strutturale dell'intreccio fra mutamento morale, ridefinizione estetica della voce e del corpo in scena e progressiva perdita di occasioni professionali nel mondo operistico, dove il modello vocale e simbolico del passato non trova più le condizioni per sopravvivere.

#### I.4 Velluti a Londra: il corpo anomalo come luogo di scontro tra aristocrazia, *middle class* e stampa

Giovanni Battista Velluti<sup>62</sup> (1780-1861) è considerato l'ultimo grande castrato italiano che calcò i palcoscenici d'Europa. Dopo la formazione tra Marche, Bologna e Ravenna, debuttò nel 1798 e intraprese una carriera internazionale di primo piano tra Italia, Napoli, Vienna, Milano e Londra, collaborando con compositori come Nicolini, Mayr, Rossini e Meyerbeer. Nel 1824 raggiunse l'apice del successo interpretando Armando nel *Crociato in Egitto* di Meyerbeer alla Fenice di Venezia. Si ritirò definitivamente dalle scene nel 1833.

Il periodo londinese di Velluti è esemplare perché in esso emergono chiaramente le tensioni che caratterizzano la crisi del castrato tra Settecento e Ottocento. Prima del suo arrivo, nel corso dell'ultimo decennio del XVIII secolo il King's Theatre di Londra incontrò crescenti difficoltà nel garantire una presenza continuativa di cantanti castrati di alto livello, segnando una fase di progressiva scomparsa di questa tipologia vocale nella vita operistica britannica. Dopo l'ingaggio di Gaspare Pacchierotti per la stagione del 1791, il teatro non riuscì a reperire un sostituto adeguato. Nel 1793 fu scritturato Domenico Bruni, che si esibì a Londra tra febbraio e giugno con un'accoglienza ambivalente. Se da un lato parte della stampa elogio la qualità del timbro e l'efficacia espressiva del suo canto, dall'altro

---

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> Le notizie qui riportate sono tratte da ELIZABETH FORBES e ROBERT CROWE, «Velluti, Giovanni Battista», *Grove Music Online*, 2020. La bibliografia su Velluti è piuttosto limitata. Si segnalano in particolare: CORNELIO PAROLARI, *Giambattista Velluti, ultimo dei soprannisti sulle liriche scene*, in *Rivista musicale italiana*, vol. 39, Torino, Libreria Editrice Fratelli Bocca, 1932, pp. 263-298; ERMANNIL LUMINATI (a cura di), *Giovan Battista Velluti – Cantante Lirico (1780–1860)*, Corridonia, Comune di Corridonia, 1985; PAOLO DA COL, *Catalogo dei Fondi Musicali Antonio Miari e Giovanni Battista Velluti della Biblioteca Civica di Belluno*, Venezia, Fondazione Levi, 2008; PAOLO PERETTI, *Il “Musico” e l’usignolo, omaggio a Velluti, ma non solo*, in *Studia Picena*, vol.77, Ancona, Istituto Teologico Marchigiano, 2011, pp. 289–362; WILL CRUTCHFIELD, *G. B. Velluti e lo sviluppo della melodia romantica*, in *Bollettino del Centro rossiniano di Studi*, vol. 53, Pesaro, Fondazione Rossini, 2013, pp. 9-84; J. Q. DAVIES, *Romantic Anatomies of Performance* cit., pp. 13-40; ROBERT WILLIAM CROWE, *Giambattista Velluti in London (1825–1829): Literary Constructions of the Last Operatic Castrato*, tesi di dottorato, Boston University, 2017.

osservatori autorevoli come Richard Mount Edgcumbe sottolinearono la debolezza strutturale della voce e la sua inferiorità rispetto ai grandi modelli della generazione precedente. Negli anni immediatamente successivi, il teatro si affidò a figure di secondo piano come Agrippino Roselli e Michelangelo Neri, senza ottenere risultati soddisfacenti. Neri, chiamato a sostituire Roselli nella stagione 1794-95, fu giudicato nettamente inadeguato e rapidamente allontanato per l'instabilità e il progressivo deterioramento delle sue capacità vocali. Quando nel 1800 si progettò la messa in scena della *Zenobia* di Richard Mount Edgcumbe, la sua inadeguatezza risultò tale da rendere necessario il ritiro forzato dal ruolo, che venne affidato al tenore Giuseppe Viganoni. Con l'uscita di scena definitiva di Roselli nell'aprile del 1800, la voce del castrato scomparve del tutto dalle rappresentazioni operistiche londinesi<sup>63</sup>.

Velluti arriva a Londra nel 1825, reduce dal successo veneziano del *Crociato in Egitto*. Il motivo di questo trasferimento si colloca nel più ampio quadro del mecenatismo inglese del primo Ottocento nella città di Firenze. Nei primi decenni del secolo, la città divenne un importante centro della comunità anglofona, dando la possibilità al cantante, spesso ingaggiato dai teatri locali, di entrare in contatto con figure chiave dell'aristocrazia britannica lì residenti. Nel 1822 Velluti si trovava infatti a Firenze coinvolto nelle rappresentazioni di *Tebaldo e Isolina* (1822) di Francesco Morlacchi e in quell'occasione ebbe modo di attirare l'attenzione di Lord Burghersh, musicista dilettante e ambasciatore britannico, e della moglie Lady Burghersh, la cui protezione ebbe un ruolo decisivo per il futuro londinese del cantante. Lady Burghersh era la nipote di Arthur Wellesley, duca di Wellington, che conobbe Velluti a Verona nell'autunno del 1822 in occasione del Congresso di Verona. Il Congresso ebbe inizio il 20 ottobre e trovò uno dei suoi momenti culminanti il 3 dicembre 1822, con la prima esecuzione della cantata *Il vero omaggio* di Gioachino Rossini, interpretata da Velluti. Successivamente Lady Burghersh dovette rientrare a Firenze per l'esecuzione dell'opera *Fedra* (1822), composta dal marito ed eseguita nella sua stessa abitazione fiorentina. Le parti principali in questa rappresentazione furono interpretate da Velluti e Bonini<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> PAUL F. RICE, *Observations on the Castrati in Britain*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2023, pp. 151-152.

<sup>64</sup> ROBERT WILLIAM CROWE, *Giambattista Velluti in London (1825–1829): Literary Constructions of the Last Operatic Castrato*, tesi di dottorato, Boston University, 2017, pp. 41-44.

Il 4 o 5 maggio 1825, dopo un breve soggiorno parigino in cerca di ingaggi, Velluti giunse a Londra, quasi contemporaneamente al ritorno in Inghilterra dei Burghersh. Immediatamente dopo il suo arrivo, il cantante venne coinvolto in un concerto a casa del Duca di Devonshire la sera del 6 maggio<sup>65</sup>. Fin da subito, parte della stampa iniziò a costruire una narrazione fortemente polarizzata intorno alla sua figura. Da un lato egli fu celebrato come fenomeno artistico; dall'altro fu attaccato, soprattutto dal «Times», come simbolo di una pratica considerata moralmente ripugnante e anacronistica. Le invettive del quotidiano londinese introdussero attacchi disumanizzanti e di condanna morale che avrebbero influenzato gran parte della futura ricezione giornalistica di Velluti. Il numero del 10 maggio 1825 commenta così un resoconto dell'esibizione di Velluti nel salotto del Duca di Devonshire:

The Duke of Devonshire's concert at Devonshire-House, on Friday.

«The whole of the fashionable world, without any distinction as it relates to party, were assembled in this splendid mansion, to hear, for the first time in England, the powerful and thrilling strains of Signor Veluti [sic]. The songs, chosen on this occasion by this extraordinary person, were *La notte bella*, composed by Perrucchini, and *Notte tremenda*, by Morlacchi. The effect produced by the Signor was prodigious, and perfectly original. The remainder of the concert consisted of English airs, which were sung by English artists. The whole suite of rooms in this palace were thrown open, and in the intervals of the music, Lord Grey, the Marquis of Lansdown, Lord Rosslyn, Lord Darnley, Lord Derby, Mr. Tierney, Mr. Lambton, Mr. Brougham, Lord Liverpool, the Duke of Wellington, the Duke of Branswick [sic], Lord Burford, Mrs. Coutts, and nearly the whole Bench of Bishops, mingled together without distinction. There was a profusion of delicacies, especially hothouse grapes and Roman punch, which were exquisite of their kind. Nothing could equal the kind attention of the noble host to all his distinguished visitors [sic].» Evening paper. We quote this paragraph, chiefly for the sake of saying a word on the appearance of Signor Veluti [sic] in this country. Besides Mrs. Coutts, numerous other ladies of wealth, or rank, or fashion, were present at the exhibition of this poor victim of the sacrifice made by the avarice of Italian parents to the unnatural taste of self-called musical amateurs. We certainly have no right to meddle with the tastes of the rich and powerful, so long as those tastes are confined to their private circles: neither is it any business of ours if the ladies in private revive the fashion of a past age, and doat on Veluti [sic], as their grandmothers did on Farinelli, or any other ambiguous creature without a sex. But while we disclaim all wish and all right to interfere with the amusements of private society, we do, in the name of public decency and public morals, protest against the design which we learn is entertained in a certain fashionable quarter, of insulting the public eye with the exhibition of this unhappy creature, whom we must not call a man, and whose very appearance must present the complex idea of parental avarice, deliberately cruelty, and unnatural

---

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 46.

taste. No term of reprobation can be found sufficiently strong to designate the depraved and vicious taste which would force this singer on the public boards. We hope, however, – indeed we are all confident, – that the party to whom we allude must abandon the project: the opinion of more than one respectable nobleman has been strongly expressed on the subject; and the firmness of the manager, so backed, will doubtless not give way<sup>66</sup>.

Il giornalista afferma di non voler interferire nei divertimenti privati dei ceti alti, ma allo stesso tempo afferma il diritto di intervenire in nome della decenza e della moralità pubblica quando pratiche indecorose, come le esibizioni private di castrati, diventano visibili nello spazio pubblico. Nel primo quarto del XIX secolo il «Times» si configura come uno dei principali attori della trasformazione del giornalismo londinese da attività artigianale a impresa moderna inserita a pieno titolo nelle logiche del mercato. Nata nel 1785 e riorganizzata a partire dai primi anni dell'Ottocento, la testata si distingue per la scelta di un giornalismo dichiaratamente libero dalla *patronage* politica, fondato invece su abbonamenti, vendite e inserzioni pubblicitarie. Questa impostazione rendeva necessario il mantenimento di un rapporto stabile tra lettori, concepiti come clienti e inserzionisti, e collocava il «Times» come portavoce della *middle class* emergente. L'adozione di innovazioni tecnologiche, come la stampa a vapore, e l'investimento in un corpo redazionale professionalizzato contribuirono ad accrescere in modo significativo la tiratura e l'autorità del giornale. Il giornale si presenta così come luogo privilegiato di negoziazione dei rapporti di potere, in cui la voce neutra e disincarnata esercita una funzione regolativa, attribuendo legittimità ad alcune posizioni e svalutandone altre. In questo modo il «Times» contribuisce a rafforzare un modello di appartenenza sociale coerente con i valori della *middle class*, utilizzando la cronaca culturale come strumento per intervenire sulla definizione di identità, confini e norme<sup>67</sup>.

L'attacco del «Times» alla serata organizzata dal duca di Devonshire si inserisce anche in un quadro di contrapposizione politica, dal momento che gli ambienti aristocratici coinvolti erano identificabili con il fronte *Tory*, verso il quale il giornale mostrava un atteggiamento fortemente critico. Il «Times», infatti, era diretto da Thomas Barnes, simpatizzante dei *Whigs*<sup>68</sup>. In questo senso, la polemica contro Velluti e contro i suoi sostenitori può essere letta come parte di una più generale strategia discorsiva attraverso cui

---

<sup>66</sup> «The Times of London», 10 maggio 1825.

<sup>67</sup> KATRIN LOSLEBEN, *Unternehmen Mittelklasse, ein unpassender Kastrat und wer am lautesten schreit: Das schwierige Verhältnis der Times zu Giovanni Battista Velluti*, in «European Journal of Musicology», vol. 19 n. 1, Berna, Bern Open Publishing, 2020, pp. 22-25.

<sup>68</sup> R. CROWE, *Giambattista Velluti in London (1825–1829)* cit., p. 47.

il «Times» interveniva nella ridefinizione dei confini tra aristocrazia e *middle class* e tra legittimità culturale e devianza. Per la capacità di influenzare l'opinione pubblica, il duca di Wellington definì Thomas Barnes l'uomo più potente del paese<sup>69</sup>.

In tale contesto, la presenza di Velluti si configura come un problema di forte carica simbolica, all'interno del quale vengono condensate tensioni e conflitti di natura sociale e politica. La sua esposizione nello spazio pubblico, veicolata e amplificata dai media contemporanei, in particolare attraverso il ricorso a caricature e forme di rappresentazione satirica, trasforma il corpo del cantante in un luogo prediletto per la lotta politica. La caricatura di John Lewis Marks, pubblicata nel 1825 dall'editore King, risulta particolarmente significativa in questo contesto (fig. 1.1).



Figura 1.1, John Lewis Marks J. L., *An Italian singer, cut out for English amusement. Or, Signor Veluti [sic]. Displaying his Great parts*, 1825, British Museum, Londra, [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1935-0522-6-170](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1935-0522-6-170), consultato il 31 marzo 2026.

<sup>69</sup> P. RICE, *Observations on the Castrati in Britain* cit., p. 162.

Intitolata *An Italian singer, cut out for English amusement. Or, Signor Veluti* [sic]. *Displaying his Great parts*, la vignetta satirica costruisce il proprio effetto polemico attraverso un gioco di ambiguità semantiche. L'espressione "to be cut out" è infatti impiegata nel suo significato letterale di "essere fatto o adatto per qualcosa", ma anche come allusione diretta all'evirazione. Il cantante è presentato come letteralmente "ritagliato" per l'alto intrattenimento inglese e quindi interpretato come riflesso ed esemplificazione del dandismo aristocratico e dell'effeminatezza. La rappresentazione di Velluti nell'atto di esibire le proprie «parts» sfrutta ulteriormente la polisemia del termine, oscillando deliberatamente tra il riferimento alle parti musicali e l'allusione ai genitali. In tal modo, la caricatura riduce la figura del cantante a un oggetto di intrattenimento fondato sulla spettacolarizzazione del corpo e della sua ambiguità di genere.

La figura di Velluti è collocata all'interno di uno di quei salotti mondani che il «Times» aveva stigmatizzato come luoghi di ritrovo dell'aristocrazia *Tory*. Sulla sinistra è rappresentato un ristretto gruppo di musicisti, mentre sulla destra un pubblico numeroso assiste all'esibizione privata del cantante. All'estrema destra compare un vescovo corpulento, con il volto arrossato dall'alcool, che il vignettista inserisce come elemento di critica anticlericale. Gli invitati disposti sullo sfondo commentano la performance: un ufficiale, identificabile in Lord Burghersh, elogia la perfezione delle sue «parts», sfruttando ancora il doppio senso, mentre una donna che osserva con il binocolo replica con un ironico «not quite!». Seduta accanto a suo marito, Lady Burghersh sottolinea lo sforzo del cantante, correggendo il pronome «it» con «he» a ribadire l'ambiguità della sua collocazione tra umano e non umano, cosa che il vignettista evidenzia sbarrando «it». Inoltre, Lady Burghersh sostiene che la sua esibizione sarebbe capace di commuovere persino una pietra, con un'ulteriore allusione metaforica ai testicoli<sup>70</sup>.

Velluti è raffigurato con un abbigliamento che accentua la femminilizzazione del suo aspetto, in marcato contrasto con l'abbigliamento degli ufficiali. La calzamaglia presenta una cucitura che mette in evidenza la zona genitale e la decorazione ornamentale richiama visivamente la ferita della castrazione, in un gioco di rimandi formali che trova un parallelo nella tappezzeria del pavimento. Al centro della scena, un altro ufficiale identificabile con il duca di Wellington chiede ad una dama se Velluti non sia un uomo ben fatto. La battuta

---

<sup>70</sup> L'associazione umoristica tra pietre e testicoli era già presente nella cultura e letteratura inglese. Cfr. TIFFANY JO WERTH, *The Lithic Imagination from More to Milton*, Oxford, Oxford University Press, 2024.

sfrutta l'ambiguità dell'espressione «well made man», che in apparenza indica una buona presenza fisica ma, nel contesto satirico, allude alla “completezza” maschile. L'esitazione della risposta e la formula «but not exactly the thing» rovesciano il complimento iniziale, suggerendo in modo allusivo che il personaggio, pur sembrando ben fatto, non corrisponde pienamente al modello di uomo ritenuto desiderabile. L'apprezzamento di Wellington per l'arte vocale di Velluti divenne occasione per allusioni che travalicavano l'ambito musicale, rimandando indirettamente alla presunta ambiguità sessuale del duca. Tali insinuazioni non furono mai espresse apertamente, anche in ragione della posizione di straordinaria autorità che Wellington occupava in Inghilterra. In un libello satirico pubblicato nel 1827, un autore anonimo sottolineava il peculiare interesse del duca per i «quiverings» di Velluti, sfruttando un gioco di parole che accosta i *quaverings*, intesi come le volatine di crome, ai *quiverings* come tremori di natura sessuale<sup>71</sup>.

Il 30 giugno 1825 ebbe luogo la prima londinese del *Crociato in Egitto* di Meyerbeer al King's Theatre. La mattina stessa, il «Times» aveva pubblicato un violento attacco che non si limitava a criticare il cantante, ma condannava la presenza del castrato sulla scena come un'offesa alla nazione britannica, alla moralità pubblica e perfino all'umanità, tollerabile solo negli spazi privati dell'aristocrazia:

Our opinion was, that the manly British public, and the pure British fair, would have been spared the disgust of such an appearance as that of VELLUTI upon any theatre of this metropolis. His shameless patrons have dared to insult, not only the British nation, but even humanity itself, by thrusting forward this non-creature upon the stage. And it is worth the while to observe their cowardice: they have not taken it upon themselves to bring him out, as actors and singers are normally brought out, but VELLUTI is to sing—if those dire screams can be called singing, which proceed from a living being that is neither human nor even brute—VELLUTI, we say is to sing for VELLUTI'S benefit; [...] We speak in no anger against HIM, if we must go debase the pronoun for want of some other form of expression. Nothing under heaven is so deserving of compassion; and next to those to whom he owes his misfortune, no creatures under heaven more deserve execration, than those his patrons who now press him forward under his own name to excite public horror and disgust. Humanity itself should rise against such a violation of decency—such an outrage upon feeling. But women; can women, too, attend the scene? Can British matrons take their daughters to hear the portentous yells of this disfranchised of nature, and will they explain the cause to the youthful and uniformed mind? In the most vicious era of Rome, before Christianity had spread its influence, and whilst wealth yet abounded, VELLUTIS were in request, and females paid them homage: are we returning to those times? .... Far, however, are we from wishing to insult the wretched being itself; it is its exhibition, or rather the attempt to exhibit it, which we

---

<sup>71</sup> R. CROWE, *Giambattista Velluti in London (1825–1829)* cit., p. 346.

hope will fail, that provokes our reprobation. Whatever compassion can do to alleviate distress, or console for debasement, let the friends and Patrons of VELLUTI perform in private. Let them amuse and solace themselves in private with his powers and skill, if their taste be formed to take pleasure in such pastime: the British people are content to seek for entertainment within the confines of nature<sup>72</sup>.

L'articolo costituisce un esempio estremo della reazione pubblica contro l'apparizione di Velluti a Londra e va letto non come una semplice recensione musicale, ma come un testo programmatico di polemica politico-morale. Sul piano retorico, il passo costruisce una sistematica disumanizzazione del cantante, definito ripetutamente come «non-creature», «disfranchised of nature», «wretched being», fino alla dichiarazione esplicita dell'impossibilità linguistica di riferirsi a lui con un pronome umano. Il linguaggio non si limita a negare la legittimità artistica di Velluti, ma gli nega statuti ontologico e morale: egli è collocato fuori dall'umanità e persino fuori dall'ordine animale. Questa strategia linguistica rivela quanto il corpo del castrato fosse percepito come una minaccia simbolica alle categorie di sesso, natura e identità. Parallelamente, l'attacco si rivolge con forza agli aristocratici, accusati di codardia, corruzione del gusto e di attentare non solo alla decenza pubblica ma alla nazione nel suo complesso. L'autore dell'articolo è offeso dal fatto che si fosse organizzata una beneficiata per Velluti, prassi riservata agli artisti che il pubblico aveva già avuto modo di ascoltare e che, quindi, poteva scegliere di sostenere o meno. Al contrario, proprio perché il cantante si trovava al suo debutto londinese, il giornale interpreta la beneficiata come una manovra elitaria e provocatoria, mirante a imporre Velluti sulla scena da parte dell'aristocrazia. Un elemento centrale del testo è l'ossessione per la moralità femminile. L'autore evoca esplicitamente lo scandalo di donne e madri che assistono allo spettacolo, trasformando la presenza di Velluti in un pericolo per l'educazione delle figlie e per la purezza nazionale. Questo recupera e radicalizza il *topos*, già presente nel contesto operistico britannico del Settecento, secondo cui la voce del castrato eserciterebbe un'influenza corruttrice sulle donne<sup>73</sup>, ma lo estende ora alla classe media, presentata come nuovo baluardo morale della nazione. Nel complesso, l'articolo mostra come la figura di Velluti sia un obiettivo su cui si proiettano ansie relative a genere, sessualità, classe e identità nazionale.

---

<sup>72</sup> «The Times of London», 30 giugno 1825.

<sup>73</sup> Cfr. SUZANNE ASPDEN, 'An infinity of factions': Opera in eighteenth-century Britain and the undoing of society, in «Cambridge Opera Journal», vol. 9, No. 1, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 1-19.

Le reazioni al debutto si divisero nettamente lungo linee politiche e di classe. Come prevedibile, il «Times» del 1° luglio 1825 descrisse la serata come un fallimento totale. Questa posizione estremamente aggressiva fu però contrastata da altre testate, tra cui «The Age», «Bell's Life in London and Sporting Chronicle» e il «London Magazine». Nell'articolo del 3 luglio 1825, il «Bell's Life» ridimensionò drasticamente l'entità dell'attacco del «Times», affermando che le manifestazioni ostili provenivano da un piccolo gruppo in galleria e che erano state immediatamente soffocate dal buon senso e dal buon sentimento del pubblico. L'articolo sottolineava che il tentativo di distruggere la reputazione di Velluti senza un giudizio fondato sui suoi meriti professionali era fallito. Il «London Magazine», nel mese di agosto, ribadì che il pubblico dell'opera non si era lasciato influenzare dalla retorica morale del «Times», difendendo apertamente il gusto delle classi alte e sostenendo che esse, pur con i loro eccessi, possedevano un discernimento estetico superiore e non erano facilmente manipolabili dalla stampa polemica. Richard Mount Edgcumbe, presente alla rappresentazione, ricordò che la performance di Velluti era stata seguita con attenzione e accolta da ampi applausi, mentre le poche manifestazioni di disapprovazione erano state rapidamente soffocate. Il tentativo del «Times» di sabotare la serata risultò dunque inefficace e controproducente. Il 15 agosto lo stesso giornale fu costretto a moderare parzialmente la propria posizione, dichiarando di non aver mai inteso ferire personalmente il cantante. Il «Times» spostò piuttosto l'asse dell'attacco accusando l'aristocrazia di voler indirettamente favorire una rinascita della pratica della castrazione, alimentando una domanda che avrebbe potuto incentivare nuove mutilazioni infantili in Italia. Questa tesi era particolarmente funzionale alla polemica politica anti-aristocratica e anti-tory<sup>74</sup>.

L'esibizione si svolse così sotto il segno di una frattura fra consenso aristocratico, ostilità giornalistica e una pubblica esposizione che rendeva il corpo di Velluti il vero centro della contesa. Ciò appare chiaro nella caricatura *SOME— THING!! peeping at NO— THING* (fig. 1.2). La vignetta è di Dick Doublestone e pubblicata nel luglio 1825 da John Fairburn. L'immagine è nettamente divisa in due scene: a destra Velluti si esibisce nel ruolo di Armando nel *Crociato in Egitto*, a sinistra una donna lo osserva dal suo palco. Nell'immagine è rappresentata proprio l'entrata in scena del castrato con il recitativo di Armando «Popo[l] d'Egitto ecco ritorno a Voi».

---

<sup>74</sup> P. RICE, *Observations on the Castrati in Britain* cit., pp. 165-168.



Figura 1.2, Dick Doublestone, *SOME—THING!! peeping at NO—THING*, 1825, British Museum, Londra, [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1935-0522-6-185](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1935-0522-6-185), consultato il 31 marzo 2026.

La donna raffigurata è Harriot Mellon, che fu oggetto di un duplice scandalo. Nata in un ambiente teatrale e affermata come attrice, Harriot entrò in contatto con il potente e anziano banchiere Thomas Coutts, che sposò nel 1815. Dopo la sua morte ne ereditò il patrimonio, acquisendo enorme ricchezza e prestigio. Nel 1827 sposò William Beauclerk, duca di St. Albans, passando in brevissimo tempo dalla povertà alla borghesia e infine all'aristocrazia<sup>75</sup>. È chiaro che la sua vicenda era percepita come sospetta da parte del ceto borghese, in quanto esempio di sovversione della normale gerarchia di ruoli, generi e classi. Non è un caso che questo personaggio, considerato degenero e simbolo della perversione aristocratica, venisse accostato alla figura di Velluti. Il titolo svela già il disappunto del disegnatore: Harriot è denominata «something», deumanizzata e ritratta mentre sbircia verso

<sup>75</sup> PHILIP H. HIGHFILL JR., KALMAN A. BURNIM e EDWARD A. LANGHANS, *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers & Other Stage Personnel in London, 1660-1800*, vol. 10, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1984, pp. 169-180.

il «nothing», alludendo al non-uomo Velluti. Ella esclama di non riuscire ad ammirare nulla della «creature», mentre tornano i doppisensi sui genitali («loadstone» e «his parts»).

Nella caricatura Velluti è raffigurato in costume di scena: indossa un'armatura con mantello e spada, un cimiero piumato e baffi chiaramente posticci la cui lunghezza è esagerata dall'artista. La presenza dei baffi finti costituisce un segno rilevante, poiché sottolinea il carattere artificiale e performativo della sua mascolinità scenica, evidenziando la distanza tra l'apparenza eroica del ruolo interpretato e il corpo reale del cantante. La regolazione dei peli del volto nella Londra ottocentesca non è una questione puramente estetica, ma rappresenta un tema in cui si intrecciano costume, politica culturale e dinamiche di genere. Nel contesto britannico del XVIII secolo, caratterizzato da una netta preferenza civile per il volto rasato, il baffo entra nella società soprattutto attraverso l'influenza di modelli continentali derivati dagli eserciti. In particolare, i reparti di cavalleria leggera ispirati ai corpi ungheresi e stranieri adottano il baffo come parte integrante dell'uniforme, in un momento in cui tale ornamento è inusuale e spesso malvisto nella società inglese. Questa associazione con il forestiero genera inizialmente diffidenza e ostilità, poiché i baffi sono percepiti come segno di alterità culturale e politica, tanto da suscitare reazioni negative nella popolazione civile e critiche esplicite in ambito parlamentare e giornalistico<sup>76</sup>.

Nei primi decenni dell'Ottocento si sviluppò la moda specifica dei *whiskers*, una sorta di termine ombrello per indicare la crescita dei peli facciali sui lati del volto e/o sui baffi. Accanto ai loro ammiratori, si diffonde una voce critica che associa i *whiskers* ad un carattere non-inglese e a tratti continentali, francesi o tedeschi, e, quindi, sinonimo di rivoluzione, disordine e barbarie. Dall'altro lato, specie dopo il 1815, i *whiskers* entrano stabilmente nella satira come uno degli elementi caratteristici del dandy, percepito come elegante ed effeminato, in quanto mantenere basette e baffi perfetti richiede cura, tempo e prodotti che possono sembrare appropriati alle pratiche cosmetiche femminili<sup>77</sup>.

Proprio per questo, è probabile che nella caricatura i baffi posticci siano stati interpretati come un tentativo di costruire visivamente un maschile che il corpo del castrato non poteva garantire secondo i parametri normativi dell'epoca. La loro evidente artificialità li trasformava in un marcatore di effeminatezza e di simulazione. In quanto finti ed

---

<sup>76</sup> JOHN H. RUMSBY, 'Of No Small Importance': A Social History of the Cavalry Moustache c. 1790 – c. 1860, in «Journal of the Society for Army Historical Research», vol. 96 n. 386, Londra, The Society for Army Historical Research, 2018, p. 153.

<sup>77</sup> ALUN WITHEY, "Hairy honours of their chins": whiskers and masculinity in early nineteenth-century Britain, in «Social History», vol. 47 n. 4, Londra, Routledge, 2022, pp. 413-414.

esagerati, i baffi potevano rafforzare l'idea di una mascolinità instabile e sospetta. Diventano così un potente segno satirico attraverso cui leggere il castrato come figura liminale, al tempo stesso fintamente iper-maschile ed eccessivamente effeminato. Il volto di Velluti è oggetto di commento pubblico quando l'articolo del «Parthenon» del 30 giugno 1825 ci informa che era «rather finely formed, particularly his eyes and mouth, and his skin, which is of the most delicate texture, is perfectly free from the slightest indication of a beard of any sort»<sup>78</sup>. Nel 1829, quando furono pubblicizzate sul «Times» le ultime esibizioni londinesi di Velluti, la redazione adottò un espediente sarcastico. Gli avvisi dei suoi concerti vennero sistematicamente accostati a quelli di un'attrazione contemporanea molto discussa, una donna barbata in mostra a Londra, creando così un implicito gioco di associazioni volto a ridicolizzare il cantante. La donna, italiana come Velluti, era dotata di una lunga barba, di «whiskers» e «mustachios»<sup>79</sup>. È interessante notare come la stessa figura di Harriot Mellon fosse associata all'idea della peluria facciale. Numerose caricature raffigurano la donna con baffi fortemente accentuati e, in alcuni casi, era ritratta mentre il marito le rade la barba, a simboleggiare il rovesciamento della normale gerarchia di potere fra i generi<sup>80</sup>. Sia la donna barbata che Harriott Mellon erano quindi accostabili a figure percepite come trasgressive rispetto alle norme di genere e proprio per questo funzionali a un discorso satirico più ampio sulla confusione dei confini sessuali e sociali. L'accostamento implicito tra Velluti, la donna barbata e Harriot Mellon costruisce un campo semantico comune in cui la peluria facciale diventa un segno visivo di ambiguità: nel caso del castrato, essa è assente e quindi problematica; nel caso delle figure femminili, è eccessiva e altrettanto destabilizzante.

#### 1.4.1 Velluti e il *Living Skeleton*: due *freaks* a confronto

Contemporaneamente a Velluti, nel 1825 arriva a Londra Claude Ambroise Seurat, noto come «The Living Skeleton». Seurat nacque in Francia e manifestò fin dall'infanzia una progressiva e inspiegabile disfunzione: crescendo in altezza, la carne si ritirò gradualmente fino a lasciarlo con una struttura scheletrica estremamente visibile, che rimase invariata per

---

<sup>78</sup> «The Parthenon», 30 giugno 1825.

<sup>79</sup> R. CROWE, *Giambattista Velluti in London (1825–1829)* cit., p. 182.

<sup>80</sup> Cfr. MARY DOROTHY GEORGE (a cura di), *Catalogue of Political and Personal Satires Preserved in The Department of Prints and Drawings in the British Museum*, Vol. X (1820 – 1827), Londra, Chiswick Press, 1870.

il resto della sua vita. A Londra Seurat divenne rapidamente un'attrazione di massa, esibita al Chinese Saloon e oggetto di numerose descrizioni giornalistiche<sup>81</sup>.

Fin dal suo arrivo, questo *freak* venne accostato alla figura di Velluti nella satira londinese. Il collegamento fra i due è esplicitato nella vignetta *Foreign Rivals for British Patronage* di Henry Heath, pubblicata il 23 agosto 1825 da John Fairburn (fig. 1.3). Come intuibile dal titolo stesso, i due rivali si sfidano a duello per decretare a chi spetti la protezione dei mecenati. L'identità di Velluti è chiarita dal cartello al margine destro dove è riportato «Sig. Vel». Ai lati delle figure si collocano due *sandwich men*, che sponsorizzano i *freaks*: «To be seen» per Seurat e «To be heard» per Velluti. Quest'ultimo è ritratto con abito e acconciatura caricaturali che ne accentuano la femminilità.



Figura 1.3, Henry Heath, *Foreign Rivals for British Patronage*, 1825, British Museum, Londra, [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1935-0522-6-183](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1935-0522-6-183), consultato il 31 marzo 2026.

<sup>81</sup> J. Q. DAVIES, *Romantic Anatomies of Performance* cit., p. 39.

Egli esclama con forte accento italiano: «A ha! by Gar I vil cut a you Scull — Vat for you come to Londres to spoil a my custome vid de Lady — by Gar you cannot sing and you cannot kiss de lady's hand! By Gar you are de Bag o' Bones<sup>82</sup>». Velluti è il primo ad attaccare, sentendosi minacciato di perdere il suo affare «vid [with] de Lady», battuta che potrebbe essere un riferimento a Lady Burghersh. Seurat a sinistra, completamente nudo se non per un piccolo gonnellino, risponde: «By Gar Signor I shall run you dru de Gut — I am de better Man as you — by Gar I vil get much of de Money of Jean Bull!! Vat de devil — eh! you be de noting at all. By Gar de lady ver fond of me and look at me and say I got more as you.»<sup>83</sup>. Seurat è sicuro di ottenere molti più soldi da «Jean Bull», riferimento a John Bull, personificazione allegorica dello stato inglese. Seurat ne è sicuro perché, nonostante l'estrema magrezza, conserva la potenza sessuale dei genitali e le donne vedendolo diranno che lui ne ha «got more».

Il duello tra Velluti e Claude Ambroise Seurat traduce simbolicamente il mercato dello spettacolo londinese in uno scontro fisico grottesco, in cui l'accesso al *patronage* non dipende dal valore artistico o umano, ma dalla capacità di attrarre attenzione. Attraverso il linguaggio maccheronico, la caricatura colloca i due fuori dalla norma inglese, mentre lo scambio di insulti ruota attorno alla mascolinità e alla capacità di piacere alle donne, tema centrale nel dibattito contemporaneo sul corpo e sul genere. Seurat rivendica di essere il miglior uomo perché il suo corpo, pur scheletrico, susciterebbe maggiore attrazione femminile. La competizione non riguarda dunque solo il denaro, ma il riconoscimento come uomo: Velluti ne esce sconfitto, anche per la sua impotenza sessuale e sociale.

La risposta riguardo a chi sia il vincitore del duello non tarda ad arrivare. Nella caricatura *The living skeleton* di Robert Cruikshank (fig. 1.4), pubblicata nel settembre 1825 da John Fairburn, Seurat è raffigurato al centro di un nutrito pubblico di donne intente ad osservarne e commentarne il corpo. Alla sua destra è seduta Harriott Mellon, baffuta e nella stessa posa della precedente caricatura a teatro, mentre esclama: «Poor creature, he seems very little calculated in my opinion to please the ladies, tho' really he is as stout as the Old Banker was». Sul margine destro, una donna lo dichiara vincitore poiché «he is a greater

---

<sup>82</sup> Il dialogo è presentato in forma normalizzata: «Aha! By God, I will cut your skull — what have you come to London for, to spoil my custom with the ladies? By God, you cannot sing, and you cannot kiss a lady's hand! By God, you are a bag of bones!»

<sup>83</sup> «By God, sir, I shall run you through the gut — I am a better man than you — by God, I will get much of John Bull's money! What the devil — eh! You are nothing at all. By God, the ladies were very fond of me and looked at me and said I have more than you.»

curiosity than Senior Velluti». La presenza e il giudizio femminile, concentrati non sulla voce ma sul potenziale erotico del corpo, mostrano come il dibattito sulla mascolinità e sul desiderio venga risolto a sfavore del castrato. Velluti perde perché non più sufficientemente leggibile come corpo sessuato, mentre Seurat, pur deformato, risulta paradossalmente più compatibile con il regime voyeuristico e sensazionalistico dello spettacolo londinese moderno.



Figura 1.4, Robert Cruikshank, *The Living Skeleton*, 1825, British Museum, Londra, [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1935-0522-6-191](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1935-0522-6-191), consultato il 31 marzo 2026.

Il soggiorno londinese di Giovanni Battista Velluti costituisce un punto di vista privilegiato per analizzare la fase terminale della presenza del castrato nello spazio pubblico europeo e, al tempo stesso, il mutamento profondo dei quadri culturali, morali e politici entro cui tale figura veniva interpretata nel primo Ottocento. Il suo arrivo a Londra nel 1825 non rappresentò semplicemente il ritorno episodico di una tipologia vocale ormai rara, ma attivò un immaginario in cui la voce e il corpo del cantante divennero il luogo di tensioni sociali più ampie. La ricezione di Velluti mostra con chiarezza come il problema del castrato non

fosse più percepito come questione estetica o musicale, bensì come anomalia simbolica capace di mettere in crisi le categorie moderne di natura, genere e cittadinanza morale.

In questo quadro, il ruolo svolto dalla stampa, e in particolare dal «Times», risulta decisivo. Il quotidiano non si limitò a esprimere un giudizio critico sulla performance artistica, ma costruì una vera e propria campagna di delegittimazione che mirava a escludere Velluti dallo spazio pubblico attraverso un linguaggio disumanizzante. Tale operazione rispondeva al progetto più ampio di affermare l'autorità culturale della *middle class* emergente contro il mecenatismo aristocratico e contro forme di consumo spettacolare percepite come residue dell'*ancien régime*. Parallelamente, la satira visiva amplificò e rese immediatamente leggibile questo conflitto, traducendolo in immagini che insistono sull'ambiguità corporea e sessuale del castrato. Le caricature analizzate mostrano come Velluti venga sistematicamente collocato in una zona liminale, oscillante tra iper-maschilità performativa e sospetta effeminatezza, mentre l'associazione reiterata tra Velluti e il «Living Skeleton» rafforza ulteriormente questa dinamica di delegittimazione. Attraverso tali accostamenti, il cantante viene progressivamente sottratto al campo dell'arte e ricollocato in quello della curiosità esibita, del corpo anomalo destinato al consumo visivo e sensazionale.

Nel complesso, il caso Velluti mostra come, nella Londra degli anni Venti dell'Ottocento, il castrato non potesse più essere integrato senza attrito nello spazio pubblico dell'opera. La sua presenza attivava meccanismi di difesa culturale che miravano a riaffermare un ordine fondato sulla naturalizzazione del sesso, sulla separazione dei ruoli di genere e su una moralità pubblica vigilata dalla stampa. La sua vicenda segna pertanto non solo uno degli ultimi capitoli della storia del castrato sulle scene europee, ma anche un momento cruciale nella costruzione ottocentesca di una normatività corporea e sessuale che non poteva più tollerare figure radicalmente ambigue come la sua.

## Capitolo II.

### Corpi osservati: spettacolarizzazione, norma e gerarchia del femminile sulla scena operistica

Nei primi decenni dell'Ottocento la figura della prima donna si colloca al centro di un regime di visibilità che eccede la dimensione strettamente musicale. La sua presenza in scena è oggetto di una costante elaborazione discorsiva che investe non solo la qualità vocale, ma anche la conformazione fisica e la corrispondenza con modelli di femminilità socialmente condivisi. Entro questo orizzonte sono inseriti i casi di Rosmunda Pisaroni e Marietta Alboni che, pur non annoverate tra le dive al pari di Maria Malibran, Giuditta Pasta o Pauline Viardot, permettono di osservare con particolare chiarezza le dinamiche attraverso cui il corpo femminile viene reso oggetto di discorso, valutazione e spettacolarizzazione nella cultura operistica del primo Ottocento. Entrambe le cantanti mettono in crisi il paradigma estetico dominante: la prima attraverso una fisicità percepita come irregolare e perturbante, la seconda mediante una corporeità eccedente rispetto alla norma. Proprio perché collocate ai margini del paradigma canonico della diva romantica esse rendono più evidente il funzionamento del sistema che costruisce, misura e gerarchizza la visibilità femminile in scena. Nei loro casi, la tensione tra voce e corpo e tra presenza fisica e aspettativa estetica non rimane implicita, ma emerge con forza nelle cronache e nelle caricature coeve, nei confronti con rivali più avvenenti e nelle stesse strategie interpretative adottate dalle cantanti.

Sul piano teorico, questo capitolo si avvale innanzitutto degli studi di Jonathan Crary sulla ridefinizione dell'osservatore nel primo Ottocento<sup>84</sup>, che costituiscono un riferimento preliminare per leggere la trasformazione del regime visivo entro cui il corpo scenico acquista una nuova centralità. Sempre in prospettiva introduttiva, verranno messe a frutto le riflessioni di Laura Mulvey sullo sguardo e sulla spettacolarizzazione del femminile<sup>85</sup>, pur con i necessari adattamenti al contesto operistico, per interrogare le modalità con cui il corpo della cantante viene esposto, desiderato ma anche sottoposto a controllo. Nel caso di Rosmunda Pisaroni, le considerazioni di Lennard Davis nell'ambito dei disability studies offriranno invece gli strumenti per analizzare la percezione dell'irregolarità corporea come perturbazione della norma<sup>86</sup>. Sarà infine considerato il cosiddetto paradosso della «Fat

---

<sup>84</sup> J. CRARY, *Techniques of the Observer* cit.

<sup>85</sup> L. MULVEY, *Visual and Other Pleasures* cit.

<sup>86</sup> L. J. DAVIS, *Enforcing Normalcy* cit.

Lady» di Sam Abel<sup>87</sup> per applicarlo al caso di Marietta Alboni e comprendere la corpulenza non solo come dato biografico, ma come segno simbolico dell'eccesso operistico. Attraverso questi apporti teorici, l'obiettivo del capitolo è quello di mettere in luce come la tensione tra voce e corpo o il contrasto tra presenza fisica e aspettativa estetica, contribuisca a costruire e gerarchizzare la visibilità femminile sulla scena operistica del primo Ottocento.

## II.1 Professionalizzazione e costruzione simbolica della cantante dalla cortigiana alla diva

Nel corso del Seicento e per larga parte del Settecento, le cantanti d'opera si muovono entro un orizzonte culturale segnato da persistenti pregiudizi che tendono ad accostare la loro professione a quella della cortigiana. La scena operistica costituiva un luogo in cui il corpo della cantante poteva essere sottoposto allo sguardo maschile, che lo interpretava secondo categorie di desiderio, disponibilità o devianza. Inoltre, la necessità professionale di intrattenere rapporti con compositori, strumentisti, poeti, impresari e ammiratori di sesso maschile poteva essere problematica, in un contesto che confinava le donne rispettabili alla sfera domestica o ecclesiastica<sup>88</sup>.

La diffusione dell'opera in Italia e, in particolare, nella Venezia della metà del Seicento, favorì l'emergere del ruolo di prima donna, al quale furono progressivamente riservate l'attenzione del pubblico e le retribuzioni più elevate. L'industria operistica in espansione offrì a un numero crescente di giovani interpreti la possibilità di condurre, almeno per un certo periodo, una vita professionale produttiva e relativamente sicura. Se da un lato la retorica moralistica continuava a denunciare la presunta pericolosità sociale dell'opera e l'influenza corruttrice delle cantanti, dall'altro la progressiva affermazione del mercato teatrale consentiva ad alcune interpreti di emanciparsi<sup>89</sup>. Nel secondo Settecento emergono figure importanti come quella di Angelica Catalani, la quale, attiva anche nei primi decenni dell'Ottocento, rappresenta uno dei punti più alti dell'affermazione della prima donna settecentesca. Dopo il debutto a Venezia, Catalani impone richieste economiche sempre più elevate e incarna una mentalità fortemente emancipata: riscrive i propri ruoli,

---

<sup>87</sup> SAM ABEL, *Opera in the Flesh* cit.

<sup>88</sup> J. ROSSELLI, *Singers of Italian Opera* cit., p. 56.

<sup>89</sup> VLADO KOTNIK, *The Idea of Prima Donna: the History of a Very Special Opera's Institution*, in «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», Vol. 47, No. 2, Zagabria, Croatian Musicological Society, 2016, pp. 240-244.

interpola brani, imponendo così la propria supremazia sulla scena. La sua esperienza permette di mettere a fuoco dinamiche strutturali del sistema operistico tra Sette e Ottocento: attraverso dinamiche di esibizionismo, rivalità con altre parti e spettacolarizzazione, la prima donna consolidò la propria centralità nel sistema operistico europeo, compiendo un percorso che, pur senza cancellare del tutto i pregiudizi originari, la condusse gradualmente dall'essere accusata di immoralità alla reputazione di artista professionista<sup>90</sup>. A tal proposito, John Rosselli riporta che l'ultima attestazione documentaria a noi nota in cui alcune interpreti venivano esplicitamente accostate alla prostituzione risalgia al 1809<sup>91</sup>. Ciò appare sintomatico di un mutamento nel tono del discorso pubblico, che tende progressivamente ad abbandonare le espressioni più apertamente stigmatizzanti e a trattare con maggiore discrezione il comportamento privato delle cantanti, senza tuttavia eliminare del tutto l'ambiguità morale che continuava a circondare la loro professione. Questo processo di ridefinizione simbolica si accompagnò, nei primi decenni dell'Ottocento, a un tentativo di inquadramento normativo della loro attività entro strutture giuridiche più formalizzate. In Italia, la posizione giuridica delle cantanti venne regolata dalle diverse versioni del codice napoleonico adottate nella maggior parte degli Stati, che riflettevano le tensioni tra il riconoscimento della loro attività professionale e la persistente subordinazione legale femminile<sup>92</sup>.

Un fenomeno destinato a incidere profondamente sulla costruzione simbolica del femminile e sulla percezione pubblica delle cantanti nei primi decenni dell'Ottocento è l'emergere del mito della diva. Susan Rutherford identifica una convergenza di fattori che ne rende possibile la nascita e la progressiva sedimentazione. In primo luogo, la temporanea predominanza delle donne sulla scena operistica nei primi decenni dell'Ottocento e la loro percezione come figure di alterità rispetto ai modelli di femminilità convenzionale si intrecciano con l'espansione dell'industria teatrale e con la formazione di un pubblico sempre più ampio e socialmente differenziato. A ciò si accompagna la crescente centralità di soggetti incentrati su protagoniste femminili forti e drammaticamente complesse, nonché la nascita di una stampa specificamente dedicata alle questioni musico-teatrali, che

---

<sup>90</sup> V. KOTNIK, *The Idea of Prima Donna* cit., pp. 240-244

<sup>91</sup> J. ROSSELLI, *Singers of Italian Opera* cit., p. 67.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

contribuisce in modo decisivo alla costruzione discorsiva e mediatica della figura della cantante<sup>93</sup>.

In questo quadro, Rutherford esemplifica due espressioni del fenomeno della diva attraverso i casi di Giuditta Pasta e Giulia Grisi. Il ritorno di Pasta a Milano nel 1829, dopo i successi internazionali, suscita un entusiasmo che la nuova stampa contribuisce ad amplificare, fino al celebre epiteto di «diva del mondo<sup>94</sup>» da parte di Carlo Ritorni su «L'Eco». Le cronache del tempo descrivono una vera e propria divinizzazione pubblica, segnata da eccessi celebrativi, cortei e manifestazioni collettive di entusiasmo<sup>95</sup>.

L'esperienza di Grisi mostra invece come il culto della diva finisca per coinvolgere anche il corpo dell'interprete, trasformandolo in oggetto di osservazione, giudizio e dibattito pubblico. Le vicende private di Giulia Grisi, che alternava stagioni fra Londra e Parigi negli anni Trenta, suscitavano grande scalpore nella stampa inglese. Alcuni pettegolezzi ne avevano minato la reputazione nel 1838, in seguito al duello tra il marito, il visconte Gérard de Melcy, e il visconte Frederick Stewart Castlereagh. In un primo momento la stampa presentò la cantante come vittima innocente dell'infatuazione di Castlereagh; tuttavia, la successiva separazione dal marito e la nascita del figlio, avuto da Castlereagh, modificarono sensibilmente la percezione pubblica della sua figura. La relazione con il visconte si protrasse fino all'aprile 1841; proprio in quello stesso mese, si registra un cambiamento significativo nell'atteggiamento tenuto nei confronti di Grisi da parte della stampa, che iniziò a criticare non solo le capacità vocali della cantante, ma anche la qualità espressiva e drammatica della sua presenza scenica, insinuando un decadimento delle sue capacità artistiche<sup>96</sup>.

Nell'agosto 1841, Grisi iniziò una relazione con il tenore italiano Mario, destinata a durare nel tempo. La nuova gravidanza che ne derivò suscitò commenti ancor più personali da parte del «The Era». In occasione di una ripresa della *Vestale* (1840) di Saverio Mercadante, rappresentata a Parigi al Théâtre-Italien il 6 gennaio 1842, il giornale riferì: «Grisi, as one of the French theatrical papers states, "is more occupied with attending to her embonpoint, which is increasing daily" than in studying the Vestale. Nothing could be less

---

<sup>93</sup> S. RUTHERFORD, *Divining the 'Diva', or a Myth and Its Legacy* cit., p. 40.

<sup>94</sup> CARLO RITORNI, *Annali del teatro della città di Reggio*, Bologna, Nobili e C., 1829, p. 192» in S. RUTHERFORD, *Divining the 'Diva'* cit., p. 42.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> S. RUTHERFORD, *Divining the 'Diva'* cit., pp. 47-49.

in character, less dramatic, than her appearance. There is really no illusion left<sup>97</sup>». La trasformazione fisica legata alla gravidanza veniva dunque esplicitamente chiamata in causa come elemento che comprometteva la credibilità scenica e la coerenza drammatica del ruolo, tanto più nel caso di un personaggio associato a purezza e castità come quello della Gran Vestale.

Altro scandalo fu il tentativo di aggressione compiuto da Olivier Dupuget contro Giulia Grisi nel 1836, mentre la cantante si trovava dietro le quinte del Théâtre-Italien. L'episodio ebbe rapidamente una vasta risonanza in Europa, contribuendo in modo decisivo alla costruzione pubblica della sua figura e alla trasformazione della cantante in oggetto di attenzione mediatica e desiderio collettivo. L'uomo, convinto di doverla salvare da una condizione di costrizione e sfruttamento, riuscì a introdursi armato di due pistole nel teatro e tentò di avvicinarla sulla scala che conduceva al camerino, prima di essere fermato e arrestato<sup>98</sup>.

I resoconti giornalistici dell'aggressione rivelano differenze significative nel modo in cui la stampa ricostruì l'accaduto. In Inghilterra, ad esempio, «The Examiner» presentò l'episodio ai lettori privilegiando la prospettiva maschile dell'aggressore, insistendo sulla giustificazione secondo cui l'uomo sarebbe stato spinto alla follia dalla bellezza e dalla voce della cantante<sup>99</sup>. Al contrario, «The Lady's Magazine» pose l'accento sul pericolo reale corso dalla cantante e sulla dimensione di vulnerabilità che derivava dalla sua esposizione pubblica. Il periodico sottolineò in particolare che l'aggressore portava con sé due pistole cariche e un documento contenente un resoconto dettagliato delle abitudini quotidiane di Grisi, elementi che evidenziavano la concretezza della minaccia e costituivano prova di sorveglianza ossessiva e persecuzione<sup>100</sup>. Queste differenze mostrano due modalità complementari di rappresentazione della diva nella stampa ottocentesca inglese. La narrazione dell'«Examiner» enfatizza il potere seduttivo del corpo e della voce femminile, inscrivendoli entro una logica di desiderio maschile. La cantante appare così indirettamente responsabile dell'intensità della reazione che suscita, poiché il suo fascino viene rappresentato come un elemento attivo nella genesi dell'ossessione. «The Lady's Magazine» presenta una costruzione che insiste sulla vulnerabilità della cantante, rendendo visibile il

---

<sup>97</sup> «The Era», gennaio 1842, cit. in S. RUTHERFORD, *Divining the 'Diva'* cit., p. 49.

<sup>98</sup> ELEANOR CLOUTIER, *Ways to Possess a Singer in 1830s London*, in «Cambridge Opera Journal», vol. 29, n. 2, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 189-190.

<sup>99</sup> *Ivi*, p.190-191.

<sup>100</sup> *Ibidem*.

prezzo personale della sua esposizione pubblica. In entrambi i casi, la figura della diva emerge come oggetto privilegiato dello sguardo e della narrazione mediatica, la cui identità pubblica si costruisce attraverso la continua mediazione tra visibilità artistica, curiosità privata e controllo sociale.

## II.2 La diva nel nuovo regime visivo: tecnologia, controllo e spettacolarizzazione del corpo

La centralità del corpo della cantante come oggetto di osservazione rimanda a una più ampia ridefinizione dei regimi della visione nel primo Ottocento, ovvero a quel complesso mutamento nelle pratiche percettive e nei dispositivi dello sguardo che contribuisce a configurare il corpo come oggetto privilegiato di controllo e costruzione culturale. In questo contesto, gli studi di Jonathan Crary offrono un quadro interpretativo particolarmente utile per analizzare tale trasformazione. L'autore individua una trasformazione decisiva del rapporto tra il soggetto e il vedere tra il 1810 e il 1840, quando emerge un nuovo tipo di osservatore che costituisce la base della modernità visiva. Ciò che cambia è soprattutto la posizione dell'osservatore stesso: non più un soggetto universale e stabile, ma il prodotto di un insieme di dispositivi sociali, scientifici e istituzionali. In questo senso, il termine osservatore non indica semplicemente chi guarda, ma chi vede all'interno di un sistema di regole, tecniche e convenzioni che determinano le condizioni stesse della percezione<sup>101</sup>.

Un elemento centrale di questa trasformazione è il passaggio dal modello della camera oscura, dominante tra XVII e XVIII secolo, a nuove tecniche e dispositivi ottici del XIX secolo, come lo stereoscopio. La camera oscura presupponeva un osservatore stabile, separato dal mondo e in grado di percepire immagini come proiezioni oggettive e ordinate. Al contrario, le nuove tecnologie e le scienze emergenti della fisiologia e della psicologia della visione dimostrarono che la percezione dipende dal funzionamento del corpo, dalla retina e dal sistema nervoso, rendendo evidente il carattere soggettivo, instabile e manipolabile della visione. La vista iniziò ad essere concepita come un fenomeno fisiologico misurabile e normalizzabile, oggetto di studio scientifico e di applicazione tecnologica. Riprendendo il pensiero di Michel Foucault, Crary teorizza come l'osservatore del primo Ottocento diventi un soggetto disciplinato e analizzante, integrato in sistemi di sorveglianza, classificazione e normalizzazione. In questo contesto, tecnologie come la fotografia e lo

---

<sup>101</sup> J. CRARY, *Techniques of the Observer* cit., pp. 1-24.

stereoscopio non rappresentano semplicemente un perfezionamento della rappresentazione realistica, ma fanno parte di una nuova economia visiva basata sulla riproducibilità e sulla circolazione di immagini come segni autonomi, separati da un referente stabile. L'osservatore diventa così un soggetto adattato a un mondo di stimoli, flussi e consumi visivi, inserito in reti di comunicazione, produzione e scambio. La visione non è più garantita da un punto di vista oggettivo e trascendente, ma è situata nel corpo, nel tempo e nelle strutture sociali<sup>102</sup>.

La centralità visiva del corpo sulla scena operistica non può essere compresa se non alla luce della più ampia riorganizzazione delle modalità di osservazione che caratterizza i primi decenni dell'Ottocento. È infatti all'interno di questa trasformazione dello statuto dell'osservatore che diviene possibile attribuire al corpo della cantante una funzione privilegiata come oggetto di controllo. Nel momento in cui la visione viene ricollocata nel corpo dell'osservatore e sottoposta a processi di regolazione, anche il corpo osservato assume una nuova funzione, diventando un punto privilegiato di produzione di significato e di valore. La scena teatrale si configura così come uno dei luoghi in cui si concretizza il nuovo regime visivo, poiché organizza la percezione entro convenzioni precise e istituzionalizzate, ponendo il corpo visibile al centro dell'attenzione dello spettatore. Come emerge dal testo *Technology and the Diva*<sup>103</sup> di Karen Henson, il ruolo della tecnologia in questo processo è cruciale. L'autrice reputa la diva un dispositivo culturale che nasce là dove si incontrano cantanti, pubblico, tecnologie e media: un mito attraverso cui l'Occidente ha negoziato e normalizzato la minaccia del femminile<sup>104</sup>. Nell'Ottocento, ad esempio, con l'affermarsi dell'editoria di massa e la crescita del mercato operistico, il rapporto tra spettatore e cantante assume una nuova dimensione e la diva entra ancora di più a far parte del discorso pubblico. L'introduzione della fotografia – dal dagherrotipo del 1839 ai miglioramenti tecnici degli anni Cinquanta che ne ampliarono la diffusione – modifica profondamente la presentazione dell'immagine della cantante. In precedenza, le interpreti più celebri erano ritratte da artisti noti in dipinti e litografie. I ritratti di Giuditta Pasta e Maria Malibran degli anni Venti e Trenta dell'Ottocento evidenziano chiaramente l'intervento dell'artista, volto a costruire una rappresentazione al tempo stesso somigliante e idealizzata.

---

<sup>102</sup> J. CRARY, *Techniques of the Observer* cit., pp. 10-24.

<sup>103</sup> KAREN HENSON (a cura di), *Technology and the Diva. Sopranos, Opera, and Media from Romanticism to the Digital Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

<sup>104</sup> KAREN HENSON, *Introduction: Of Modern Operatic Mythologies and Technologies*, in *Technology and the Diva* cit., pp. 13-14.

Ne risulta evidente come la riproduzione tramite ritratto non costituisca una tecnologia neutra<sup>105</sup>.

Nel suo studio sull'iconografia della diva, Roberta Montemorra Marvin ha mostrato come le incisioni del periodico «Illustrated London News» non costituissero semplici documentazioni, ma dispositivi culturali capaci di mediare tra identità artistica e rispettabilità borghese. Le cantanti liriche, figure di grande prestigio internazionale ma anche potenzialmente ambigue e trasgressive sul piano sociale, dovevano essere rese compatibili con i valori vittoriani di decoro, virtù domestica e disciplina morale. Le immagini mostrano una marcata idealizzazione fisiognomica, attraverso cui i volti sono modellati secondo criteri di armonia ed equilibrio che alludono a qualità interiori come modestia, intelligenza e autocontrollo, in linea con le teorie ottocentesche che collegavano tratti fisici e carattere morale<sup>106</sup>.

Che il guardare non sia un'azione neutra è un concetto già approfondito da Laura Mulvey in chiave di studi di genere. La studiosa ha teorizzato il concetto di *male gaze*, per analizzare il cinema narrativo classico, che non si limita a rappresentare la differenza sessuale, ma organizza lo sguardo, il desiderio e la spettacolarizzazione secondo codici già culturalmente formati, volti al piacere dello sguardo maschile. In questo ordine simbolico, la donna diventa segno di mancanza e insieme superficie su cui l'uomo può proiettare fantasie, paure e ossessioni. La donna è costruita come oggetto da guardare, come presenza che intensifica lo spettacolo ma che tende anche a sospendere la narrazione in momenti di pura contemplazione. Per evitare che questa dimensione erotica destabilizzi il racconto, la struttura narrativa assegna all'uomo il ruolo di protagonista attivo. Identificandosi con lui, lo spettatore può esercitare uno sguardo di controllo e possedere simbolicamente la figura femminile nello spazio della rappresentazione. Mulvey distingue due forme di piacere che ne derivano: la scopofilia, cioè il piacere di guardare l'altro come oggetto erotico, e il narcisismo, ovvero il piacere di riconoscersi nell'immagine dominante<sup>107</sup>. Tuttavia, l'immagine femminile non è solo desiderata, ma evoca anche un'angoscia legata alla differenza sessuale e alla paura della castrazione. Per neutralizzare questa minaccia, il

---

<sup>105</sup> SUSAN RUTHERFORD, "Pretending to Be Wicked": Divas, Technology, and the Consumption of Bizet's *Carmen*, in *Technology and the Diva* cit., p. 75.

<sup>106</sup> ROBERTA MONTEMORRA MARVIN, *Idealizing the Prima Donna in Mid-Victorian London*, in *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*, a cura di Rachel Cowgill e Hilary Poriss, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 21-37.

<sup>107</sup> L. MULVEY, *Visual and Other Pleasures* cit., pp. 14-18.

dispositivo spettacolare attiva due strategie. Da un lato il voyeurismo, che implica indagine, controllo e talvolta punizione della donna all'interno della trama; dall'altro la feticizzazione, che trasforma il corpo femminile o suoi frammenti in oggetti estetici rassicuranti (ad esempio, attraverso il *close-up* di parti del corpo dell'attrice), e che spesso contribuisce a elevare la star a icona<sup>108</sup>.

Quello di Mulvey è un impianto teorico che fa dichiaratamente uso della psicoanalisi di scuola freudiana. Se trasposto con cautela nel contesto operistico, esso offre spunti particolarmente fecondi per interrogare le modalità di costruzione dello sguardo e la centralità della figura femminile come oggetto di desiderio. Ciò può essere fatto, per esempio, applicandone il pensiero al caso di Henriette Sontag negli anni Venti dell'Ottocento. Durante la cosiddetta *Sontagmania*, in diverse città europee il pubblico inscenava gesti eccessivi e simbolici, come rubare una scarpa della cantante per usarla come coppa da champagne, trainare personalmente la sua carrozza o sfidarsi a duello per ottenere biglietti dei suoi spettacoli<sup>109</sup>. La sua presenza si estende persino nel mondo della pornografia clandestina, dove opere diffamatorie mettono in scena fantasie di violenza, consolidando un'immagine di disponibilità erotica e arrendevolezza. *The Virgin's Oath; or, the Fate of Sontag*, stampato intorno al 1828 da Cannon, costituisce un esempio significativo della letteratura erotica dedicata alla cantante. Presentato come un dramma storico proibito, il testo mette in scena una fantasia scandalistica. Vi compare la figura reale del principe Leopoldo, zio della principessa Vittoria e futuro re del Belgio, che corrompe un'assistente della cantante affinché la droghi. Approfittando del suo stato di incoscienza, il principe entra nel suo boudoir, le taglia l'abito con delle forbici e soddisfa il proprio desiderio, per poi violentarla una seconda volta<sup>110</sup>. A proposito dei *close-up* del corpo della diva cinematografica di cui parla Mulvey, la critica contemporanea a Sontag tende a frammentare il suo corpo in una serie di dettagli anatomici (mani, piedi, denti, occhi, capelli) enumerati come in un inventario. Questo smembramento simbolico accompagna l'esperienza della sua voce, come se l'ascolto richiedesse una ricomposizione mentale dei suoi punti di eccellenza. Il corpo della cantante viene così disarticolato e ricomposto attraverso liste descrittive che isolano e valorizzano singole parti, trasformandola in un insieme di elementi estetici

---

<sup>108</sup> Ivi, pp. 21-24.

<sup>109</sup> J. Q. DAVIES, *Romantic Anatomies of Performance* cit., p. 85.

<sup>110</sup> Ivi, p. 86.

separabili dal soggetto vivente<sup>111</sup>. Qualcosa di simile, con un focus sul volto dell'interprete e con esiti antierotici, accade per Rosmunda Pisaroni nel primo Ottocento.

### II.3 «Ripugnante, storpia, deforme, nana»: Rosmunda Pisaroni, la diva brutta

La vicenda artistica di Rosmunda Pisaroni offre un esempio paradigmatico di come l'eccezione fisica venga adoperata come dispositivo interpretativo attraverso cui leggere e gerarchizzare il corpo della cantante. Rosmunda Pisaroni nacque a Piacenza nel 1793. Studiò canto sotto la guida di Luigi Marchesi, Gaspare Pacchierotti e Giambattista Velluti, grandi castrati che ne plasmarono tecnica e stile. Debuttò professionalmente nel 1811 come protagonista di *Ginevra di Scozia* (1801) di Johann Simon Mayr e, già dal 1813, la sua carriera risultava avviata. Iniziò come prima donna soprano, ma Rossini, ascoltatala nel suo *Tancredi* (1813), la indirizzò verso il registro di contralto. Nel 1814, il debutto in *Ciro in Babilonia* (1812) la impose come contralto rossiniano di riferimento, soprattutto nei ruoli *en travesti*. Dopo essere rimasta vedova nel 1815, contrasse il vaiolo e dovette interrompere temporaneamente l'attività teatrale, malattia che le deturpò irreparabilmente viso e corpo. Dopo l'attività nei principali teatri italiani e un periodo al Teatro San Carlo di Napoli, Pisaroni consolidò la propria fama con il ruolo di Malcolm nella *Donna del lago* (1819) di Rossini. Nel 1822 cantò nel ruolo di Almanzor nella prima dell'*Esule di Granata* di Meyerbeer al Teatro alla Scala e raggiunse il pieno successo al Théâtre-Italien di Parigi nel 1827. Dopo un'ultima fase di attività, si ritirò dalle scene nel 1833; morì nel 1872 nella campagna piacentina<sup>112</sup>.

Quello della deformità post-vaiolo è un elemento che torna con insistenza in tutti i resoconti e i profili biografici dell'epoca su Pisaroni, configurandosi non solo come dettaglio descrittivo, ma anche come lente attraverso cui la cantante viene percepita e presentata. L'attenzione rivolta al corpo finisce infatti per orientare la ricezione della figura prima ancora della valutazione delle qualità vocali, imponendo allo sguardo del pubblico e della critica una griglia interpretativa in cui l'eccezione fisica diventa tratto distintivo. In tale prospettiva, la deformità diviene un segno capace di produrre significato, introducendo una

---

<sup>111</sup> J. Q. DAVIES, *Romantic Anatomies of Performance* cit., p. 86.

<sup>112</sup> MARCO BEGHELLI, «Pisaroni, Benedetta Maria Rosmunda», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 84, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2015. Disponibile online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/benedetta-maria-rosmunda-pisaroni\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/benedetta-maria-rosmunda-pisaroni_(Dizionario-Biografico)/)

frattura tra presenza scenica e norma estetica dominante e trasformando la performer in un oggetto di osservazione che eccede la dimensione puramente musicale.

Ciò appare piuttosto chiaro nel resoconto di François Joseph Fétis sull'esibizione di Pisoni al Théâtre-Italien nel ruolo di Arsace nella *Semiramide* di Rossini, datata al 26 maggio 1827:

[...] elle fut appelée sur sa réputation à Paris, en 1827, et y débuta au mois de mai par le rôle d'Arsace de *Semiramide*. Je n'oublierai jamais l'effet qu'elle produisit sur l'auditoire lorsqu'arrivant sur la scène en tournant le dos au public, et considérant l'intérieur du temple, elle fit entendre d'une voix formidable, admirablement posée, cette phrase: *Eccomi alfin in Babilonia!* Des transports unanimes accueillirent ces vigoureux accents et cette large manière, si rare de nos jours; mais lorsque la cantatrice se retourna et fit voir des traits horriblement bouleversés par la petite vérole, une sorte de cri d'effroi succéda à l'enthousiasme, et l'on vit des spectateurs fermer les yeux, pour jouir du talent sans être obligés de regarder la personne<sup>113</sup>.

La narrazione del gesto di alcuni spettatori di chiudere gli occhi risulta particolarmente significativa poiché si sostiene che per accedere pienamente al valore artistico diventa necessario neutralizzare l'impatto dell'apparenza fisica. Ne deriva una tensione costante tra ascolto e visione, per cui la voce, pur riconosciuta nel suo valore, non sembra riuscire a compensare ciò che la fisicità rende problematico sul piano della rappresentazione. Come ha osservato Wayne Koestenbaum, l'iconografia della diva tende a situare la potenza e la bellezza del canto proprio nel punto in cui il corpo appare eccentrico rispetto ai canoni della norma. La voce diventa tanto più straordinaria quanto più sembra provenire da una fisicità percepita come irregolare, anomala o persino disturbante<sup>114</sup>. Inoltre, secondo Koestenbaum, i tratti di una fisicità anomala possono anche favorire un processo di autodeterminazione identitaria e artistica. Questi elementi non operano come semplici notazioni biografiche, ma concorrono a definire una figura paradossale, capace di coniugare irregolarità e consacrazione pubblica. La diva, pur non incarnando la norma estetica, diviene oggetto di venerazione e prestigio, trasformando la differenza in una componente del proprio carisma<sup>115</sup>. Ciò potrebbe essere confermato dal fatto che le testimonianze coeve risultano in evidente contrasto con i ritratti giunti fino a oggi, nei quali la cantante non appare né deturpata, né repellente. Per tale discrepanza sono state formulate due diverse

---

<sup>113</sup> FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, «Pisoni, Benedetta Rosmunda», in *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, vol. 7, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1841, p. 255.

<sup>114</sup> W. KOESTENBAUM, *The Queen's Throat* cit., p. 104-105.

<sup>115</sup> *Ibidem*.

interpretazioni. Qualora le descrizioni fossero fedeli alla realtà, si potrebbe ipotizzare un intervento degli artisti volto ad attenuare i tratti meno armonici. Se invece le raffigurazioni risultassero attendibili, la fama di bruttezza dovrebbe essere considerata come un elemento costitutivo della sua immagine pubblica<sup>116</sup>. In linea con questa seconda ipotesi, una certa aneddotica riporta che la cantante sopportasse sempre con buon umore le osservazioni relative alla sua bruttezza e che prima di esibirsi a Parigi avesse inviato un proprio ritratto al Théâtre-Italien affermando di essere persino più brutta di quanto l'immagine lasciasse intendere<sup>117</sup>. Leggenda o meno, la circolazione dell'aneddoto appare significativa, poiché testimonia l'esistenza di un discorso contemporaneo che faceva della bruttezza un elemento identificativo della cantante, integrandolo nella costruzione della sua figura artistica.

Un'eccezione ai ritratti canonici è costituita da un acquerello di Alfred Edward Chalon che ritrae Virginia Blasis e Rosmunda Pisaroni nei ruoli di Zaura e Alonzo nei *Messicani* (fig.2.1). Si tratta di un'*opéra-ballet* che consiste in un pasticcio di brani di Ludwig van Beethoven, Giovanni Pacini, Rossini e altri, riarrangiati da Nicolas Bochsa per il King's Theatre, e che andò in scena, con scarso successo, il 17 febbraio 1829<sup>118</sup>. Da una recensione pubblicata sul «Theatrical Observer» si ricava la seguente sinossi<sup>119</sup>: Alonzo, ufficiale spagnolo, viene fatto prigioniero da Orizimbo, capo dei Messicani. Zaura, figlia di Orizimbo, libera il prigioniero e lo accompagna al campo degli spagnoli, dove si trova il generale Bilbao, padre di Alonzo. Nel frattempo, Orizimbo e il suo esercito marciano verso gli Spagnoli, dando luogo ad uno scontro armato. Zaura si getta nel conflitto con la speranza

---

<sup>116</sup> HEATHER HADLOCK, *Women Playing Men in Italian Opera, 1810-1835*, in *Women's Voices across Musical Worlds*, a cura di Jane A. Bernstein, Boston, Northeastern University Press, p. 294.

<sup>117</sup> ELLEN CREATHORNE CLAYTON, *Queens of Song: Being Memoirs of Some of the Most Celebrated Female Vocalists Who Have Performed on the Lyric Stage from the Earliest Days of Opera to the Present Time*, New York, Harper & Brothers Publishers, 1864, p. 241.

<sup>118</sup> «The Theatrical Observer», 19 marzo 1829.

<sup>119</sup> *Ibidem*.

di salvare l'amato e il padre. Tuttavia, l'esito è tragico: Zaura riceve una ferita mortale e Alonzo, sopraffatto dalla disperazione, finisce per togliersi la vita.



Figura 2.1, Alfred Edward Chalon, *Rosmunda Pisaroni e Virginia Blasis nel ruolo di Alonzo e Zaura nei Messicani*, 1829, Victoria and Albert Museum, Londra, <https://collections.vam.ac.uk/item/O773564/drawing-of-pisaroni-and-blasis-print-chalon/>, consultato il 31 marzo 2026.

I tratti di Pisaroni, a destra, appaiono accentuati in modo innaturale, con un volto marcato da una mimica eccessiva, guance rosse, mandibola sporgente, sorriso ampio e naso pronunciato. Il risultato è una figura liminale che oscilla tra personaggio eroico e maschera comica. La componente grottesca emerge dal confronto implicito con un'iconografia eroica che presupporrebbe una resa nobile, equilibrata e conforme ai canoni, mentre qui la fisionomia e la gestualità enfatizzano invece tratti eccedenti e dissonanti. Qui il corpo *en travesti* non si limita a incarnare un personaggio maschile, ma lo destabilizza dall'interno,

producendo un effetto che può essere percepito come comico e perturbante. I registri sono volutamente contrapposti: eroico e caricaturale, maschile e femminile, nobile e irregolare. L'approccio satirico è particolarmente evidente confrontando l'acquerello di Chalon con una stampa che ritrae Pisaroni nei panni di Lauso nell'opera *Antigona e Lauso* (1822) di Stefano Pavesi, andata in scena il 26 gennaio 1822 al Teatro alla Scala (fig. 2.2).



Figura 2.2, Anonimo, Rosmunda Pisaroni nel ruolo di Lauso, XIX secolo, Österreichische Nationalbibliothek, Vienna, [https://data.onb.ac.at/rep/BAG\\_9268436](https://data.onb.ac.at/rep/BAG_9268436), consultato il 31 marzo 2026.

L'immagine propone una costruzione visiva fortemente normalizzante, che contrasta in modo netto con le descrizioni coeve della fisicità di Pisaroni. Il corpo è reso compatto, proporzionato, privo di qualunque segno di irregolarità; le gambe sono simmetriche, il torso è saldo, il volto idealizzato e regolare, con guance rosee che apportano un elemento di femminilità. L'armatura classicheggiante è in linea con il gesto ampio del braccio destro e la posa stabile, elementi che rimandano a un modello di eroismo virile pienamente conforme ai canoni neoclassici.

La distanza con la testimonianza della contessa Harriet Granville, che si pronunciò dopo aver visto Pisaroni a Parigi, è evidente:

[...] magnificent, wonderful, entraînant, electrifying Pisaroni. Hideous, distorted, deformed, dwarfish Pisaroni. She has an immense head, a remarkably ugly face. When she smiles or sings her mouth is drawn up to her ear, with a look of a person convulsed with pain. She has two legs that stand out like sugar-tongs, one shorter than the other. Her stomach sticks out on one side of her body, and she has a hump on the other, not where stomachs or humps usually are, but sideways, like paniers. With all this, she had not sung ten minutes before a Paris audience was in ecstasies, forgot all its notions of tournure and grace, and applauded beyond all hope. I cannot describe her singing, her recitation. Every word is felt, every sound is an expression<sup>120</sup>.

La descrizione insiste su tratti corporei percepiti come irregolari, sproporzionati o disturbanti, producendo una reazione iniziale di repulsione. Tuttavia, l'effetto viene immediatamente controbilanciato dalla performance, poiché dopo pochi minuti il pubblico entra in uno stato di entusiasmo tale da dimenticare ogni concezione di «tournure» e «grace» e, quindi, di norma estetica. La dinamica teatrale e la potenza espressiva della voce spostano l'attenzione dalla materialità del corpo all'esperienza estetizzante.

A tal proposito, le considerazioni di Lennard Davis nell'ambito dei disability studies possono essere applicate al caso studio qui presentato. La disabilità viene descritta come una perturbazione del campo percettivo, in particolare visivo, che richiede di essere regolata e contenuta. Ciò è reso possibile da una tendenza culturale a dividere i corpi in categorie opposte, completo e incompleto, normale e anormale, funzionale e disfunzionale. Lo studioso si serve del mito per approfondire il concetto: la figura di Venere è posta in relazione dialettica con quella di Medusa, incarnazione di repulsione e mostruosità. L'incontro con il corpo disabile viene così paragonato allo sguardo che pietrifica, poiché il soggetto è

---

<sup>120</sup> *Letters of Harriet Countess Granville 1810-1845*, a cura di Frederick Leveson-Gower, vol. 1, Londra, Longmans, Green & Co., 1894, p. 410.

simultaneamente attratto e incapace di sostenerne la visione. La razionalità interviene allora come strumento di contenimento, volto a neutralizzare il potere destabilizzante della differenza. Il corpo disabile riattiva tale dimensione repressa, producendo una dissonanza cognitiva che minaccia l'unità dell'io<sup>121</sup>.

In un articolo apparso su «The London Literary» nel febbraio 1829 si legge:

She is really a wonderful woman. Naturally repulsive in person, she contrives, despite of the eye, to enchant the ear, and make us forget her physical defects. The bursts of bravo! (the English-Italian mode of cheering a lady!) she occasionally elicits from the pit, materially tend to remove the libel on the land, that the English “hear with their eyes,” and look for an accomplished singer only in the face. Indeed, such demonstrations of delight must be highly gratifying to the lady herself, who has “neither shape nor feature” to help her to a “hand.” To contrast her with Pasta, would be like drawing a comparison between Kean and Kemble: the parallel cannot be preserved. The one is “every inch” a queen; the other is “curtailed of her fair proportion.” Pasta may be said to be the Lady Macbeth of music; Pisaroni the crook-back Richard<sup>122</sup>.

Il fatto che l'autore voglia smentire l'etichetta data agli spettatori inglesi di “ascoltare con gli occhi” rivela implicitamente quanto fosse radicata, nella cultura teatrale ottocentesca londinese, l'aspettativa di una corrispondenza tra bellezza fisica e valore artistico. Lo spostamento del giudizio dal piano visivo a quello acustico non implica tuttavia una reale cancellazione della differenza corporea, che resta costantemente nominata e ribadita. Esso costituisce piuttosto una strategia discorsiva volta a contenere la perturbazione prodotta da un corpo percepito come non conforme.

Il passo è eloquente sulla relazione dialettica fra corpi delineata da Davis. Pisaroni è giudicata attraverso il suo doppio: alla regalità scenica di Giuditta Pasta, «every inch a queen», si contrappone Pisaroni privata di «fair proportion». Il riferimento al confronto tra Edmund Kean e John Philip Kemble rimanda a una ben nota opposizione nella storia del teatro inglese tra tardo Settecento e primo Ottocento. Se Kemble incarnava un modello attoriale neoclassico fondato su misura, nobiltà del portamento e controllo formale, Kean fu associato a una recitazione più intensa e passionale, spesso percepita come irregolare ma dotata di forte verità drammatica<sup>123</sup>. Non a caso, l'autore accosta gli archetipi shakesperiani

---

<sup>121</sup> L. J. DAVIS, *Enforcing Normalcy* cit., pp. 126-157.

<sup>122</sup> «The London Literary Gazette and Journal of Belles Lettres, Arts, Sciences, etc.», 21 febbraio 1829.

<sup>123</sup> Per un inquadramento dei due attori si vedano le rispettive voci nell'Oxford Dictionary of National Biography: JOSEPH KNIGHT, «Kean, Edmund», in *Dictionary of National Biography*, a cura di Sidney Lee, vol. 30, New York, Macmillan and Co., 1892, pp. 258-265; JOSEPH KNIGHT, «Kemble,

di Lady Macbeth e Riccardo III alle due dive. Lady Macbeth richiama un'idea di regalità e femminilità tragica, mentre Riccardo III, associato ad una donna che interpreta ruoli *en travesti*, incarna una forza drammatica che nasce dalla deviazione corporea e dalla dissonanza rispetto alla norma. Il critico non si limita a contrapporre bellezza e deformità, ma suggerisce due differenti paradigmi estetici, in cui da un lato si colloca un'attorialità tragica ma austera, dall'altro una teatralità perturbante in cui l'irregolarità diventa veicolo di intensità espressiva e accesso al sublime.

La recensione di François-Joseph Fétis del debutto parigino di Pisoni nella *Donna del lago* di Rossini, invece, riporta:

Si je ne me trompe, voici venir des Pisonistes et des Sontagistes, qui s'élancent dans l'arène et qui vont combattre à outrance. Déjà des défis ont été portés; déjà l'enthousiasme et l'injustice se sont signalés dans les deux camps, et les virtuoses ont été averties par des signes non équivoques qu'elles avaient à la fois à satisfaire leurs admirateurs et à combattre leurs ennemis<sup>124</sup>.

Fétis aggiunge che «Cette grande cantatrice a senti tout ce qu'elle avait à faire pour lutter contre les plus heureux dons naturels [della rivale]; elle a appelé à son secours toutes les ressources de son âme et de son beau talent<sup>125</sup>». La contrapposizione tra Sontagisti e Pisonisti non riguarda solo una rivalità musicale, ma anche una competizione tra due modelli corporei differenti. La rivale è definita dotata di doni naturali che coincidono con il paradigma estetico dominante e che si esplicano in un corpo armonico, desiderabile, immediatamente leggibile come conforme. Pisoni, al contrario, viene presentata come costretta a compensare uno svantaggio fisico attraverso «âme» e «talent». È proprio a partire da questa dinamica che diviene possibile interrogare, per contrasto, quei casi in cui la non conformità corporea non è subita come stigma, ma controllata come risorsa espressiva.

---

John Philip», in *Dictionary of National Biography*, a cura di Sidney Lee, vol. 30, New York, Macmillan and Co., 1892, pp. 372-378.

<sup>124</sup> FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, *Revue Musicale*, vol. 2, Parigi, Sautetlet, 1828, p. 584.

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 586.

### II.3.1 Travestirsi da brutte

Un aneddoto relativo a Maria Malibran offre un utile contrappunto al caso Pisoni, illuminando le modalità attraverso cui la bruttezza può essere stigmatizzata o assunta come artificio nella cultura operistica del primo Ottocento. L'episodio si riferisce a una ripresa londinese del *Matrimonio segreto* (1792) di Domenico Cimarosa nel maggio 1830:

One day Malibran accidentally met the great tenor, Donzelli, and from his countenance she guessed he was in huge dudgeon at some theatrical affair. "What is the matter with you?" said Malibran. "It is near the end of the season," answered the great tenor, "and I have not been able to fix on an attractive opera for my benefit". "Have you thought of nothing?" "Yes." "Well, what is it?" "I had thought of the *Matrimonio*, but Pisoni says she is quite ugly enough without playing Fidalma; and then you would not be included in the cast, and I don't know what opera to choose in which you would not have the second part to Madlle. Sontag's first—that would not please you, and I'm in despair." "Well," said Malibran, "to please you, and to show you I would play any part with dear Sontag, I'll play Fidalma." "What, old Fidalma? You are joking!" "No, I'm not; and to prove that I'm in earnest, announce it this very day." Donzelli, scarce believing his own good luck, announced the opera. Malibran, dressed in most exquisite caricature, was admirable in this part, and to her we owe the subsequent appearance of great prime donne in the part. The only performer beneath expectation in this opera was the great tenor himself; accustomed to parts of sublime energy, he roared like a sucking dove<sup>126</sup>.

La questione nasce da un'osservazione attribuita a Pisoni, secondo cui l'interprete sarebbe stata «già abbastanza brutta» senza dover assumere il ruolo di Fidalma, personaggio anziano e caricaturale. In questo scarto ironico si condensa una tensione centrale: il corpo della cantante non è un dato neutro, ma elemento attivo nella negoziazione dei ruoli e della gerarchia teatrale. La risposta di Malibran – che accetta di interpretare Fidalma per sostenere Donzelli e dimostrare la propria disponibilità a condividere la scena con Sontag – trasforma però il possibile stigma in gesto di autorità. La scelta di assumere un ruolo antidivistico non produce degradazione, bensì conferma il suo statuto di prima donna. Il testo sottolinea infatti che la parte fu riuscita al punto da inaugurare una tradizione di grandi interpreti nel medesimo ruolo. In questo caso, la caricatura non compromette l'aura dell'artista, ma viene inglobata e dominata dalla sua presenza scenica.

Ciò che emerge è una distinzione sottile ma decisiva tra corpo che interpreta il grottesco e corpo percepito come intrinsecamente deviato rispetto alla norma. La Malibran

---

<sup>126</sup> *Life of Henriette Sontag, Countess de Rossi. With Interesting Sketches by Scudo, Hector Berlioz, Louis Boerne, Adolphe Adam, Marie Aycard, Julie de Marguerite, Prince Pückler-Muskau, and Théophile Gautier*, New York, Stringer & Townsend, 1852, pp. 21-22.

può permettersi di indossare la bruttezza, perché ne mantiene il controllo simbolico e trasforma la deformazione in artificio teatrale e prova di versatilità. La Pisaroni, al contrario, appare più frequentemente oggetto di un discorso che insiste sulla sua fisicità come limite da compensare mediante ingegno, espressività o profondità interpretativa.

Come interpretato da Sam Abel, questo travestimento non è esente da una dimensione erotica. La litografia di Richard James Lane, su disegno di Alfred Edward Chalon, rappresenta Maria Malibran in una doppia immagine: da un lato nei panni di Fidalma al King's Theatre, dall'altro mentre assiste a uno spettacolo da un palco. La stampa è stata pubblicata da Mitchell nel 1836 con il titolo di *Spettatrice and Attrice* (fig. 2.3).



Figura 2.3, Alfred Edward Chalon, Richard James Lane (litografia), *Spettatrice and Attrice*, 1836, Victoria and Albert Museum, Londra, <https://collections.vam.ac.uk/item/O181481>, consultato il 31 marzo 2026.

L'iscrizione chiarisce che, dopo aver interpretato Fidalma, la cantante si recò in un palchetto per guardare il balletto o, meglio, con l'intento di offrire al pubblico un'occasione più adeguata a valutare le sue capacità di trasformazione scenica. Nella raffigurazione che occupa la parte destra della litografia, Malibran è resa deliberatamente poco attraente, con tratti accentuati fino al grottesco. Nell'immagine sulla sinistra, invece, emerge la vera Malibran, con la sua figura elegante, serena e seducente, fondamento della sua immagine

pubblica. La doppia rappresentazione mette in scena un gioco di sguardi in cui la cantante prima sorprende il pubblico assumendo un aspetto sgradevole, poi ristabilisce la propria aura di bellezza, controllando attentamente la percezione della sua identità. La litografia amplifica questo meccanismo attraverso una costruzione speculare in cui entrambe le figure sono di profilo e rivolte verso il centro, come se la cantante guardasse sé stessa nelle sue trasformazioni. Tuttavia, mentre nella versione caricaturale il corpo è visibile nella sua interezza, l'immagine della Malibran reale mostra solo testa, collo e un braccio, suggerendo e insieme sottraendo il corpo desiderabile allo sguardo<sup>127</sup>. La bruttezza costruita di Malibran, anziché imporsi come limite alla stregua di Pisaroni, diventa qui artificio per governare le dinamiche spettacolari. Ciò conferma come il corpo della cantante non costituisca un dato passivo, ma uno spazio attivo di negoziazione simbolica, in cui visibilità, desiderabilità e autorità artistica si ridefiniscono continuamente. Può risultare utile, a questo punto, spostare l'attenzione verso una diversa forma di corporeità problematica, non più legata alla deformità o alla sua messa in scena, ma alla robustezza e all'eccedenza fisica, per osservare come tali dinamiche si riorganizzino nel caso di Marietta Alboni.

#### II.4 Scardinare la prima donna: Marietta Alboni, la diva grassa

Il caso di Marietta Alboni consente di interrogare una diversa configurazione della corporeità problematica, in cui l'abbondanza fisica fa entrare in crisi la corrispondenza tra interprete e personaggio, incidendo direttamente sulle modalità di costruzione della performance e sulla sua ricezione. Marietta Alboni nacque nel 1826 e si formò al Liceo Musicale di Bologna, dove ricevette l'insegnamento diretto di Rossini, che la istruì nei principali ruoli contraltili del proprio repertorio. Esordì in palcoscenico a sedici anni e sviluppò una carriera di eccezionale durata, protraendo l'attività artistica con successo fino all'età di settant'anni. Divenne particolarmente nota come musico in parti *en travesti*, fra cui gli Arsace, Tancredi e Malcolm rossiniani, nonché Maffio Orsini e Smeton nelle opere donizettiane *Lucrezia Borgia* (1833) e *Anna Bolena* (1830). Affrontò inoltre numerosi ruoli di contralto, quali Rosina, Angelina e Isabella, e sostenne anche le parti, presumibilmente trasposte, di Norma e di Anna Bolena. Seppe infine confrontarsi con il repertorio verdiano, interpretando personaggi come Ulrica e Azucena.

---

<sup>127</sup> SAM ABEL, *Opera in the Flesh*, pp. 48-50.

Alboni si esibì nei maggiori centri musicali europei e negli Stati Uniti, riscuotendo ovunque ampio consenso. Nel 1853 sposò il conte Achille Pepoli e nel 1863 abbandonò le scene per assistere il marito, affetto da una grave malattia mentale. Riprese tuttavia l'attività nel 1868 a Parigi, in occasione delle esequie di Gioachino Rossini, eseguendo la parte di contralto nello *Stabat Mater* (1842) e, nel 1869, partecipò all'esecuzione della *Petite Messe Solennelle* (1864) al Théâtre-Italien. Si spense il 23 giugno 1894<sup>128</sup>.

Marietta Alboni era comunemente nota, oltre che per le eccezionali doti canore, per la sua costituzione robusta. Fra i più celebri motti che ne hanno accompagnato il nome c'è quello di Madame de Girardin che, alla domanda su «cosa» fosse Alboni, rispose «un elefante che ha ingoiato un usignolo<sup>129</sup>». La sua proverbiale stazza fu poi oggetto di racconti e aneddoti. Il compositore Edward Elgar raccontava un episodio a cui aveva assistito il padre nel 1848, durante il Worcester Festival, nel corso di un concerto in cui Alboni e Lablache avevano appena eseguito con successo il duetto buffo «Oh! Guardate che figura» dalla *Prova di un'opera seria* (1805) di Francesco Gnecco. Dopo aver ricevuto calorosi applausi, i due si erano ritirati mano nella mano in un piccolo corridoio di pietra che conduceva ai chiostri, continuando a inchinarsi ripetutamente. Solo dopo un po' ci si era resi conto che entrambi erano rimasti incastrati nell'arco di passaggio, e che si era reso necessario l'intervento degli addetti per liberarli<sup>130</sup>.

Al di là dell'aneddotica, il caso di Marietta Alboni genera una serie di considerazioni importanti sul rapporto tra corpo e performance nell'estetica di metà Ottocento. Nella sua vicenda biografica e artistica il corpo sovrappeso è sempre stato un elemento di discussione. Alboni racconta che in età infantile ricevette la visita del maestro Antonio Bagioli per una prima lezione di canto. La sua corporatura, per l'età, appariva tozza e rotonda, tanto da suscitare in lui una grande perplessità. L'impressione iniziale fu tutt'altro che favorevole e Alboni rispondeva così poco all'idea che Bagioli si era fatto della sua nuova allieva che disse: «Mais elle est impossible! Il faut qu'elle s'allonge; autrement, jamais on ne pourra la

---

<sup>128</sup> ALFREDO BONACCORSI, «Alboni, Maria Anna Marzia», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 2, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960. Disponibile online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/maria-anna-marzia-alboni\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/maria-anna-marzia-alboni_(Dizionario-Biografico)/)

<sup>129</sup> «“What is Alboni, then?” asked some one, evidently no habitué of the opera. “What is she?” replied Mad. Girardin, “Why, she is an elephant who has swallowed a nightingale.”», in «The Musical World», 25 agosto 1855, p. 544. Traduzione dell'autore.

<sup>130</sup> EDWARD WULSTAN ATKINS, *The Elgar-Atkins Friendship*, Londra, David & Charles, 1984, p. 470.

présenter au public<sup>131</sup>». Più avanti, quando la giovane Alboni dovette sostituire improvvisamente un ruolo vacante in una compagnia di comici giunta a Cesena, Bagioli reagì al successo della cantante commentando: «La tête de Marietta est très bien, et quand le corps s'allongera, ce sera parfait. Il faut aller de l'avant. Mais c'est qu'elle n'est point maladroite, cette grosse boule: elle parle, elle marche, elle gesticule sur le théâtre comme si elle n'avait fait que cela toute sa vie!<sup>132</sup>».

Il passo mette in luce che, fin dall'infanzia della cantante, il suo corpo era centrale come categoria valutativa preliminare rispetto al talento. Prima ancora di ascoltarne la voce, Bagioli giudica la futura artista sulla base della sua conformazione fisica: la rotondità diventa immediatamente un problema scenico, una possibile incompatibilità con l'idea di presentabilità pubblica. L'idea che il corpo debba trasformarsi prima di poter essere mostrato rivela un implicito canone di visibilità femminile, in cui la presenza fisica deve allinearsi ad una certa proporzione e ideale di figura, mentre il corpo infantile di Alboni appare fuori norma rispetto a quell'orizzonte.

Nella recensione dedicata all'interpretazione della *Cenerentola* rossiniana al Théâtre-Italien nel 1847, Théophile Gautier affronta con singolare franchezza il nodo della corporeità di Marietta Alboni:

L'Alboni n'est certes pas physiquement la Cenerentola comme on la rêve, pauvre jeune fille humble et résignée, assise dans l'angle du foyer, près des cendres, sur le pli de sa robe grise; on n'imagine guère un souffre-douleur sous ses formes athlétiques et triomphantes. Avec un seul doigt, cette robuste Cendrillon écraserait, si elle le voulait, ses maigres et méchantes sœurs. A tout prendre, elle est bien le colossal enfant de ce titanique Lablache. La fille d'un tel père a le droit de dépasser un peu les proportions humaines. [...] Ce que nous disons là n'est qu'une innocente plaisanterie, qui ne doit blesser en rien les illustres artistes qu'elle concerne; et si l'Alboni a quelque peine à chausser la pantoufle de vair de Cendrillon, jamais gosier plus tendre, plus velouté, plus flexible, n'a lancé plus facilement vers les frises du théâtre les étincelantes fusées musicales de l'œuvre rossinienne<sup>133</sup>.

Il punto di partenza è esplicito: l'artista non corrisponde affatto all'immagine idealizzata dell'eroina rossiniana raccolta accanto al focolare. Al contrario, le sue forme rendono quasi inconcepibile l'idea di una vittima perseguitata. Tuttavia, Gautier non si limita a registrare una dissonanza. Egli la rielabora ironicamente, trasformando la presunta incongruenza in

---

<sup>131</sup> «ARTHUR POUGIN, *Marietta Alboni*, Parigi, Plon-Nourrit et Cie, 1912, p. 17.

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>133</sup> THEOPHILE GAUTIER, *Histoire de l'Art Dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, vol. 5, Parigi, Hetzel, 1859, p. 206-207.

una cifra di grandezza. Dopo aver insistito sulle proporzioni dell'artista, Gautier celebra una gola mai «plus tendre, plus velouté, plus flexible», capace di lanciare con facilità «les étincelantes fusées musicales» dell'opera rossiniana. La tensione fra massa corporea e levità vocale diventa così il vero dispositivo retorico della recensione. Se il corpo può apparire sproporzionato rispetto al ruolo, la voce trascende e neutralizza ogni incongruenza visiva.

La definizione di Alboni come «colossal enfant de ce titanique Lablache» merita delle attenzioni. Lablache, celebre per imponenza fisica e potenza vocale, diventa il termine di paragone che nobilita l'eccesso corporeo della cantante e trasforma la corpulenza in titanismo. La considerazione che pubblico e stampa avevano della sua corporatura appare piuttosto sproporzionata rispetto a quella di Marietta Alboni. Gli studi di Céline Frigau Manning sulla ricezione parigina del *Don Pasquale* di Donizetti nel 1843 mostrano che il pubblico era pienamente consapevole del valore scenico di quella fisicità e ne apprezzava l'uso consapevole. La sua mole e la sua voce possente erano considerati strumenti espressivi adatti ad esprimere il comico, come nella scena in cui Lablache/Don Pasquale tenta di raccogliere un biglietto da terra usando una sedia, sfruttando con abilità gestuale le difficoltà del proprio corpo per amplificarne l'effetto<sup>134</sup>. Tuttavia, l'equilibrio tra caricatura e realismo restava delicato. Per «La France Musicale» la sua resa era quella di «[...] un lion ridicule, une caricature<sup>135</sup>», per la «Revue et Gazette musicale» «[...] trop réel. Ce vieux lion essoufflé qui se débat contre sa corpulence, vous l'avez rencontré le matin à la promenade; à quoi bon le retrouver encore sous les traits du comédien qu'on aime?<sup>136</sup>». Il problema di Lablache è quello di essere fin troppo realistico, esattamente l'opposto di Marietta Alboni.

Questa, invece, l'opinione di Gautier su Lablache:

Ce Cassandre aux proportions de Titan, avec ces bouffonneries gigantesques et son sourcil de Jupiter Olympien, nous a toujours produit un immense effet; au théâtre, les acteurs qui jouent les personnages ridicules produisent à la longue un effet triste; on sent que, s'ils voulaient être sérieux et grands, ils ne le pourraient pas: la grimace des niais finit par creuser un pli indélébile dans leur visage; le défaut qu'ils ont affecté d'abord leur devient naturel; l'organe enroué, la voix de fausset, la démarche dégingandée, l'accoutrement bizarre les suivent hors de la scène. Lablache, au

---

<sup>134</sup> CÉLINE FRIGAU MANNING, “*Singing in a Flower Box*”: *Don Pasquale's Exceptional Quartet and Luigi Lablache's Art of the Comic Performance*, in *Belcanto. Tradition and Fascination Today*, a cura di Isolde Schmid-Reiter e Aviel Cahn, Regensburg, Verlag ConBrio, 2024, pp. 42-44.

<sup>135</sup> «La France Musicale», 10 novembre 1844 cit. in C. FRIGAU MANNING, “*Singing in a Flower Box*” cit., p. 44.

<sup>136</sup> «Revue et Gazette musicale», 7 gennaio 1844, cit. in C. FRIGAU MANNING, “*Singing in a Flower Box*” cit., p. 44.

contraire, n'a qu'à se débarbouiller de son fard violent et de ses rides au bouchon pour fulminer la sublime malédiction de Brabantie et l'écrasant anathème d'Orvèse. Don Pasquale fera demain tonner sa voix dans le duo: *Suoni la tromba intrepida*; et, certes, jamais plus terrible et plus majestueuse figure n'aura apparù à vos yeux. On peut donc se livrer de tout cœur à l'hilarité qu'il provoque; il n'y a rien de dégradant pour la nature humaine; ce n'est ni d'une infirmité, ni d'un malheur qu'on s'amuse. La conscience de pouvoir être un héros quand il le voudra, donne aussi à l'acteur une sérénité d'enjouement, une liberté d'expansion extraordinaires. Il n'y a là rien du ricanement haineux d'un Triboulet, qui ne peut ôter sa bosse, la farce finie<sup>137</sup>.

Il confronto tra il passo di Gautier dedicato a Lablache e le sue recensioni relative ad Alboni mette in luce una differenza sostanziale nel regime discorsivo attraverso cui viene costruita la corporeità dell'interprete. Nel caso di Lablache, la corpulenza è oggetto di una trasfigurazione retorica che la sottrae alla dimensione del dato fisico per collocarla in un orizzonte mitico e simbolico. Gautier mobilita un lessico iperbolico e titanico, assimilando il cantante a figure di grandezza monumentale. La sua mole non è descritta come limite o eccentricità, ma come energia scenica capace di sostenere tanto il registro comico quanto quello tragico. Ciò che garantisce la legittimità del riso è la reversibilità del corpo di Lablache, che può essere buffo senza essere degradato, perché la sua fisicità è sempre potenzialmente riconvertibile in maestà eroica. La sua comicità non implica abbassamento, in quanto è costantemente controbilanciata dalla consapevolezza della sua potenza drammatica. Diverso appare il trattamento riservato ad Alboni. Anche quando la valutazione è positiva, il discorso critico tende piuttosto a inscrivere il corpo femminile entro una dialettica tra voce e figura, tra qualità musicale e apparenza fisica. L'attenzione si concentra sulla coerenza, sull'armonia o sull'adeguatezza tra presenza corporea e ruolo, secondo un paradigma di misura che rimanda implicitamente a un ideale di femminilità. L'eccesso, laddove presente, non viene elevato a potenza simbolica, ma rimane ancorato al piano visivo e valutativo. Il corpo femminile, più che trasfigurato, è osservato. In altri termini, il corpo maschile può essere eccedente senza compromettere la dignità artistica; il corpo femminile, invece, è sottoposto a una valutazione più strettamente legata ai codici dello sguardo e della convenienza scenica.

---

<sup>137</sup> T. GAUTIER, *Histoire de l'Art Dramatique en France depuis vingt-cinq ans* cit. p. 161

Un confronto fra i modi di ritrarre caricaturalmente Alboni e Lablache può offrire un ulteriore punto di vista. L'enorme successo dell'interpretazione di Lablache come Don Pasquale generò a Parigi un grande movimento nei circuiti dell'editoria musicale. I brani prediletti dal pubblico vengono eseguiti in concerto, numerose partiture e riduzioni per canto e pianoforte vengono stampate. La promozione dell'opera raggiunge livelli particolarmente eloquenti quando gli inserzionisti arrivano a sfruttare la celebre corpulenza di Lablache. Nella litografia di Célestin François Nanteuil, che accompagna la partitura *Valse de Don Pasquale arrangée pour piano* di Théodore Labarre, la pancia gonfia diventa un vero e proprio pallone pubblicitario, trasformando il corpo dell'interprete in dispositivo promozionale<sup>138</sup> (fig. 2.4).

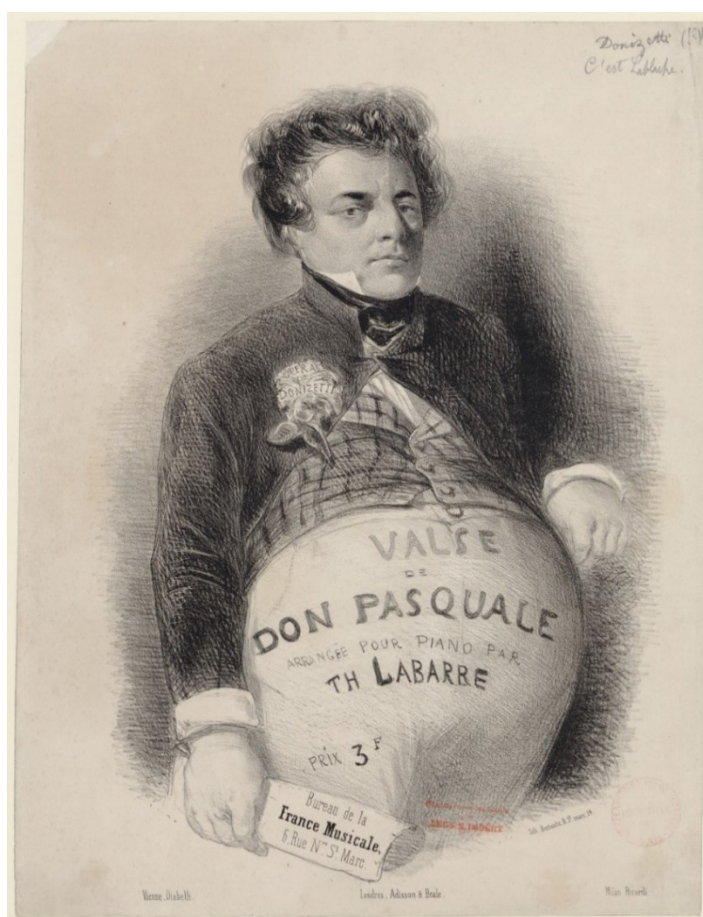


Figura 2.4, Célestin François Nanteuil, ritratto di Lablache, XIX secolo, Bibliothèque nationale de France, Parigi, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8421580p>, consultato il 31 marzo 2026.

<sup>138</sup> C. FRIGAU MANNING, “*Singing in a Flower Box*” cit., p. 41.

A tal proposito, gli studi di Freya Gowrley analizzano il modo in cui il corpo grasso fu costruito e compreso attraverso pratiche visive e materiali tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento. Tra i due secoli, la corpulenza acquisisce una nuova centralità culturale grazie alla diffusione della stampa satirica, alla rivoluzione dei consumi e ai dibattiti sul lusso. Il peso corporeo diventa terreno di confronto su bellezza, salute, classe, moralità e identità nazionale, assumendo anche connotazioni legate al genere. Mentre per le donne si consolida progressivamente l'ideale della magrezza, sostenuto da testi medici e manuali di comportamento, la robustezza maschile può anche evocare forza e carattere nazionale. Il caso di Daniel Lambert, noto come l'uomo più grasso d'Inghilterra, sottolinea le modalità attraverso cui il suo corpo viene ripetutamente rappresentato, spettacolarizzato e commercializzato, sfruttando ritratti, stampe, oggetti commemorativi, abiti conservati e statue di cerca<sup>139</sup>.

La grande mole corporea di Lablache è pienamente integrata nella sua persona scenica. La sua statura imponente e la sua rotondità sono sì enfatizzate nelle caricature, ma come elementi coerenti con la sua identità di basso buffo e con quella del personaggio rappresentato. Diverso è il caso della caricatura di Alboni nella *Donna del lago*, pubblicata nella vignetta *Chanteurs Italien* su «Le Journal pour rire» del 28 ottobre 1854 (fig. 2.5). Questa caricatura di Marietta Alboni nel ruolo di Elena costituisce un documento visivo eloquente del modo in cui il corpo della cantante viene risemantizzato all'interno della cultura mediatica ottocentesca. La figura domina interamente la composizione. La gonna, amplificata fino a occupare quasi tutto il campo visivo, assume una forma sferica che ingloba la piccola barca che sorregge comicamente la mole della cantante. L'eroina scottiana viene trasformata in massa monumentale, in presenza corporea che altera le proporzioni dello spazio scenico. Se Lablache è descritto come un Giove olimpico, Alboni appare qui come una giunonica divinità lacustre che spalanca la bocca enorme per emettere un grido. Le braccia sono rappresentate voluminosamente e una di esse sorregge un remo. Mentre la deformazione della massa corporea è segno di presenza scenica attribuito alla centralità e fama di Alboni, la caricatura mostra il conflitto tra ideale romantico e fisicità concreta, tra sublimazione della voce e materialità del corpo. Alboni è celebrata per l'eccellenza vocale,

---

<sup>139</sup> FREYA GOWRLEY, *Visual and Material Cultures of the Fat Body, 1780–1840: Representation, Commodification, and Display*, in *Fat and the Body in the Long Nineteenth Century. Meanings, Measures, and Representations*, a cura di Amy Shaw e Lynn Kennedy, Toronto, University of Toronto Press, 2025, pp. 137-153.

ma incessantemente riportata alla sua corporeità, che diventa oggetto di osservazione, amplificazione e controllo simbolico.



Alboni dans la *dona del Lago*.

Figura 2.5, Anonimo, Alboni come Elena nella *Donna del lago*, in «Le Journal pour rire», Bibliothèque nationale de France, Parigi  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55017213/f5.item.zo>  
om, consultato il 31 marzo 2026.

La differenza di ricezione tra il corpo obeso di Lablache e quello di Alboni si colloca in un più ampio contesto sociale e scientifico. Nel corso del XIX secolo, la corpulenza viene inscritta entro un regime discorsivo che la definisce come anomalia e patologia. Come mostra Kristen Hardy, tale trasformazione non è il risultato lineare di un avanzamento scientifico neutrale, bensì l'effetto di una più ampia riorganizzazione epistemologica e biopolitica che investe il corpo moderno. In questo contesto, con il progressivo consolidarsi di una distinzione ontologicamente marcata tra maschile e femminile, secondo il modello a due sessi delineato da Laqueur e già affrontato nel primo capitolo, la corpulenza non viene

letta in modo neutro, ma secondo codici di genere distinti. Nell'uomo, il grasso può indicare gola o mancanza di controllo, ma lascia spazio a una possibile eliminazione attraverso la volontà; nella donna, esso è più frequentemente associato a disordini interni, squilibri ormonali, degenerazione o pericolo riproduttivo, inscrivendosi in una rappresentazione che tende a oggettivare il corpo femminile come sede di vulnerabilità e deviazione. L'introduzione di pratiche di misurazione e standardizzazione, come gli indici altezza-peso, parametri statistici e strumenti clinici, contribuisce alla formazione dell'idea di un corpo-norma, rispetto al quale ogni scostamento può essere classificato e corretto. In tale regime, salute, bellezza e moralità tendono a sovrapporsi, e il corpo eccedente diviene il luogo in cui si scontrano scienza, estetica e potere<sup>140</sup>.

Un punto di vista utile per approfondire il caso è il paradosso della «Fat Lady», attraverso cui Sam Abel interpreta l'icona della diva corpulenta come simbolo condensato dell'eccesso operistico. La figura della diva grassa diventa metonimia dell'opera stessa come arte della sovrabbondanza e del consumo spettacolare, della sproporzione tra mezzi e verosimiglianza. Si parla, quindi, di una figura che canalizza una tensione strutturale tra fascino per la pienezza e ridicolo, tra attrazione erotica e repulsione. Il suo corpo, letto attraverso le categorie della cultura consumistica moderna, rappresenta al tempo stesso accumulazione, eccesso, fertilità simbolica e abiezione sociale<sup>141</sup>.

Applicato al caso di Marietta Alboni, questo quadro teorico consente di comprendere come la ricezione della cantante non possa essere scissa dalla percezione della sua fisicità. L'ampiezza di Alboni non contraddice la funzione scenica, ma la rafforza come metafora della potenza vocale e la disgiunzione tra ideale drammatico dell'eroina esile e presenza corporea reale ribadisce l'artificialità costitutiva. In questo senso, Alboni non è semplicemente oggetto di una retorica della corpulenza, ma partecipa pienamente a quella logica di eccesso performativo che l'icona della «Fat Lady» sintetizza. Un corpo eccedente diventa segno visibile della forza sonora e dell'abbondanza espressiva che il pubblico desidera consumare.

Sam Abel esemplifica la figura della «Fat Lady» con il ruolo della Brünnhilde wagneriana, che concentra e amplifica stereotipi di genere estremi e contraddittori. Da un lato rappresenta una caricatura iperbolica della femminilità, attraverso un corpo materno e

---

<sup>140</sup> KRISTEN HARDY, *The Enfleshment of Difference: Medicalizing and Gendering the Fat Body in the Nineteenth Century*, in *Fat and the Body in the Long Nineteenth Century* cit., pp. 17-35.

<sup>141</sup> S. ABEL, *Opera in the Flesh* cit., p. 11-21.

sessualmente sovraccarico, con seno esuberante, voce penetrante, bocca spalancata che evoca fantasie e paure legate alla sessualità femminile. È insieme madre opprimente, seduttrice e figura mostruosa, incarnazione delle ansie patriarcali verso il corpo della donna. Dall'altro lato questi segni del femminile sono immediatamente neutralizzati da tratti marcatamente maschili, fra cui la corazza metallica, simboli fallici (lancia, elmo, scudo), postura aggressiva e soprattutto una voce potente usata come strumento di dominio<sup>142</sup>.

Questa descrizione della «Fat Lady» è in linea con la caricatura di Eugène Giraud di Marietta Alboni nel ruolo di Arsace nella *Semiramide* (1823) di Rossini (fig. 2.6) andata in scena a Parigi nel 1847. Nell'immagine, Alboni domina lo spazio scenico in modo sproporzionato. Il suo corpo occupa quasi interamente la scena, sovrastando coro, comprimari e orchestra. Questa dilatazione non è un semplice espediente comico, ma traduzione visiva della sua voce. Il corpo diventa metafora materiale della potenza sonora. Ciò che rende l'immagine ancora più significativa è la sovrapposizione di segni femminili e maschili. Alboni, interprete *en travesti* di Arsace, impugna una spada, apre le braccia in gesto di dominio, assume una postura eroica. Tuttavia, il caricaturista non mascolinizza il corpo, ma ne accentua la rotondità, la pesantezza e la pienezza, attraverso un corpo che esibisce una femminilità abbondante e una funzione simbolicamente fallica (arma, potere, gesto imperioso). Il pubblico guarda verso di lei, ridotto a dimensioni minime o al solo gesto grafico delle mani applaudenti, mentre la diva domina lo sguardo e lo spazio attraverso una presenza schiacciante.

---

<sup>142</sup> S. ABEL, *Opera in the Flesh* cit., p. 12.



Figura 2.6, Eugène Giraud, Marietta Alboni nel ruolo di Arsace nella *Semiramide* di Rossini, riprodotta in LIONEL DAURIAC, Rossini. Biographie critique, Parigi, Laurens, 1902, <https://w.wiki/KcrM>, consultato il 31 marzo 2026.

#### II.4.1 Un modello recitativo: il corpo grasso in scena secondo Marietta Alboni

In una testimonianza autobiografica riportata nella monografia a lei dedicata da Arthur Pougín, Marietta Alboni affronta con grande lucidità la questione del proprio corpo in rapporto alla costruzione scenica del personaggio:

J'avais un physique qui pouvait très bien convenir à une marchande de bière telle que Fidès. Je compris aussi que cette Fidès n'était pas une énergumène fanatique de politique et de religion, mais une mère très tendre, et simplement une mère. La preuve, c'est que dans tout le cours de l'ouvrage elle ne se fâche qu'à la scène de la cathédrale, lorsqu'on chante: «Gloire au Prophète!» et elle se fâche, non parce que le Prophète a fait tuer tant de monde, mais uniquement parce qu'elle croit qu'il lui a tué son fils. Depuis le commencement jusqu'à la fin elle n'est que mère, et mère la plus tendre. La preuve encore, c'est que lorsque son fils va la rejoindre dans la prison après l'avoir reniée dans la cathédrale, elle lui fait, il est vrai, des reproches, mais lui propose ensuite de tout quitter et de la suivre, et tout sera oublié. C'est Berthe, la fiancée, qui est une fanatique, et qui se tue plutôt que d'appartenir à un être qui a fait verser tant de sang. Je soutiens que si l'on se donne la peine de bien se rendre compte

du caractère de Fidès, on sera de mon avis et l'on comprendra mon interprétation de ce rôle<sup>143</sup>.

Nella sua interpretazione di Fidès in *Le Prophète* di Meyerbeer, Alboni trova la chiave per superare l'inverosimiglianza tra corpo-ruolo incarnando la maternità del personaggio. Questa scelta è funzionale sia al suo temperamento artistico riflessivo, sia alla sua fisicità, che meglio si accorda a una figura materna e popolare. È una costruzione che Alboni reputa coerente tra corpo, voce e psicologia del ruolo e che quasi sfiora la dimensione mitica, se consideriamo la tradizionale associazione tra corpo materno e obeso, simbolo di pienezza e capacità di protezione e nutrimento. In tal senso, una conferma arriva dallo stesso Meyerbeer che, in una lettera del 10 ottobre 1850, scrive alla madre Amalia: «Die Alboni kann sich als Schauspielerin auch nicht im Entferntesten mit der Viardot messen, auch hat sie bei ihrem natürlichen Phlegma in den begeisterten Stellen nicht Feuer genug; allein alle die Parthien der Rolle welche mütterliche Zärtlichkeit oder wehmütigen Schmerz verlangen, singt sie wunderschön<sup>144</sup>».

Anche Walt Whitman, che ascoltò Alboni durante il tour statunitense tra il 1852 e il 1853, celebrò la cantante con immagini potenti e simboliche legate alla maternità<sup>145</sup>: «The teeming lady comes, the lustrous orb, Venus contralto, the blooming mother, Sister of loftiest gods, Alboni's self I hear»<sup>146</sup>. Si è anche ipotizzato che l'antologia *Leaves of Grass* contenga un omaggio implicito alla cantante, soprattutto nei versi dedicati a una cantante non identificata, a cui il poeta offre un dono che avrebbe riservato a un eroe o a un liberatore<sup>147</sup>. L'Alboni viene così elevata al rango di figura eroica, capace, attraverso il canto, di incarnare ideali di grandezza e libertà.

Tornando all'accusa di rigidità scenica, la spiegazione di questo approccio recitativo arriva da Alboni stessa:

Je me suis étendue sur ma manière de comprendre le rôle de Fidès, non seulement pour ce rôle même, mais parce que, dans le cours de ma carrière, sous prétexte que je chantais bien, on ne voulait pas admettre que je composais mes personnages avec

---

<sup>143</sup> A. POUJIN, *Marietta Alboni* cit., p. 110.

<sup>144</sup> GIACOMO MEYERBEER, *Briefwechsel und Tagebücher*, vol. 5, a cura di Sabine Henze-Döhring, Berlino, de Gruyter, 1999, p. 301.

<sup>145</sup> FRANCO DELL'AMORE, *Il contralto Marietta Alboni in America (7 giugno 1852- 1° giugno 1853)*, in *Le vite dei cesenati*, a cura di Pier Giovanni Fabbri e Alberto Gagliardo, vol. 7, Cesena, Editrice Stilgraf, 2013, p. 128.

<sup>146</sup> WALT WHITMAN, *The Complete Poems*, a cura di Francis Murphy, Londra, Penguin Books, 2004, p. 425.

<sup>147</sup> F. DELL'AMORE, *Il contralto Marietta Alboni in America* cit., p. 128.

vérité. On disait surtout que j'étais froide. Or, j'ai toujours eu un caractère très réfléchi, j'ai toujours voulu éviter de paraître ridicule, et j'aurais été parfaitement ridicule, étant donnée ma corpulence, si, dans le rôle d'Arsace, dans la *Sonnambula*, etc., enfin dans tous les rôles où mon physique semblait un anachronisme, j'avais fait des gestes soit de guerrier, soit de petite fille. Dans la Rosine du *Barbier*, j'étais une pupille trop bien nourrie pour me permettre de sautiller sur la scène. [...] Mais, Dieu merci! J'ai chanté et joué d'autres rôles où je me trouvais à mon aise. Par exemple, j'ai chanté dans toute la France, excepté à Paris, *La Fille du régiment* de Donizetti. Je pense qu'il doit encore exister de bons vieux et de bonnes vieilles qui m'ont entendue dans cet ouvrage. Non seulement j'avais du succès comme actrice, mais même comme diseuse du poème. Pourquoi? Parce que je me disais qu'une gaillarde qui a été élevée par des soldats et qui avait vécu en plein air pouvait bien être toute ronde et développée. Et, ma foi, je m'en donnais à cœur joie! Certes, je n'étais pas une vivandière à l'eau de rose<sup>148</sup>.

La critica di freddezza che le era stata rivolta viene ribaltata in una dichiarazione di metodo in cui la misura e la riduzione dell'enfasi gestuale non derivano da una carenza espressiva, bensì da una precisa volontà di evitare il ridicolo. Alboni rifiuta movenze e gestualità convenzionali e riconosce che la propria corporatura avrebbe reso tali codici inverosimili. L'espressività è concentrata più nel dominio vocale poiché quello gestuale rischierebbe di produrre uno scarto grottesco tra corpo obeso e ruolo.

Parallelamente, nei ruoli in cui la sua fisicità poteva essere narrativamente giustificata, come la Marie della *Fille du régiment* (1840), la cantante dichiara di sentirsi finalmente a suo agio, legittimando il proprio corpo attraverso la coerenza psicologica del personaggio. Una giovane cresciuta tra soldati, vissuta all'aria aperta, poteva plausibilmente essere «ronde et développée»: il dato corporeo, da elemento problematico, diventa così effetto di verosimiglianza. Si tratta di una concezione della performance sorprendentemente moderna, che rifiuta l'astrazione del ruolo come maschera indipendente dal corpo dell'interprete e afferma invece la necessità di una costruzione coerente tra fisicità, vocalità e psicologia.

In questo senso, la presunta freddezza appare come un dispositivo di controllo dell'eccesso, una forma di razionalizzazione dell'interpretazione che mira a preservare tanto la credibilità scenica quanto l'integrità. Il suo discorso rivela dunque una piena coscienza del proprio statuto corporeo in scena e una gestione attiva delle aspettative del pubblico. Non si tratta di un adattamento passivo ai limiti imposti dalla fisicità, ma una negoziazione intelligente tra corpo reale e convenzione teatrale.

---

<sup>148</sup> A. POUGIN, *Marietta Alboni* cit., p. 111.

I critici sembrano volerla inserire in una dicotomia forzata, grande cantante oppure grande attrice: «La presse n'en revenait pas; on disait que j'avais changé de genre et que j'avais été très dramatique; et puis, peu à peu, on revenait à la première impression produite par mes quatre premiers concerts de l'Opéra, c'est-à-dire que je ne pouvais pas être dramatique puisque je chantais si bien<sup>149</sup>». Alboni, invece, propone un modello integrato, in cui la drammaticità coincide con un'intensità controllata, coerente con il proprio temperamento e con la propria tecnica. Quanto ai ruoli comici, come Isabella o Fidalma, Alboni dichiara: «[...] je faisais pouffer de rire mon cher public, de même que dans la vieille tante du *Mariage secret*, parce que, là encore, mon physique ne me gênait pas. Je suis donc convaincue que j'ai été et dramatique et comédienne quand je le pouvais<sup>150</sup>». La corporeità, che altrove poteva generare tensioni rispetto a modelli eroici o giovanili, qui diventa risorsa espressiva, poiché comicità accoglie l'eccesso, lo amplifica e lo trasforma in efficacia teatrale. Questo atteggiamento conferma l'immagine di un'artista consapevole, che trasforma l'elemento potenzialmente problematico della propria fisicità in successo, combinando comicità, dramma e vocalità in un equilibrio fondato sulla verosimiglianza.

Nel complesso, i casi analizzati mostrano come la costruzione della diva ottocentesca si fondi su un equilibrio intrinsecamente instabile tra riconoscimento artistico e regolazione della visibilità corporea. L'eccellenza vocale, pur costituendo il principale fondamento della legittimazione professionale, non garantisce da sola una piena accettazione scenica, ma si intreccia costantemente con un sistema di sguardi e aspettative che investono il corpo in quanto tale. Ciò che emerge con particolare chiarezza è il carattere storicamente costruito dei criteri di adeguatezza a cui il corpo della cantante deve adattarsi. Quest'ultimo diventa così una superficie di proiezione, su cui si depositano valori estetici e sociali continuamente negoziati tra scena e pubblico, e che contribuiscono a definire ciò che può essere riconosciuto come accettabile o, al contrario, eccedente.

---

<sup>149</sup> A. POUGIN, *Marietta Alboni* cit., pp. 112-113.

<sup>150</sup> *Ibidem*.

## Capitolo III.

### Corpi grotteschi: genealogia performativa del buffo napoletano

Nel panorama del teatro musicale napoletano tra Sette e Ottocento, la figura del basso buffo occupa una posizione centrale non solo sul piano artistico, ma anche su quello culturale e simbolico. Lungi dall'essere un semplice interprete comico, il buffo incarna un insieme di pratiche performative attraverso cui si costruiscono e si trasmettono modelli di comportamento, identità collettive e rappresentazioni sociali del popolo. In questo senso, il teatro buffo napoletano può essere letto come uno spazio privilegiato di mediazione tra cultura alta e cultura popolare, in cui il corpo dell'interprete diventa il luogo in cui tali tensioni si rendono visibili. In questo capitolo si intende analizzare il caso della famiglia Casaccia, una delle più importanti dinastie di bassi buffi attive a Napoli tra XVIII e XIX secolo, al fine di ricostruire le modalità di trasmissione del sapere attoriale e il ruolo della performance nella definizione di un immaginario condiviso. L'attenzione sarà rivolta in particolare alla dimensione corporale e gestuale della recitazione, considerata non come elemento accessorio, ma come nucleo fondamentale della produzione di significato teatrale.

L'analisi si svilupperà lungo due direttrici principali. Da un lato, si ricostruirà la continuità genealogica e performativa della famiglia Casaccia, mettendo in evidenza come il repertorio attoriale si trasmetta di generazione in generazione sotto forma di pratiche incarnate. Dall'altro, si esamineranno alcuni casi di studio – tra cui il ruolo di Don Pomponio nella *Gazzetta* (1816) di Rossini e quello di Kaidamà nel *Furioso all'isola di S. Domingo* (1833) di Donizetti – per mostrare come la centralità dell'attore buffo entri progressivamente in tensione con nuove forme di organizzazione drammaturgica e con mutamenti più ampi del contesto culturale e politico.

Dal punto di vista teorico, il capitolo si avvale principalmente delle categorie elaborate da Diana Taylor<sup>151</sup> nell'ambito delle arti performative e, in particolare, della distinzione tra «archive» e «repertoire», al fine di interpretare la tradizione del teatro buffo napoletano come sistema di trasmissione di memoria e conoscenze attraverso pratiche attoriali. Questo quadro sarà integrato con contributi provenienti dagli studi sulla performance e sul “corpo grottesco”, che permettono di valorizzare la dimensione materiale

---

<sup>151</sup> D. TAYLOR, *The Archive and the Repertoire* cit.

e fisica dell'azione scenica. L'obiettivo è dunque quello di mostrare come, nel caso dei Casaccia, la performance non si limiti a illustrare un testo, ma costituisca un dispositivo attivo di costruzione dell'identità culturale e sociale attraverso il corpo, capace di rendere visibili le dinamiche di negoziazione tra tradizione, pubblico e potere.

### III.1 La dinastia Casaccia e il repertorio incarnato

Come anticipato, la famiglia Casaccia fu attiva per quasi un secolo e mezzo, contribuendo in maniera determinante alla storia del teatro musicale comico della città di Napoli. Il capostipite fu Giuseppe Casaccia (1714-1783), che apparve sulle scene nel 1749 al Teatro dei Fiorentini nel ruolo di don Bastiano nella *Celia* (1749) di Gaetano Latilla. Insieme al buffo Antonio Catalano divenne rapidamente uno degli interpreti più apprezzati del teatro, contribuendo al successo di numerose opere dell'epoca, tra cui *Le donne dispettose* (1754) di Niccolò Piccinni, *L'incredulo* (1755) di Tommaso Traetta e *Le finte magie* (1756) di Niccolò Logroscino. Il suo grande trionfo arrivò nel 1760 con *La furba burlata* (1760) di Piccinni, replicata per ottanta sere<sup>152</sup>.

Accanto a Giuseppe si affermò poi il figlio Antonio Casaccia, noto come Casacciello, che ne ereditò la popolarità e divenne una delle figure più celebri della comicità teatrale napoletana del tardo Settecento. Attivo soprattutto al Teatro Nuovo, interpretò molte opere dei maggiori compositori dell'opera buffa, tra cui *Il Socrate immaginario* (1780) e *La grotta di Trofonio* (1785) di Giovanni Paisiello e *Il marito disperato* (1785) di Domenico Cimarosa<sup>153</sup>.

Il figlio di Antonio, Carlo Casaccia, ereditò dal padre il soprannome di Casacciello. Nato a Napoli nel 1768, debuttò nel carnevale del 1782 accanto al padre al Teatro dei Fiorentini interpretando Lucio Trebotte in *La finta zingara* (1782) di Pietro Alessandro Guglielmi. Nello stesso teatro creò il ruolo di Don Pomponio Storione nella *Gazzetta* di Rossini. Dominò la scena dei teatri napoletani fino alla fine del secondo decennio dell'Ottocento in opere di Cimarosa, Paisiello, Spontini. Al Teatro Nuovo fu coinvolto nelle prime delle donizettiane *La zingara* (1822), *Il fortunato inganno* (1823) ed *Emilia di Liverpool* (1824), oltre che a *Elisa e Claudio* di Saverio Mercadante (1821). La sua lunga

---

<sup>152</sup> ALESSANDRA ASCARELLI, «Casaccia», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 21, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1978. Disponibile online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/casaccia\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/casaccia_(Dizionario-Biografico)/)

<sup>153</sup> *Ibidem*.

carriera teatrale si concluse infine nella primavera del 1826 con *Chiara di Rosemberg* di Pietro Generali (1826)<sup>154</sup>.

La tradizione familiare fu proseguita da Raffaele Casaccia, anche lui soprannominato Casacciello, che dominò le scene napoletane per oltre trent'anni nella prima metà dell'Ottocento. Egli possedeva una solida formazione musicale: secondo le memorie del figlio Ferdinando, era infatti maestro di contrappunto e nel 1810 risulta scritturato come maestro di cembalo al Teatro dei Fiorentini. Il suo debutto come attore avvenne in una ripresa del 1818 del *Torvaldo e Dorliska* (1815) di Rossini al Teatro Nuovo. Qui iniziò ad esibirsi con il padre in opere come *La zingara* e *Il fortunato inganno* di Donizetti, per poi affermarsi come primo buffo assoluto del teatro fino alla fine della carriera. Sempre per Donizetti, creò il ruolo di Don Annibale Pistacchio nel *Campanello di notte* (1836), al Teatro Nuovo. Un momento importante della sua carriera fu il 1850, quando al Teatro Nuovo andò in scena l'opera buffa *Don Checco* di Nicola De Giosa, che ottenne un successo tale da essere replicato novantasei volte. Morì nel 1852 lasciando il testimone al figlio Ferdinando, ultimo rappresentante della dinastia<sup>155</sup>.

Nel caso dei Casaccia, si parla di vere e proprie dinastie di bassi buffi in cui un determinato *savoir-faire* era trasmesso di padre in figlio. Secondo Gianni Cicali, fin dal Settecento questo patrimonio attoriale tipico dei buffi caricati napoletani consisteva in una recitazione che sfruttava la dimensione corporale e la fisicità come veicolo espressivo. Al cantante erano richiesti l'uso di una mimica accentuata, chironomia (intesa come uso comico del movimento delle mani) e gestualità grottesche, l'utilizzo eccessivo del trucco, del costume e del travestimento, la capacità di imitare voci e lingue, per rendere scenicamente personaggi grezzi, caricaturali, spavaldi, inadeguati alle maniere e ai rituali urbani richiesti dalla posizione sociale che ricoprono<sup>156</sup>.

Che questo fosse un patrimonio trasmesso di generazione in generazione è chiaro da una recensione su Raffaele Casaccia apparsa sul «Giornale del Regno delle Due Sicilie» il 2 ottobre 1818:

Tutti i vostri attori hanno avuto un fortunato incontro, e ben lo meritavano per il loro zelo e per i loro talenti; ma siamo sinceri, quest'incontro è stato felicissimo per il

---

<sup>154</sup> A. ASCARELLI, «Casaccia» cit.

<sup>155</sup> *Ibidem*.

<sup>156</sup> GIANNI CICALI, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 191-193.

piccolo Casacciello. In esso voi avete prodotto sulla scena la quarta generazione di una famiglia, nella quale sono ereditari i talenti della commedia, che per i drammatici moderni è una stoltezza, ma che è ancora tenuta da noi in pregio il pubblico ha accolto con vero trasporto questo erede della gloria di tre artisti cari ai nostri padri ed a noi; non curate di disingannare il pubblico, lasciatelo ne' suoi errori, e profittate della favorevole occasione; sacrificate le convenienze teatrali alla sicura riuscita de' vostri spettacoli; innalzate il giovane Casacciello dagli ultimi gradini in cui lo collocano sua età e le sue convenzioni a' primi, a' quali è chiamato dall'arte che già possiede, dalle ingegnose grazie che lo seguono sempre d'appresso, e dal suo sapere musicale. Così facendo voi seconderete i voti universali e favoreggerete i vostri interessi, che sono i due oggetti i quali devono muovere ogni impresario. Ascoltando i miei consigli, voi ascolterete, Signor impresario, quelli del pubblico intero<sup>157</sup>

Il primo elemento centrale è il tema dell'ereditarietà artistica. L'autore insiste sul fatto che il «piccolo Casacciello» rappresenta la quarta generazione di una famiglia teatrale, in cui il talento si trasmette quasi per via naturale. Questa prassi attoriale è esplicitamente contrapposta al gusto dei «drammatici moderni», per i quali tale concezione sarebbe una stoltezza. Qui emerge una tensione molto forte tra due modelli: da un lato, una visione moderna e testuale del teatro, dall'altro una concezione tradizionale, corporale e genealogica. Il talento dei Casaccia non è solo appreso, ma è incorporato, trasmesso, quasi ereditato come un *habitus familiare*. Il testo afferma che il pubblico lo percepisce come erede della gloria di attori precedenti «cari ai nostri padri e a noi». Non si tratta quindi solo di bravura individuale, ma di una costruzione simbolica condivisa, fondata sulla memoria collettiva. Il pubblico riconosce in lui qualcosa di familiare, di già noto, e reagisce con entusiasmo. Il rapporto simbiotico fra gli spettatori e Raffaele Casaccia è chiaro anche da un articolo del 28 aprile 1850 pubblicato sulla «Gazzetta musicale di Milano». L'autore si riferisce ad una ripresa della *Lettera perduta* (1836) di Nicolò Gabrielli andata in scena al Teatro Nuovo, dove «ricomparve Casaccia dopo un anno di riposo forzato, e la prima sera fu festeggiato in modo segnalatissimo, ed egli ricambiò il pubblico con teneri baci e con parole di tenerezza che il solo Casaccia ha il diritto di pronunziare al suo pubblico per uso ereditario.<sup>158</sup>».

I due articoli mettono in luce un meccanismo più profondo di riconoscimento e trasmissione, in cui il legame tra attore e pubblico si fonda su una memoria condivisa e su pratiche reiterate nel tempo. Nel quadro teorico delineato da Diana Taylor, la performance si configura non semplicemente come rappresentazione, ma come *act of transfer*: un

---

<sup>157</sup> «Giornale del Regno delle Due Sicilie», 2 ottobre 1818.

<sup>158</sup> «Gazzetta musicale di Milano», 28 aprile 1850.

dispositivo attraverso cui si trasmettono conoscenze sociali, memoria e identità attraverso pratiche performative<sup>159</sup>. Applicare questo modello al teatro buffo napoletano di primo Ottocento consente di affrontare il problema della poca documentazione sulla prassi attoriale e di riconoscere la centralità del corpo del performer come luogo di produzione e trasmissione di significato. In questo senso, la performance non è riducibile né al testo né alla sua eventuale registrazione, ma si colloca all'interno di una dinamica più complessa che Taylor definisce come rapporto tra «archive» e «repertoire». Se l'archivio conserva tracce materiali e apparentemente stabili (testi, documenti, immagini), il repertorio vive nel corpo, nei gesti, nelle inflessioni vocali, nelle modalità di interazione, cioè in tutte quelle pratiche incarnate che si trasmettono attraverso la ripetizione<sup>160</sup>. I libretti, la musica e le recensioni conservano solo una parte dell'esperienza teatrale; è nel repertorio, ormai perduto se non indirettamente, che si collocava gran parte della produzione di significato. Ciò implica il doversi confrontare necessariamente con una dimensione squilibrata rispetto all'archivio, cercando di ricostruire, per quanto possibile, le pratiche corporee e performative che ne costituivano il nucleo.

In un certo senso, la relazione tra archivio e repertorio è oggetto degli studi di Daniele Carnini sulla *Gazzetta* (1816) di Rossini<sup>161</sup>. In alcune lettere alla madre, al momento della composizione dell'opera, Rossini esprime insicurezza sul fatto di non comprendere il dialetto napoletano, che tuttavia nel libretto di Giuseppe Palomba è usato solo dal personaggio di Don Pomponio, interpretato da Carlo Casaccia. In realtà la composizione non presentò particolari difficoltà, visto che Rossini ricorse ampiamente all'autoimprestito da opere precedenti e si avvalse anche della collaborazione di un autore anonimo per alcuni recitativi e brani minori in napoletano<sup>162</sup>.

Il rapporto tra Rossini e Casacciello si configura così come un equilibrio solo apparente tra due logiche diverse. Da un lato, il compositore costruisce la partitura attraverso materiali preesistenti, adattandoli alle esigenze produttive; dall'altro, il personaggio di Don Pomponio è chiaramente modellato sulle caratteristiche dell'attore, incarnando il tipo del buffo millantatore tipico della tradizione napoletana. La cavatina d'ingresso, con una

---

<sup>159</sup> D. TAYLOR, *The Archive and the Repertoire* cit., pp. 1-52.

<sup>160</sup> *Ivi*, pp. 16-33.

<sup>161</sup> DANIELE CARNINI, *Dall'età rossiniana' all'età di Rossini'*. La gazzetta, ovvero *Gioachino alla conquista della Kamčatka*, in «Il Saggiatore musicale», vol. 27, n.2, Firenze, Leo S. Olschki, 2020, pp. 233-267.

<sup>162</sup> *Ivi*, p. 252-255.

struttura che Carnini definisce quasi *durchkomponiert*, è un numero costruito come contenitore di gesti, imitazioni linguistiche e lazzi, in cui la musica segue l'azione scenica più che determinarla. Tale centralità dell'attore tende però a indebolirsi nel corso dell'opera. Emblematico è il confronto tra i due quintetti del primo e secondo atto: se nel primo Pomponio mantiene il controllo della scena e dell'equivoco attraverso la sua prassi attoriale, nel secondo – derivato interamente dal *Turco in Italia* – la sua egemonia si attenua, fino a essere assorbita all'interno di una struttura musicale rigidamente codificata che ne limita l'autonomia espressiva. *La Gazzetta* si configura così come uno spazio di transizione, in cui il teatro buffo napoletano, fondato sull'autonomia del performer e sulla centralità del corpo, si confronta con il modello rossiniano, orientato verso il primato della costruzione musicale. In questo slittamento si coglie il segno di problemi più ampi, che ridefiniscono i rapporti tra attore, musica e drammaturgia<sup>163</sup>.

### III.2 Il corpo grottesco come eredità performativa

Nella rassegna del patrimonio attoriale del buffo napoletano, Cicali adotta anche il termine di «pinguedine performativa»<sup>164</sup>. Questa espressione si riferisce al fatto che la fisicità corpulenta era prerogativa di molti attori e strumento di comicità, al punto da entrare nel sistema dei ruoli del teatro napoletano sotto la dicitura di basso “chiatto” e basso “barilotto”. Il ruolo è testimoniato dal Settecento fino alla fine dell'Ottocento nelle opere di Antonio Petito. Lo stesso Giuseppe Casaccia, capostipite della dinastia, è riportato come basso “chiatto” in un ritratto (fig. 3.1). Una descrizione del figlio Antonio, il primo a ricevere il soprannome di Casacciello, ci è giunta attraverso le celebri parole di Salvatore Di Giacomo, che ebbe modo di conoscere Ferdinando, l'ultimo della dinastia: «Il primo Casacciello fu, dunque, Antonio. L'appellativo gli dovette venir dalla sua statura: egli era basso, tarchiato, calvo ed era gran mangiatore anche, sciupone e bugiardo<sup>165</sup>».

---

<sup>163</sup> D. CARNINI, *Dall'età rossiniana' all'età di Rossini'* cit., pp. 257-261.

<sup>164</sup> G. CICALI, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento* cit., pp. 191-193.

<sup>165</sup> SALVATORE DI GIACOMO, *Napoli: figure e paesi e Luci e ombre napoletane*, Roma, Newton&Compton, 1995, p. 31.



Figura 3.1, Anonimo, ritratto di Giuseppe Casaccia, XVIII secolo, Certosa e Museo Nazionale di San Martino, Napoli, <https://catalogo.cultura.gov.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500300750>, consultato il 31 marzo 2026.

Similmente al padre Antonio, Carlo Casaccia sfruttava il proprio corpo robusto per creare effetti comici. La descrizione fornita da Stendhal, che lo vide nel 1817, è significativa:

Arrive le bon Domingo: c'est le fameux Casacia, le Potier de Naples, qui parle le jargon du peuple. Il est énorme, ce qui lui donne l'occasion de faire plusieurs lazzi assez plaisants. Quand il est assis, il entreprend, pour se donner un air d'aisance, de croiser les jambes: impossible; l'effort qu'il fait l'entraîne sur son voisin: chute générale, comme dans un roman de Pigault-Lebrun. Cet acteur, appelé vulgairement Casaciello, est adoré du public; il a la voix nazillarde d'un capucin<sup>166</sup>.

Un tratto distintivo dei ruoli interpretati da Carlo Casaccia è la frequente insistenza sulla sua corporatura robusta. Don Ciccalesio nel *Palazzo delle fate* si presenta come «grasso e magnifico»; il Capitan Fracasso del *Cimento felice* è definito «bello, guappo e grasso»; Don Ambrosio nello *Sposo in pericolo* appare «grassotto e bello»; Ruospolo Scannagatte dichiara di voler diventare, a forza di mangiare, «chiù chiatto che non songo»<sup>167</sup>. Tutto lascia pensare che

<sup>166</sup> STENDHAL, *Rome Naples et Florence*, Parigi, Delaunay, 1826, cit. in D. CARNINI, *Dall'età rossiniana all'età di Rossini* cit., p. 246.

<sup>167</sup> GIUSEPPE PALOMBA, SILVESTRO PALMA, *Il palazzo delle fate*, Napoli, stamperia Flautina, 1812; MICHELE CIMORELLI, GIOVANNI PROTA, *Il cimento felice*, Napoli, stamperia Flautina, 1815;

proprio questa corporatura fosse una componente essenziale dell'effetto comico e costituisse una parte importante nella stesura del libretto e della musica.

Qualcosa di simile è riportato da Frédéric Mercey nel suo resoconto sul teatro italiano, descrivendo questa volta il figlio Raffaele:

Ces acteurs singuliers, si misérables d'ordinaire et si vulgaires par instans, connaissent merveilleusement tous les moyens d'émouvoir. Ils savent se servir adroitement de leur grossièreté, de leur laideur, de leurs infirmités, souvent même d'un tic et d'un ridicule. Casaciello, à Naples, entrait en scène presque toujours ivre, ayant toutes les peines du monde à se tenir sur les jambes, et l'on n'imaginerait jamais tout le parti qu'il tirait de son ivresse, principalement dans les rôles bouffes un peu chargés. Il avait une manière unique de perdre son centre de gravité, soit en croisant les jambes lorsqu'il était assis, soit en trébuchant lorsqu'il était debout. En tombant, il se retenait à son voisin, ce voisin se rattrapait au plus proche, qui en saisissait un quatrième. Casaciello était énorme, sa chute entraînait nécessairement celle du chapelet tout entier, de sorte qu'en un instant tous les personnages en scène culbutaient comme des capucins de cartes, aux applaudissements délirants du public. En temps de carnaval, ces cascades bouffonnes s'étendaient jusqu'à l'orchestre et menaçaient de gagner le parterre, où les garçons de café et les abbés se ruaient les uns sur les autres en hurlant de joie<sup>168</sup>.

La testimonianza di Mercey offre un punto di vista significativo sul tipo di comicità incarnata da Raffaele Casaccia, mettendo in luce alcuni tratti fondamentali della tradizione dei bassi buffi napoletani tra Sette e Ottocento. L'elemento più significativo è che questo tipo di gag fosse stato appreso direttamente dal padre, a conferma dell'idea di repertorio come memoria incarnata da replicare a discrezione dell'interprete. Il critico sottolinea poi l'ambivalenza di questi attori: da un lato appaiono «misérables» e talvolta «vulgaires», dall'altro possiedono una straordinaria abilità teatrale, poiché sanno sfruttare consapevolmente proprio quei difetti – rozzezza, deformità fisica, imperfezioni del corpo o del comportamento – come strumenti espressivi per suscitare il riso e coinvolgere il pubblico. In questa prospettiva, la comicità non nasce da una raffinatezza stilistica, ma dalla capacità di trasformare i limiti del corpo e della persona in materia scenica.

Nel caso di Casacciello, Mercey insiste soprattutto sulla dimensione fisica e gestuale della recitazione, evidenziando una comicità fortemente corporea, in cui il corpo dell'attore diventa il principale veicolo dell'effetto teatrale. Le cadute a catena, che coinvolgono

---

GIUSEPPE PALOMBA, FRANCESCO ANTONIO DE BLASIS, *Lo sposo in periglio*, Napoli, stamperia Flautina, 1801; PIETRO GENERALI, *Eginardo e Lisbetta*, Napoli, stamperia Flautina, 1813; cit. in D. CARNINI, *Dall'età rossiniana' all'età di Rossini'* cit., p. 248.

<sup>168</sup> FREDERIC MERCEY, *Le Théâtre en Italie*, in «Revue des Deux Mondes», vol. 23, 1840, p. 745.

progressivamente gli altri personaggi in scena fino a farli rovinare «come un castello di carte», mostrano inoltre una dimensione quasi coreografica del lazzo, basata sul movimento collettivo e sull'effetto spettacolare. Durante il carnevale l'azione scenica sembra addirittura travalicare i limiti del palcoscenico, arrivando fino all'orchestra e minacciando di invadere la platea. Questa descrizione suggerisce un teatro estremamente vivo e partecipato, in cui la separazione tra scena e pubblico è meno rigida e il divertimento collettivo diventa parte integrante dello spettacolo. Si tratterebbe di quello che la studiosa Erika Fischer-Lichte ha definito «feedback loop» autopoietico. La performance è un evento fondato sulla co-presenza corporea di attori e spettatori, regolato da un processo dinamico di interazione che sfugge a ogni forma di controllo totale. Questo processo viene definito come «feedback loop»: un sistema che si genera e si modifica continuamente attraverso le interazioni tra i partecipanti<sup>169</sup>.

La robustezza costituisce un tratto che ricorre con frequenza nei ritratti dei membri della famiglia Casaccia, quasi che, insieme al patrimonio attoriale, si trasmettesse anche una specifica fisicità scenica. Resta tuttavia da interrogarsi sul significato che l'obesità assume nel teatro comico napoletano, dove sembra essere quasi una prerogativa dell'attore comico e che caratterizzava anche altre dinastie di buffi caricati, tra cui i Luzio<sup>170</sup>. Allargando il quadro di indagine, un punto di vista utile proviene dagli studi di Michail Bachtin sul corpo grottesco<sup>171</sup>. Nell'affrontare il tema del corpo grottesco a partire dall'opera di François Rabelais, Bachtin afferma che l'esagerazione, l'iperbole e la deformazione siano caratteristiche fondamentali dell'estetica grottesca. L'autore distingue il grottesco popolare da quello sviluppato nella cultura romantica e moderna, in cui diventa spesso espressione di angoscia individuale e alienazione. Nel grottesco carnascialesco, il corpo è rappresentato in modo completamente diverso rispetto alla tradizione classica; non un corpo limitato, armonioso e individuale, ma un corpo aperto, in trasformazione, che supera continuamente i propri confini e si fonde con il mondo circostante. Le parti più importanti messe in evidenza dal grottesco sono quelle che mettono il corpo in relazione con l'esterno come bocca, naso, ventre, genitali, ano, cioè i luoghi attraverso cui il corpo mangia, genera, espelle e si trasforma. Altre parti del corpo, come gli occhi, non svolgono alcun ruolo nella comicità di

---

<sup>169</sup> E. FISCHER-LICHTE, *The Transformative Power of Performance* cit., pp. 39.

<sup>170</sup> Per un approfondimento su Gennarino Luzio e le ipotesi sulla sua fisicità in relazione alla performance vd. GIUSEPPE TROVATO, «So' 'na furia da femmena vestuta!»: studio del personaggio di Mamma Agata ne *Le convenienze ed inconvenienze teatrali di Gaetano Donizetti e Domenico Gilardoni*, tesi di laurea, Università degli Studi di Pavia, 2022.

<sup>171</sup> M. BAKHTIN, *Rabelais and His World* cit., pp. 303-367.

questo tipo, poiché espressione del singolo. Il grottesco si interessa piuttosto agli occhi sporgenti o strabuzzati, ricerca tutto ciò che emerge dal corpo, tutto ciò che tende a oltrepassarne i confini.

Osservando i pochi ritratti pervenuti di Carlo Casaccia, è possibile trovare un riscontro diretto delle parole di Bakhtin. L'incisione di Dominique Vivant Denon (fig. 3.2) insiste soprattutto sulla dimensione materiale e volumetrica del corpo. Il profilo mette in evidenza la massa delle guance, il mento pronunciato e il collo robusto, il naso aquilino e lo sguardo abbassato e quasi privo di espressione. In questo modo l'immagine riduce l'elemento psicologico individuale e accentua invece la presenza fisica del corpo, che appare pieno, compatto e pesante. Letto alla luce della teoria di Bakhtin, il ritratto sembra privilegiare proprio quegli aspetti della corporeità che appartengono alla logica del corpo grottesco, dove l'individualità passa in secondo piano e il corpo diventa soprattutto materia visibile, esagerata e tipizzata, adatta a sostenere una comicità fondata sull'eccesso fisico.



Figura 3.2, Dominique Vivant Denon, ritratto di Carlo Casaccia, XVIII secolo, British Museum, Londra,

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1871-0812-2055](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1871-0812-2055), consultato il 31 marzo 2026.

Similmente, nella stampa del personaggio di Franchino nella *Casa da vendere* (1815) di Hippolyte-André-Baptiste Chelard (fig. 3.3), è possibile vedere Carlo Casaccia mentre scruta attraverso una lente d'ingrandimento con atteggiamento compiaciuto, nell'interpretazione di un poeta senza mezzi che ostenta una condizione di agiatezza. La figura, caratterizzata da corporatura piuttosto robusta, naso adunco e volto largo, è abbigliata con un'eleganza volutamente eccentrica: una larga redingote, pantaloni al ginocchio, calze a righe e un frustino<sup>172</sup>.



Figura 3.3, Louis Nicolas Lemasle (disegno), Carlo Casaccia nel ruolo di Franchino nella *Casa da vendere* di Chelard, XIX secolo, Certosa e Museo Nazionale di San Martino, Napoli, <https://catalogo.cultura.gov.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500300361>, consultato il 31 marzo 2026.

<sup>172</sup> D. CARNINI, *Dall'età rossiniana' all'età di Rossini'* cit., p. 246.

Il corpo grottesco dei Casaccia non si esaurisce nella dimensione dell'attore singolo, né può essere letto unicamente come tratto fisiognomico o risorsa comica individuale. Al contrario, proprio la sua insistenza all'interno di una genealogia attoriale suggerisce che esso funzioni come un vero e proprio dispositivo performativo, trasmissibile e replicabile. La «pinguedine performativa», così come i lazzi corporei descritti dalle fonti, non appartengono tanto a un individuo quanto a una forma incarnata di repertorio, che si rigenera di interprete in interprete mantenendo una riconoscibilità stabile.

### III.2.1 Uno, nessuno, centomila Casaccielli. La moltiplicazione del corpo grottesco

Il corpo grottesco, quindi, eccede sempre i limiti dell'individualità e rientra in una dimensione collettiva, rappresentando simbolicamente la continuità della vita comunitaria che si rinnova attraverso nascita, morte e rigenerazione. A questo proposito, è significativo osservare come il soprannome «Casacciello» sia stato tramandato e attribuito ai diversi eredi anche a distanza di molti anni, un elemento che ha generato confusione tra gli studiosi per lungo tempo.

Quello della rigenerazione della maschera è un tema che era già presente nel patrimonio culturale della città di Napoli attraverso la figura di Pulcinella, anch'egli rappresentato spesso con il ventre sporgente e obeso. Come riportato da Scafoglio, la maschera è capace di concepire, partorire e allattare. Queste rappresentazioni derivano dalla rielaborazione in chiave comica di materiali rituali e folklorici molto antichi. In particolare, esse richiamano il motivo del padre che allatta e il fenomeno della *couvade*, antico rito di identificazione diffuso in diverse culture tradizionali in cui il padre imita simbolicamente la gravidanza o il parto della madre. Nel contesto teatrale, tali motivi vengono trasformati in situazioni grottesche e paradossali che suscitano il riso proprio perché appaiono contrari all'ordine naturale<sup>173</sup>.

Il mito della famiglia di Pulcinella trova espressione anche nella cultura visiva del XIX secolo. In una stampa di Gaetano Dura (fig. 3.4), Pulcinella e sua moglie Zeza sono raffigurati insieme alla loro famiglia in una scena domestica animata. Adulti e bambini, tutti

---

<sup>173</sup> DOMENICO SCAFOGLIO, *Pulcinella: per un'antropologia del comico*, in «Annali d'Italianistica», vol. 15, 1997, p. 75.

caratterizzati dalla tipica maschera nera e dall'abito bianco della tradizione, sono intenti a mangiare o a contendersi il cibo, dando vita a una situazione di vivace disordine. I figli appaiono come vere e proprie repliche del padre, di cui hanno già ereditato non solo il vestiario, ma anche la gestualità e l'insaziabile voracità. Questa moltiplicazione della stessa figura all'interno del nucleo familiare produce un effetto grottesco e parodico, trasformando Pulcinella da individuo singolo in un tipo collettivo.



Figura 3.4, Gaetano Dura, *Famiglia di Pulcinella*, 1851 ca., Yale University Art Gallery, Yale, <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/104544>, consultato il 31 marzo 2026.

Per quanto una suggestione, qualcosa di simile accade nella cavatina di Don Annibale Pistacchio dal *Campanello* di Donizetti, ruolo creato da Raffaele Casaccia. La seconda parte dell'aria, l'Allegretto «Già parmi d'essere padre beato», vede lo speziale fantasticare sulla sua futura condizione di padre:

DON ANNIBALE      Già parmi d'essere  
padre beato  
già veggo i bamboli  
sedermi a lato.  
L'un vorrà pillole,  
l'altro pagnotte;  
ciascun chiamandomi  
il di e la notte:  
«Papà io voglio pillole!»  
«Papà ed io pagnotte!»  
In essi il tenero  
padre felice  
come fenice  
rinascerà.

E tutta Napoli  
pien di pistacchi  
in breve spazio  
si troverà.

Il personaggio immagina già una casa piena di bambini seduti accanto a lui, che lo chiamano continuamente “papà” chiedendo ora pillole, ora pagnotte. I neonati nascono già affamati, come i piccoli Pulcinella. Questa fantasia di fecondità appare tanto più ridicola quanto più contrasta con l'età avanzata e l'aspetto grottesco del personaggio. La promessa di una numerosa discendenza diventa così un elemento di satira del vecchio sposo, figura tipica della tradizione comica e buffa. L'intera vicenda è costruita proprio sulla frustrazione di questo desiderio: il sogno di Don Annibale di consumare il matrimonio e generare figli con Serafina verrà sistematicamente sabotato da Enrico durante tutta la notte. Il mito della partenogenesi si fa più evidente nelle parole: «In essi il tenero / padre felice / come fenice / rinascerà». L'iperbole suggerisce una fecondità esagerata e grottesca, tipica della comicità farsesca, in cui il corpo e la riproduzione assumono un valore centrale.

La recensione dell'«Omnibus» dell'11 giugno 1836 fornisce una minima indicazione della performance di Raffaele Casaccia: «Casaccia spesso cade nel caricato per desiderio di far molto, ossia per troppo zelo; egli è naturalmente grazioso, e non ha uopo di lezi e contorcimenti che sono di antichissima scuola; n'è prova la sua aria di sortita in cui quasi si

accovaccia per terra.<sup>174</sup>». Secondo l'autore dell'articolo, l'attore, nel desiderio di accentuare l'effetto comico, ricorre a «lazzi e contorcimenti» appartenenti a una tradizione ormai antiquata, cioè a gesti eccessivi tipici della più antica pratica comica. Il riferimento al momento in cui l'interprete «quasi si accovaccia per terra» durante l'aria di sortita è particolarmente significativo. Considerando il contenuto testuale della cavatina sopra menzionato, verrebbe da chiedersi il motivo per cui Casaccia si sarebbe accovacciato per terra. Durante la composizione, Donizetti arricchisce il materiale musicale inserendo figurazioni che imitano il pianto e i versi di un neonato: su «papà, papà» si trova un salto d'ottava discendente; sui versi «u... a... u... a...» una discesa cromatica quasi nel registro di falsetto. È possibile, per esempio, che, accovacciandosi, Raffaele Casaccia stesse imitando i bambini. La gag sarebbe stata ancora più comica considerata la sua bassa statura, che un giornale francese riportò essere di quattro piedi e mezzo, cioè circa 1,40 m, e il suo fisico corpulento<sup>175</sup>. La critica dell'«Omnibus» sembra però riflettere anche un mutamento di gusto teatrale. Nel primo Ottocento, infatti, il melodramma buffo tende progressivamente ad allontanarsi dalla pura caricatura gestuale per privilegiare una comicità più integrata con la musica e con la situazione drammatica. In questo senso il recensore invita implicitamente l'interprete a fidarsi maggiormente della propria naturale espressività e della scrittura musicale di Donizetti, piuttosto che ricorrere a espedienti scenici giudicati ormai antiquati. La testimonianza risulta quindi preziosa perché illumina non solo la ricezione della prima rappresentazione, ma anche le modalità performative del ruolo buffo nel teatro napoletano dell'epoca, mostrando come la comicità del personaggio di Don Annibale potesse essere accentuata attraverso una gestualità corporea volutamente grottesca.

Il ritratto di Raffaele Casaccia (fig. 3.5), mai commentato finora, è particolarmente significativo perché condensa visivamente alcuni tratti fondamentali della sua prassi attoriale. Si tratta di un disegno realizzato con acquarelli e matita, conservato a Napoli presso la Certosa e Museo Nazionale di San Martino. Il corpo appare deformato e sproporzionato, la testa è grande rispetto al resto della figura, il ventre prominente, le gambe corte e piegate. Questa costruzione rimanda chiaramente alla logica del corpo grottesco, in cui l'eccesso e la materialità prevalgono sull'armonia e sull'individualizzazione. Casaccia è ritratto durante un salto, con il corpo sospeso nell'aria e le braccia protese in avanti, in un'immagine di grande energia e movimento. Si tratta di un raro caso in cui un gesto del «repertoire» dei

---

<sup>174</sup> «Omnibus», 11 giugno 1836.

<sup>175</sup> «L'Écho français», 20 settembre 1836.

Casaccia è stato trasmesso attraverso l'«archive». Sfortunatamente, non è stato possibile rintracciare con precisione a quale esibizione o titolo si riferisca l'immagine. Un'analisi più approfondita, eventualmente supportata dal confronto con libretti e partiture, se esistenti, potrebbe consentire di identificare anche il contesto musicale entro cui questo gesto veniva eseguito, offrendo così una comprensione più puntuale del rapporto tra movimento scenico e struttura sonora. In assenza di tali dati, la caricatura conserva comunque un valore significativo, poiché permette di isolare e fissare visivamente un elemento del repertorio performativo dell'attore. Essa documenta non tanto un momento specifico, quanto una modalità ricorrente di azione scenica, rendendo visibile quella dimensione incarnata della performance che difficilmente trova traccia nelle fonti scritte.



Figura 3.5, Anonimo, ritratto di Raffaele Casaccia, XIX secolo, Certosa e Museo Nazionale di San Martino, Napoli, <https://catalogo.cultura.gov.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500300752>, consultato il 31 marzo 2026.

### III.3 Performance, potere e rappresentazione del popolo nel Regno di Napoli

La prospettiva di Taylor permette di cogliere la dimensione profondamente politica della performance. Se il repertorio è un sistema di trasmissione di conoscenze e identità, allora il controllo o la valorizzazione di determinate pratiche performative diventa un elemento centrale nella costruzione del consenso e dell'immaginario collettivo. In questo senso, il corpo del performer non è neutro, ma agisce come luogo di mediazione tra esperienza individuale e identità collettiva. Le pratiche performative permettono infatti la formazione di quella che Taylor definisce una memoria sociale incarnata, che non passa necessariamente attraverso la scrittura ma si trasmette attraverso la presenza, la reiterazione e la partecipazione<sup>176</sup>. Se si assume questa prospettiva, diventa allora possibile leggere le pratiche performative non solo come fenomeni estetici, ma come dispositivi storicamente situati, attraverso cui si articolano rapporti di potere e forme di rappresentazione del sociale. Nel contesto borbonico napoletano, il teatro comico può essere letto come uno spazio in cui si negoziano continuamente rappresentazioni del popolo, della città e delle gerarchie sociali, non solo attraverso i testi, ma anche tramite la loro messinscena. Per comprendere tali dinamiche, è necessario delineare sinteticamente gli sviluppi storici della dinastia borbonica tra Sette e Ottocento, così da chiarire il contesto entro cui queste pratiche assumono significato.

Il lungo regno di Ferdinando IV di Borbone (1759-1825), poi Ferdinando I delle Due Sicilie, si configura come una parabola fortemente discontinua, segnata dal passaggio da una fase inizialmente riformista a una progressiva e radicale chiusura reazionaria. Salito al trono giovanissimo nel 1759, il sovrano fu inizialmente affiancato da una reggenza dominata dalla figura di Bernardo Tanucci, che guidò il Regno lungo le linee del dispotismo illuminato. In questa fase, tuttavia, Ferdinando rimase sostanzialmente estraneo all'azione di governo. La sua formazione risultò debole, più orientata ai divertimenti reali che a quella politico-amministrativa, e contribuì a forgiare quell'immagine di sovrano popolare, rozzo e poco incline alla riflessione politica, che la storiografia ha spesso sintetizzato nello stereotipo del "re lazzarone": un elemento, questo, che non è secondario rispetto alla costruzione simbolica del rapporto con il popolo<sup>177</sup>.

---

<sup>176</sup> D. TAYLOR, *The Archive and the Repertoire* cit., pp. 19-21.

<sup>177</sup> SILVIO DE MAIO, «Ferdinando I di Borbone, re delle Due Sicilie» in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 46, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1996. Disponibile online:

Negli anni Settanta del Settecento, sotto l'influenza della moglie Maria Carolina e di nuovi ministri, si avviò una stagione riformistica più concreta. In questo periodo il sovrano partecipò più attivamente alla politica, sostenendo interventi di modernizzazione amministrativa, fiscale e urbanistica, nonché alcune significative iniziative nel campo economico e sociale. La Rivoluzione francese segnò una cesura decisiva. A partire dal 1789, Ferdinando IV abbandonò progressivamente ogni apertura riformatrice per adottare una linea rigidamente repressiva. La diffusione delle idee giacobine fu contrastata con misure poliziesche, persecuzioni e processi politici, mentre la politica estera oscillò tra tentativi di neutralità e interventi fallimentari contro la Francia rivoluzionaria<sup>178</sup>.

Con l'esercito francese alle porte di Napoli, il momento più critico fu la crisi del 1799: dopo la fuga del re a Palermo e la proclamazione della Repubblica napoletana, la restaurazione borbonica avvenne attraverso la violenza delle armate sanfediste e una repressione durissima, che segnò profondamente la memoria politica del Regno. Da questo momento, la monarchia si legò sempre più strettamente agli strati popolari più conservatori e al clero, abbandonando definitivamente ogni progetto di riforma: è proprio in questa fase che il rapporto diretto con il popolo diventa una componente strutturale della legittimazione monarchica. Il primo decennio dell'Ottocento fu dominato dalle vicende napoleoniche, che costrinsero nuovamente Ferdinando all'esilio in Sicilia e ad assistere alla trasformazione del Regno continentale sotto il governo francese, che introdusse riforme strutturali destinate a sopravvivere anche dopo la Restaurazione. Tornato al potere nel 1815, il sovrano adottò una politica di integrazione con le élite murattiane, ma senza rinunciare al controllo assoluto. L'unificazione amministrativa del 1816 sancì la nascita del Regno delle Due Sicilie<sup>179</sup>.

Negli anni successivi, il crescente malcontento economico e sociale, unito alla diffusione della Carboneria, sfociò nei moti del 1820-21. Ferdinando fu costretto a concedere la costituzione, ma la rinnegò rapidamente, appoggiando l'intervento austriaco e restaurando l'assolutismo. L'ultima fase del suo regno fu segnata da una politica apertamente reazionaria, caratterizzata da repressioni, epurazioni e immobilismo amministrativo, mentre il sovrano si disinteressava sempre più della gestione concreta del potere. L'instabilità del regno di Ferdinando contribuì a definire un modello di monarchia che, soprattutto dopo il

---

[https://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-i-di-borbone-re-delle-due-sicilie\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-i-di-borbone-re-delle-due-sicilie_(Dizionario-Biografico)/)

<sup>178</sup> *Ibidem*.

<sup>179</sup> S. DE MAIO, «Ferdinando I di Borbone, re delle Due Sicilie» cit.

1799, si fondò sempre più sul consenso popolare immediato, sulla spettacolarizzazione del potere e sulla repressione, piuttosto che su un progetto organico di modernizzazione dello Stato: una configurazione in cui la dimensione simbolica e performativa del potere assume un ruolo centrale<sup>180</sup>.

Francesca Cannella ha evidenziato come, nel quadro delle politiche culturali promosse da Ferdinando IV, emerge con particolare chiarezza la costruzione consapevole di un immaginario idilliaco del Regno di Napoli, fondato sull'immagine di un popolo felice, armonico e immerso in una dimensione quasi atemporale. La ripresa della Real Fabbrica di Capodimonte e, soprattutto, la sistematica produzione iconografica legata ai costumi e alle scene di vita popolare, non rispondono soltanto a esigenze artistiche o economiche, ma si configurano come strumenti di rappresentazione politica. Attraverso la selezione dei soggetti, come contadini, musicanti e danzatori, la realtà sociale viene profondamente trasfigurata. Le immagini restituiscono un mondo sereno, privo di tensioni e conflitti, in cui il lavoro è appena accennato e la fatica quasi assente, mentre dominano il gioco, la danza, la musica e una diffusa sensualità controllata. Il popolo appare così non come soggetto storico concreto, ma come categoria estetica, portatrice di grazia e spontaneità. Questa operazione si inserisce pienamente nel clima culturale del Grand Tour e dialoga con le aspettative delle élites europee, già inclini a percepire Napoli come uno spazio altro, esotico ma accessibile, pittoresco e insieme primitivo. Ferdinando IV e il suo entourage non si limitano a recepire tale immaginario, ma lo sistematizzano e lo rilanciano, trasformando la produzione artistica in una vera e propria vetrina del Regno, destinata a circolare nei circuiti aristocratici internazionali<sup>181</sup>.

Ne risulta un'immagine fortemente costruita: i popolani, pur appartenendo spesso a contesti di reale marginalità (lazzaroni, facchini, piccoli mestieri), non portano quasi mai i segni della povertà o del disagio, ma incarnano ciò che ci si attende da loro, ovvero una felicità naïve, spontanea e perpetua. Si tratta, in altri termini, di una vera e propria utopia viviva, che trasforma il Regno in un luogo abitato da figure sempre sorridenti, musicali e festose. Tale rappresentazione, tuttavia, è profondamente ideologica. Come emerge chiaramente dal contrasto con gli eventi storici, in particolare le tensioni sociali che condurranno alla Repubblica del 1799 e alla successiva repressione, l'immagine di una

---

<sup>180</sup> S. DE MAIO, «Ferdinando I di Borbone, re delle Due Sicilie» cit.

<sup>181</sup> FRANCESCA CANNELLA, *Scene musicali, costumi e ritratti di vita popolare nelle province del Regno di Napoli (sec. XVIII-XIX)*, in «L'Idomeneo», n. 21, 2016, pp. 79-94.

Napoli idilliaca non riflette la realtà, ma la occulta e la neutralizza. L'arte diventa così uno strumento di legittimazione del potere, capace di costruire consenso attraverso la diffusione di un'immagine rassicurante e armonica del corpo sociale: esattamente lo stesso meccanismo che, sul piano performativo, agisce attraverso il teatro<sup>182</sup>.

Il caso del Regno di Napoli è particolarmente significativo per comprendere la natura di quello che Álvaro París chiama monarchismo populista, ossia il coinvolgimento attivo delle classi subalterne nella difesa e nella ridefinizione dell'ordine monarchico tra fine Settecento e Restaurazione. Soprattutto nel momento di crisi rappresentato dalla rivoluzione del 1799 e dall'invasione francese, il crollo delle strutture istituzionali tradizionali non determina la fine della monarchia, ma apre piuttosto uno spazio di azione per il popolo. In assenza del sovrano, fuggito a Palermo, sono infatti i ceti popolari, insieme a figure come il cardinale Ruffo, a rendere possibile la restaurazione del potere borbonico, trasformandosi da sudditi passivi in attori politici e militari. Non a caso, dopo il 1799, Ferdinando IV tende a presentare il popolo come l'unico vero depositario della fedeltà monarchica, contrapponendolo a un'aristocrazia percepita come infida o compromessa con l'esperienza rivoluzionaria. Dall'altro lato, però, lo stesso popolo appare agli occhi delle autorità come una forza difficile da controllare, incline alla violenza e all'autonomia, tanto da rendere necessarie politiche di contenimento e istituzionalizzazione, come la creazione di nuove forze di polizia. In questo senso, il richiamo alla tradizione non implica un semplice ritorno al passato, ma si configura come una rielaborazione del modello monarchico capace di rispondere alle aspettative sociali del presente. Attraverso la tensione tra controllo e autonomia si delinea un'immagine complessa di Napoli come spazio privilegiato di negoziazione tra popolo e sovrano, che risulta particolarmente feconda anche per comprendere le successive elaborazioni culturali e simboliche della "napoletanità": uno spazio in cui la performance assume un ruolo decisivo<sup>183</sup>.

È proprio all'interno di questo quadro che la funzione del teatro comico e dei suoi interpreti acquista un significato specifico. Se il rapporto tra monarchia e popolo si costruisce anche attraverso forme di rappresentazione e partecipazione, allora la scena teatrale diventa uno dei luoghi privilegiati in cui tale relazione prende forma e si rende visibile. In particolare,

---

<sup>182</sup> F. CANNELLA, *Scene musicali, costumi e ritratti di vita popolare nelle province del Regno di Napoli (sec. XVIII-XIX)* cit., pp. 92-94.

<sup>183</sup> ÁLVARO PARÍS, *King, War and Bread: Popular Royalism in Southern Europe (1789–1830)*, in *Royalism, War and Popular Politics in the Age of Revolutions, 1780s–1870s. In the Name of the King*, a cura di Andoni Artola e Álvaro París, Londra, Palgrave Macmillan, 2023, pp. 61-79.

la figura del buffo – con il suo radicamento nel corpo, nel linguaggio e nelle pratiche popolari – può essere letta come uno dei mediatori principali tra corte e popolo, contribuendo alla costruzione di quell’immaginario condiviso su cui si fonda il consenso monarchico.

Il rapporto fra la famiglia Casaccia e Ferdinando IV fu sempre favorevole dalla gioventù del sovrano fino alla sua morte. Attorno al 1766 Giovanni Paisiello compose alcune delle sue opere buffe più riuscite, tra cui *La vedova di bel genio* (1766), *Le 'mbroglie de le bajasse* (1767) e *L'idolo cinese* (1767), tutte interpretate da Giuseppe Casaccia. In particolare, *L'idolo cinese*, su libretto di Giambattista Lorenzi, segnò un momento significativo nella storia del teatro musicale napoletano, poiché introdusse per la prima volta l’opera buffa nel teatro di palazzo, fino ad allora riservato esclusivamente al repertorio serio, sancendo l’ingresso della dimensione comica e popolare nello spazio simbolico della corte. In questo contesto, la performance di Casaccia ebbe un impatto notevole, suscitando l’ilarità del sedicenne Ferdinando IV<sup>184</sup>.

Ulteriore testimonianza della stima del sovrano per i Casaccia è offerta da una da una lettera del marzo 1780 dell’abate Ferdinando Galiani a Paisiello, nella quale si riferisce che il sovrano aveva ordinato di riprendere in scena il *Socrate immaginario* (1775) senza alcuna modifica. In tale occasione, il ruolo principale fu riaffidato non al primo interprete, Gennaro Luzio, ma ad Antonio Casaccia, che seppe interpretarlo con particolare efficacia, ottenendo grande successo presso la corte<sup>185</sup>. Dello stesso parere non era la regina Maria Carolina, come appare da una lettera indirizzata alla figlia Maria Teresa di Borbone segnalata da Francesco Cotticelli. Nel 1787, in occasione di una ripresa del *Barbiere di Siviglia* (1782) di Paisiello, Maria Carolina offrì un giudizio fortemente critico sull’esecuzione. La sovrana lamentava in particolare l’interpretazione di Casacciello nel ruolo di Don Bartolo, ritenuta poco convincente; tale inadeguatezza avrebbe contribuito a rendere la rappresentazione insoddisfacente, fino a suscitare in lei un marcato senso di noia<sup>186</sup>.

Anche durante il sanguinoso e caotico periodo della Repubblica Napoletana e della restaurazione borbonica, i Casaccia continuarono a godere del favore del re. Il quadro

---

<sup>184</sup> S. DI GIACOMO, *Napoli: figure e paesi cit.*, p. 31.

<sup>185</sup> *Ibidem*.

<sup>186</sup> FRANCESCO COTTICELLI, *Notizie teatrali e musicali nelle lettere di Maria Carolina alla figlia Maria Teresa*, in *Io, la Regina Maria Carolina d’Asburgo-Lorena tra politica, fede, arte e cultura*, a cura di Giulio Sodano e Giulio Brevetti, Quaderni-Mediterranea-Ricerche storiche, n. 33, 2016, pp. 153-154.

delineato da DelDonna mostra con chiarezza come, dopo la restaurazione borbonica, i cantanti napoletani furono sottoposti a un controllo sistematico e capillare da parte delle autorità. Le fonti archivistiche citate attestano infatti che i teatri, considerati durante la Repubblica un vero e proprio strumento politico, divennero immediatamente oggetto di sospetto, poiché i loro artisti potevano essere potenziali collaboratori del regime repubblicano e quindi sottoposti a indagine. In primo luogo, la creazione e l'attività della Giunta di Stato segnano l'avvio di un processo di verifica puntuale delle responsabilità individuali. I documenti mostrano che non solo impresari e amministratori, ma anche singoli interpreti venivano indagati per le loro posizioni politiche durante la Repubblica<sup>187</sup>.

È questo il caso dei cantanti del Teatro Nuovo, documentato nella deposizione dell'impresario Albani del 25 agosto 1799. Il documento rivela che l'intero corpo vocale era oggetto di scrutinio: Albani elenca i cantanti coinvolti in spettacoli politicamente connotati e distingue tra coloro ritenuti compromessi e altri che invece potevano essere considerati affidabili. È significativo che egli chieda esplicitamente ulteriori indagini sulla condotta di musicisti coinvolti nella produzione di inni patriottici, segno di una vigilanza continua anche su figure di rilievo. All'interno di questo sistema simbolico di controllo si colloca la posizione di Carlo Casaccia. Egli non compare tra i cantanti accusati di collaborazionismo, ma viene esplicitamente difeso da Albani, che lo presenta come artista di buona condotta, sostenendo che durante la Repubblica avrebbe espresso in privato posizioni filoborboniche<sup>188</sup>. Questo dato è rilevante perché mostra che la valutazione degli artisti non si basava esclusivamente su atti pubblici, ma anche su dichiarazioni indirette o testimonianze di lealtà politica. La continuità della carriera di Casaccia dopo la Restaurazione, attestata dalla sua presenza nelle stagioni successive, non implica l'assenza di controllo, ma piuttosto il suo superamento positivo. La sua reintegrazione rientra in una politica pragmatica delle autorità, che, pur mantenendo un rigido sistema di sorveglianza, decisero di riutilizzare interpreti esperti e apprezzati dal pubblico, purché ritenuti politicamente affidabili. Il buffo diventa così una figura selezionata e integrata nel dispositivo monarchico.

---

<sup>187</sup> ANTHONY R. DELDONNA, *Eighteenth-Century Politics and Patronage: Music and the Republican Revolution of Naples*, in «Eighteenth-Century Music», vol. 4, n. 2, 2007, pp. 211-227.

<sup>188</sup> *Ivi*, p. 228.

Una conferma proviene dalla *Storia del reame di Napoli* di Pietro Colletta, che ci informa di un viaggio che Ferdinando IV fece a Roma attorno al 1818:

Il re andò a Roma per inchinare il papa, aver onore del Concordato, e benedizioni, indulgenze; portò seco la moglie, piccolo corteggio, nessuna pompa; ma nello stretto numero di seguaci pur volle Casacciello, buffo napoletano, che sulle scene di Roma non piacque; perciocché il ridere, non avendo, come il pianto, immutabile cagione nella natura degli eventi, prende misura da' luoghi e tempi, sì che piangiamo ancora dei mesti casi di Germanico e di Agrippina, ma nessun labbro moverebbero a riso le facezie degli Osci. E però i motti di Casacciello fastidivano i romani uditori; e fra tanta pubblica noia, il solo ridere del re gli accrebbe fama di goffezza<sup>189</sup>.

La scelta di portare con sé Casacciello non è neutra. Colletta la interpreta come un elemento di dissonanza, quasi un residuo di teatralità popolare che accompagna il sovrano anche in un contesto ufficiale e diplomatico. In questo senso, il buffo diventa un segno della cultura di corte napoletana, ma anche della sua inadeguatezza rispetto ad altri contesti politici e culturali. Il nucleo più interessante del passo è però la riflessione sul riso, che Colletta reputa storicamente e culturalmente determinato. L'esempio è eloquente e sottilmente critico: tragedie antiche continuano a commuovere, mentre le antiche facezie degli osci non fanno più ridere, se non il re. La corte si appropria di Casaccia e lo porta con sé come elemento identitario in un contesto politico-diplomatico come Roma. Ciò indica che il buffo non è solo un attore, ma parte del dispositivo simbolico della monarchia. È una figura che incarna un certo stile di divertimento, un certo gusto e una cultura di corte specificamente napoletana. Tuttavia, il fallimento romano mostra il limite di questa operazione. Proprio perché il suo repertorio è profondamente radicato in codici locali, esso non è universalizzabile. Quando viene estratto dal suo contesto ed esibito altrove, perde efficacia e diventa addirittura motivo di imbarazzo.

L'idea di una corte ben salda alla tradizione comica proviene anche da un dipinto anonimo della prima metà dell'Ottocento, in cui i Borbone sono raffigurati insieme a Pulcinella (fig. 3.6). Questo è raffigurato seduto tra i membri della famiglia borbonica, mentre protende la mano a sfiorare il naso prominente di Ferdinando I. Nella prima fila compaiono Carlo III, Maria Carolina d'Austria; nella seconda fila sono riconoscibili Francesco I e Ferdinando II. Particolarmente significativo è il sistema simbolico che incornicia la scena. Pulcinella è associato agli emblemi dell'Ordine di San Gennaro e dell'Ordine del Toson d'Oro, mentre sullo sfondo campeggia il Vesuvio fumante, segno

---

<sup>189</sup> PIETRO COLLETTA, *Storia del reame di Napoli*, vol. 2, Parigi, Baudry, 1835, p. 208.

inequivocabile dell'identità napoletana. Il dipinto allude alla connessione tra i Borbone e il popolo; tuttavia, la composizione non è priva di una sottile ironia: la presenza di Pulcinella tra i membri del Toson d'Oro costituisce infatti un commento implicitamente parodico su un titolo che, per tradizione, dovrebbe essere associato a valori di serietà e prestigio. In questa prospettiva, la figura del buffo – sia nella pratica performativa sia nella rappresentazione figurativa – appare come un punto di intersezione privilegiato tra potere, popolo e immaginario, rendendo visibile la natura profondamente costruita e politica della cultura borbonica.



Figura 3.6, Anonimo, Pulcinella e i Borbone di Napoli, prima metà del XIX secolo, collezione Giuliana Gargiulo, Napoli.

### III.4 Il problema del lazzarone sulla scena

Se, come si è visto, il corpo dell'attore agisce come luogo di mediazione tra esperienza individuale e identità collettiva, allora il repertorio gestuale e vocale del buffo diventa uno strumento privilegiato per la messa in scena della "napoletanità" all'interno del sistema simbolico borbonico. Il caso del *Furioso all'isola di S. Domingo* (1833) al Teatro Nuovo e del personaggio di Kaidamà, interpretato da Raffaele Casaccia, consente di osservare in modo particolarmente chiaro uno slittamento di significato. Qui la performance non si limita più a costruire un'immagine armonica e controllata del popolo, ma entra in frizione con i discorsi contemporanei sull'identità sociale e nazionale, rendendo visibili le contraddizioni implicite nel sistema rappresentativo stesso.

Dopo circa un anno dalla prima romana al Teatro Valle, l'11 maggio 1834 *Il furioso all'isola di San Domingo* di Gaetano Donizetti e Jacopo Ferretti fu rappresentata a Napoli in tre teatri diversi: il Teatro del Fondo, il Teatro Nuovo e il Teatro Fenice<sup>190</sup>. La vicenda di Cardenio, derivata dal *Don Chisciotte della Manca* di Miguel de Cervantes, circolava sin dalla fine degli anni Dieci dell'Ottocento grazie a un'anonima azione teatrale in cinque atti con lo stesso titolo, che costituì il modello diretto del libretto di Ferretti, come da lui stesso dichiarato, e ne anticipava quasi integralmente la struttura<sup>191</sup>.

Nel contesto napoletano, il tema dell'ambientazione esotica e coloniale si innesta sulla tradizione farsesca e popolare delle rappresentazioni pulcinellesche, producendo un radicale rovesciamento delle sue implicazioni ideologiche. Con la centralità di Pulcinella, l'utopia illuministica dell'isola felice viene infatti trasformata in parodia. La presenza della maschera napoletana, con la sua immediatezza e il suo radicamento nel presente, annulla la distanza necessaria alla visione utopica. Esempi ne sono *Robinson Crusòè ovvero L'uomo solo con Pulcinella destinato pasto de' Cannibali* (1802) di Giacomo Antonio Gualzetti, *Il ritorno del Capitan Vallis, con Pulcinella commensale de' mostri, nume famelico, e condannato con Pancrazio ad essere arrostito ad uno spiedo* (1830) di Francesco De Petris e l'anonimo *Il Furioso nell'isola di San Domingo, con Pulcinella commensale d'un pazzo, bersaglio d'un frustino, e custode mal pratico di due bestie focose* (1832). Quest'ultima

---

<sup>190</sup> MARTIN DEASY, *Local Color: Donizetti's Il furioso in Naples*, in «19th-Century Music», vol. 32, n.1, University of California Press, 2008, p. 11.

<sup>191</sup> CANDIDA BILLIE MANTICA, *Non solo pazzia. Drammaturgie audaci nel Furioso di Donizetti*, in *Il furioso nell'isola di S. Domingo*, «Quaderni della Fondazione Donizetti», n. 76, Bergamo, Fondazione Teatro Donizetti, 2025, pp. 9-11.

parodia dell'anonima azione teatrale accentuava l'elemento comico spostando l'attenzione dalla tragedia di Cardenio alle avventure di Pulcinella, riflettendo le convenzioni della commedia locale fondata sull'improvvisazione di lazzi e riferimenti all'attualità<sup>192</sup>.

Qualcosa di simile accadde con il *Furioso* donizettiano giunto a Napoli. La triplice rappresentazione nacque dalla competizione tra teatri reali, fra cui il Fondo, e popolari, di cui il Nuovo e Fenice facevano parte. Se nel caso del Fondo il libretto rimase aderente a quello romano di Ferretti, quando l'opera approdò al Nuovo i recitativi furono sostituiti con dialoghi parlati e le parti dello schiavo Kaidamà riscritte in dialetto napoletano<sup>193</sup>. Questi cambiamenti modificarono l'equilibrio del libretto originale, avvicinando il *Furioso* del Nuovo alle convenzioni del teatro popolare napoletano attraverso gli interventi di Kaidamà. Al di là dell'utilizzo del dialetto, le analogie con Pulcinella riguardano anche la condizione sociale servile e il trucco etnico che ricorda la mezza maschera nera pulcinellesca<sup>194</sup>.

Fra i vari interventi nel libretto, c'è il dialogo di Kaidamà e Bartolomeo, in cui lo schiavo racconta la propria genealogia per rendere plausibile agli spettatori il suo essere napoletano:

BARTOLOMEO	E tu non sei di S. Domingo? Non nascesti qua?
KAIDAMÀ	Che D. Dumminico! Io so' de Napole. Regno de Talia
BARTOLOMEO	Son tutti negri colà?
KAIDAMÀ	Gnernò. Su gianche tutti.
BARTOLOMEO	E tu come se venuto di questo colore? Come hai questo nome? Come ti trovi qui?
KAIDAMÀ	Eh! la storia mia è chiù curiosa de chella de Benedetto Mangone. Mo ve la conto cu quatto botte lesto lesto. Patemo se chiamava Mirmicù, ed era de la Malavarra.
BARTOLOMEO	Malabar vuoi dire?

---

<sup>192</sup> FABRIZIO COSCIA, *Pulcinella nell'isola di San Domingo. Esotismo, utopia e parodia nel teatro napoletano dell'Ottocento*, in «Rivista di letteratura teatrale», vol. 11, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2018, pp. 85-89.

<sup>193</sup> Questa era una prassi comune delle opere giunte a Napoli e rielaborate per il Teatro Nuovo. Cfr. FRANCESCO COTTICELLI, FEDERICO FORNONI e PAOLOGIOVANNI MAIONE (a cura di), *Donizetti, il comico, la farsa*, Lucca, LIM, 2025.

<sup>194</sup> M. DEASY, *Local Color: Donizetti's Il furioso in Naples* cit., p. 13.

- KAIDAMÀ                    Che saccio? ...basta. Era niro; fui purtato da nu ngrese viaggiante, e arrevaje a Napole, addò murette lu padrone, e le lasciaje quaccusella pe campare. Llà se pigliaje pe mugliera na Napulitana de vascio puorto. (A bascio Puorto è lu quartiere chiù nobile.)
- BARTOLOMEO            Ed una bianca si persuase a sposare un moro?
- KAIDAMÀ                    Eh! Patrone mio, nce so certe figliole che pe la smania de se mmaretà, se cuntentariano porzi de spusarse lu chiù niro tizzone de casa cauda. Doppo n'anno mammama facette sguglià sta mulignana nuvellina; io ascette fatto de cicculata comm'a Patemo; e accusi puro ascettero due frate mmieje doppo de me. Lu gnore morette quanno io teneva vint'anne. Io me mettete a criato cu na primma Donna de Triato. A chella guaglina le vennette ncapo de se scritturà pe l'America, pecchè a Napole l'avevano abbattuta de fische... guè llà le fische vanno a bon prezzo. Nce barcajemo, doppo tanta juorne de cammino vennette la burrasca, e lu mare llà miezo s'ammuccaje lu bastimientu comm'a pinnola. La patrona murette, e sarrà ghiuta a cantà quacche duetto cu Farfariello; ed io cu tanta de panza d'acqua me sarvaje ccà nterra. La famme, e l'abbesugno me stevano comm'a boja ncoppa la noce lu cuollo, perciò io me vennette pe servì chillo Patrone, che pò la simmana passata m'ha venuto a buje. So tre mise che stò ccà; commo vulite ca lasso la lengua de lu paese mio? oh! aggio avuto da parlà pe mez'ora pe persuadè.

Come notato da Martin Deasy, il dialogo di Kaidamà rappresenta uno snodo fondamentale nella vicenda del *Furioso* a Napoli. Lo schiavo si presenta come nato a Napoli da padre nero e madre bianca, nata nel quartiere di vascio puorto, descritto come il quartiere più nobile di Napoli. In realtà, Basso Porto era una delle zone più povere, degradate e affollate della città, strettamente associata ai lazzaroni, cioè ai mendicanti, ai poveri urbani, ai lavoratori senza qualifica e agli esclusi che vivevano di elemosina e di furti. In questo modo, il Kaidamà del Teatro Nuovo diventa di fatto un mendicante napoletano, forse l'unica identità che possa giustificare contemporaneamente la sua povertà estrema e il suo parlare dialettale<sup>195</sup>.

Questa scelta però rende Kaidamà una figura problematica, che richiama le tensioni sociali della città e l'imbarazzo delle élites colte per la presenza dei lazzaroni, simbolo di povertà e arretratezza. Le reazioni critiche, come quella del giornalista Vincenzo Torelli, rivelano che il personaggio toccava questioni più ampie di identità urbana e nazionale, mettendo in crisi l'immagine di Napoli come città moderna ed europea:

Un prezioso ritrovato di far che un nero, nato da genitori neri, sia educato in Napoli tra bianchi, per dire quattro bestialità napoletane (ché tali sono quelle ch'egli dice) nell'isola di S. Domingo. [...] Le balordaggini di taluni che fanno del bianco e del nero una cosa, senza ragion di luoghi, senza ragion di tempo, senza ragion di calcolo

<sup>195</sup> M. DEASY, *Local Color: Donizetti's Il furioso in Naples* cit., p. 16.

e di verisimiglianza. E la balordaggine è anche minore del brutto effetto, perché il nostro Casacciello, piccolo, vispo, grazioso per sé, diviene una scimia schifosa annerito e travestito in quel modo, e poi non crediamo ai nostri occhi e alle nostre orecchie come un nero parli la lingua del nostro Mandracchio, o il nostro Mandracchio produca di quelle porcherie nere. Ma quando sul teatro, per la Dio grazia, si rappresenteranno nelle case cose familiari, nelle regie cose regali, nei boschi assassini ed assassini, negli antri fiere e bestie rabbiose, nei lazzaretti malattie moribondi, nelle città usi e lingua cittadina, che tutto debba esser un impasto vergognoso, una miserabile contraddizione, un anacronismo bestiale di modi, di vivere, di parlare?... E tutti gridano in lode dei lumi del secolo, ed io credo (e ciò sia detto per tutti) che non si è stato mai in così profonda oscurità, da che i falegnami hanno a far i poeti, banditori i cantanti, muratori i ballerini, e un lazzarone di strada è incaricato di fare il centro, a sostenere il decoro teatrale della nazione... Ma le nostre parole verranno vane finché il teatro sarà in mano del popolo o di quei che sono solennemente ricchi<sup>196</sup>.

Torelli non era una figura marginale o estremista, ma un protagonista della vita culturale napoletana e rappresentante della borghesia urbana moderatamente riformista degli anni Trenta. Per comprendere il motivo di questa veemenza, Deasy inserisce la recensione nel più ampio contesto delle discussioni sull'identità nazionale italiana di inizio Ottocento. In questo periodo, mentre l'idea stessa di Italia come nazione era ancora in fase di definizione, la costruzione dell'identità nazionale si intrecciava con il problema del Meridione. Già dal Settecento l'immagine dell'Italia era stata sempre più definita all'interno di un sistema dominato dai paesi del Nord Europa che tendevano a considerare la penisola come arretrata. In questo quadro, Napoli e il Sud Italia, venivano spesso rappresentati come uno spazio pittoresco ma socialmente e culturalmente degenerato. All'interno di questo discorso, i lazzaroni napoletani, mendicanti urbani lontani dai costumi borghesi, divennero una figura simbolica della presunta differenza tra Nord e Sud. I viaggiatori stranieri e alcuni osservatori italiani li descrivevano spesso come rappresentativi dell'intera città, rafforzando così l'idea di Napoli come realtà radicalmente diversa dal resto d'Italia. Una tale rappresentazione risultava profondamente offensiva per i napoletani colti, che cercavano di negare o ridimensionare la presenza dei lazzaroni nella vita cittadina<sup>197</sup>.

Ad aggravare la questione, il personaggio di Kaidamà, rappresentato come nero ma allo stesso tempo come un lazzarone napoletano, evocava un antico stereotipo diffuso tra i viaggiatori europei che assimilava la plebe napoletana a popolazioni arretrate africane o

---

<sup>196</sup> «L'omnibus», 17 maggio 1834, cit. in M. DEASY, *Local Color: Donizetti's Il furioso in Naples* cit., pp. 18-19.

<sup>197</sup> M. DEASY, *Local Color: Donizetti's Il furioso in Naples* cit., pp. 20-21

americane. Fin dal XVI secolo, infatti, molti osservatori avevano descritto Napoli utilizzando un linguaggio di barbarie e selvatichezza, arrivando talvolta a collocare simbolicamente il Sud Italia fuori dall'Europa civile. Kaidamà appariva come l'incarnazione teatrale di tale stereotipo, cioè un personaggio nero e napoletano che sembrava confermare l'idea di Napoli come città ai margini dell'Europa. La sentita reazione di Torelli può quindi essere interpretata come un tentativo di difendere il prestigio culturale della città agli occhi del resto d'Italia e d'Europa, soprattutto quando si domanda come «un lazzarone di strada è incaricato di fare il centro, a sostenere il decoro teatrale della nazione»<sup>198</sup>. Sebbene queste parole non si riferiscano direttamente a Casaccia, che anzi viene descritto come «piccolo, vispo, grazioso per sé», il discorso è comunque indicativo di una critica ad un sistema performativo. Ciò è avvalorato anche dal fatto che il libretto sia stato rimaneggiato su misura dell'interprete e del suo stile recitativo. Casaccia non rappresenta esplicitamente un lazzarone, piuttosto agisce e recita secondo i modi della popolarità napoletana che sono associati al lazzarone. Proprio questo tipo di prassi attoriale appare problematica agli occhi di Torelli, perché porta in primo piano una forma di napoletanità che egli ritiene inappropriata e che, idealmente, non dovrebbe trovare spazio nel teatro nazionale.

È possibile, tuttavia, che Raffaele Casaccia disponesse, all'interno del proprio repertorio, di una serie codificata di lazzi e gesti associati alla rappresentazione della povertà e della vita di strada. Nel 1823 recitò infatti nelle *Nozze di Don Desiderio* di Giuseppe Balducci, interpretando il personaggio di Mimmo, un lazzarone al seguito di Don Desiderio, ruolo sostenuto dal padre Carlo<sup>199</sup>. Questo tipo di caratterizzazione, legata a figure marginali e a una comicità fondata sull'esibizione della miseria, sembra dunque radicarsi precocemente nella sua pratica attoriale e costituire una componente stabile del suo repertorio.

Tuttavia, ciò diventa oggetto di crescente critica nella pubblicistica di metà Ottocento. Nella «Gazzetta musicale di Milano» del 28 luglio 1850, che riporta un resoconto dell'«Omnibus» sul *Don Checco* di De Giosa, si legge infatti: «Casaccia faticò immensamente, fu pure molto applaudito, ma, una volta per sempre, egli non fa ridere quando apre dialoghi di miseria col pubblico. Un vero attore fa la parte, non conta miserie,

---

<sup>198</sup> M. DEASY, *Local Color: Donizetti's Il furioso in Naples* cit., pp. 20-21

<sup>199</sup> JEREMY COMMONS, *The life and operas of Giuseppe Balducci*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2014, p. 62.

o sue o degli amici. Ciò non si vuol più: una volta per sempre<sup>200</sup>». Il passo è particolarmente significativo perché segnala un rifiuto esplicito di quella comicità costruita sull'improvvisazione e sul riferimento diretto a un immaginario di povertà condiviso con il pubblico.

Una posizione analoga emerge in un articolo del «Pirata» del 21 agosto 1850, relativo a una ripresa della *Chiara di Rosemberg* di Generali al Teatro Nuovo, in cui il recensore osserva: «Il sig. Casacciello [...] questa volta ha fatta la parte di Michelotto e non quella, replicata sempre, del signor Casacciello e delle sue miserie; a noi piacciono gli attori che fanno le parti, non le parti che fanno gli attori». Anche qui il critico gioca sul contrasto tra ruolo e persona attoriale, attribuendo a Casacciello una tendenza a imporsi sulla parte con il proprio repertorio abituale. La formula «ci piacciono gli attori che fanno le parti, non le parti che fanno gli attori» sintetizza efficacemente una nuova esigenza estetica: quella di una recitazione non autoreferenziale, in cui l'attore si metta al servizio del personaggio invece di piegare il ruolo ai propri lazzi e schemi codificati<sup>201</sup>.

Nel complesso, la stampa documenta il passaggio da una concezione del cantante comico come esecutore a quella di performer completo, in cui voce e corpo concorrono insieme alla costruzione del significato teatrale. In questa prospettiva, il caso di Casaccia e del Kaidamà del Nuovo assume un valore esemplare: la sua performance mostra come il repertorio corporeo del buffo costituisca un luogo di tensione tra modelli culturali concorrenti. Da un lato, esso continua a veicolare un'immagine codificata e riconoscibile di una Napoli radicata nella tradizione farsesca e nell'immaginario dei lazzaroni; dall'altro, entra in conflitto con le nuove esigenze di decoro, verosimiglianza e legittimazione nazionale avanzate dalla critica borghese. È proprio in questa frizione che la performance rivela la sua dimensione politica: non più soltanto strumento di rappresentazione, ma spazio in cui si negoziano diverse definizioni del popolo, della città e della nazione.

---

<sup>200</sup> «Gazzetta musicale di Milano», 28 luglio 1850.

<sup>201</sup> Cfr. SARA AMORESANO e LORENZO CORRADO, *La ricezione della farsa donizettiana nella pubblicistica napoletana*, in *Donizetti, il comico, la farsa*, a cura di Francesco Cotticelli, Federico Forni e Paologiovanni Maione, Lucca, LIM, 2025.

## Conclusioni

Nel corso della ricerca è emerso che il corpo dell'interprete produce significati che eccedono il ruolo rivestito e investono più ampiamente i sistemi culturali entro cui la performance si iscrive. I casi analizzati suggeriscono che il teatro musicale dei primi decenni dell'Ottocento renda manifesti i processi attraverso cui il corpo del performer attiva letture che possono rafforzare, ma anche contraddire o complicare, la costruzione drammatica o il personaggio interpretato. La scena non accoglie il corpo solo come presenza, ma spesso lo sottopone a un lavoro interpretativo che riflette l'ordine culturale. Per questa ragione, i corpi che sfuggono alla norma o che ne rendono incerti i presupposti risultano frequentemente rivelatori, perché costringono il sistema a esplicitare i propri criteri di legittimazione. La nozione stessa di "corpo conforme" difficilmente può essere assunta come dato universale, ma deve essere inserita in un regime di visibilità storicizzato. La conformità non risiede nel corpo in sé, ma nel modo in cui viene interpretato.

In questa prospettiva, la crisi del castrato tra Sette e Ottocento assume un valore paradigmatico. Più che essere spiegata soltanto come mutamento del gusto musicale o come semplice sostituzione di una tipologia vocale, essa sembra configurarsi come sintomo di una più ampia trasformazione culturale che investe il corpo e il genere. Il corpo evirato, che per lungo tempo aveva occupato una posizione centrale nella cultura teatrale europea, finisce per risultare progressivamente incompatibile con un ordine simbolico fondato sulla naturalizzazione della differenza sessuale. A ciò si aggiunge la crescente richiesta di coerenza tra genere, voce e ruolo. Il castrato appartiene a un orizzonte estetico in cui l'artificio, l'eccezione e la trasformazione del corpo in funzione dell'arte costituiscono elementi pienamente legittimi. Al contrario, l'affermarsi di una sensibilità borghese comporta, nel primo Ottocento, una progressiva riorganizzazione del sistema teatrale secondo criteri di verosimiglianza. Secondo questa sensibilità, il corpo deve apparire coerente e iscritto in una logica di naturalezza che rende sospetto tutto ciò che eccede o contraddice tale ordine.

Le reazioni suscitate da figure come Giovanni Battista Velluti nel contesto londinese degli anni Venti dell'Ottocento mostrano con particolare evidenza questa trasformazione. Il linguaggio della critica, la violenza delle caricature e il tentativo di ricondurre il cantante a una dimensione mostruosa non possono essere interpretati semplicemente come espressioni di gusto, ma come strategie discorsive attraverso cui si riaffermano nuovi confini della

mascolinità e della rispettabilità. Sul corpo del castrato si condensano così tensioni relative al genere, alla sessualità, ma anche alla classe e all'identità culturale. In esso si rende visibile il passaggio da un sistema aristocratico fondato sull'eccezione a uno borghese orientato alla normatività, in cui il teatro stesso viene progressivamente ridefinito come spazio regolato da criteri di decoro.

Una dinamica analoga, pur articolata secondo modalità differenti, emerge nella costruzione del corpo femminile sulla scena come oggetto di critica. Il fenomeno della diva ottocentesca si colloca all'incrocio tra due logiche: da un lato, l'esaltazione della voce come luogo di eccezionalità artistica; dall'altro, la sottoposizione del corpo a un sistema di osservazione e valutazione che ne regola l'adeguatezza estetica. La vocalità non è mai separabile dalla fisicità, e proprio la dissonanza tra eccellenza musicale e corpo non conforme rende più evidente il funzionamento del sistema che produce la diva. In Pisaroni, la bruttezza e la deformazione producono una frattura tra ciò che si ascolta e ciò che si vede, come emerge chiaramente dalle testimonianze coeve. La ricezione di Alboni, invece, presenta la corpulenza come elemento da elaborare nel discorso critico, nella caricatura, nell'aneddotica e nelle memorie della stessa interprete. Nel suo caso il corpo femminile eccedente è continuamente riportato alla visibilità e la sua eccellenza vocale confrontata con una robustezza che il pubblico trasforma in segno.

Se nei casi precedenti la tensione si articola principalmente attorno al genere e alla visibilità, essa assume una configurazione ancor più complessa quando il corpo dell'interprete si pone in relazione diretta con la dimensione sociale e politica. In questa prospettiva, il discorso è stato esteso al buffo napoletano e, in particolare, alla dinastia dei Casaccia, la cui fisicità è strumento di trasmissione di un sapere performativo che vive attraverso il corpo. L'analisi ha mostrato che nel teatro buffo napoletano una parte essenziale della produzione di significato risiede nel repertorio incarnato dell'attore, cioè in una dimensione della performance che sfugge in larga misura al testo e che tuttavia può essere ricostruita indirettamente attraverso recensioni, caricature e testimonianze visive. Il buffo è un mediatore culturale che dà visibilità a una certa idea del corpo popolare e a una certa immagine della città. Da questo punto di vista, la continuità genealogica dei Casaccia non va letta soltanto come successione di interpreti, ma come persistenza di una forma di memoria collettiva in essi incorporata. La lettura di questo repertorio nel contesto borbonico chiarisce la dimensione politica della performance. Il teatro comico napoletano si rivela infatti uno spazio privilegiato di negoziazione tra potere e popolo, in cui la rappresentazione

della plebe entra in rapporto con le strategie di autorappresentazione della monarchia. Il favore accordato dai Borbone ai Casaccia, sfruttati come figure identitarie della corte napoletana, entra in contrasto con il disagio crescente della critica borghese nei confronti di pratiche teatrali basate sulla comicità corporea e sulla tradizione popolare. Il corpo del buffo diventa oggetto di imbarazzo, alla luce delle nuove questioni identitarie ed estetiche della Napoli preunitaria.

È proprio questa tensione a emergere con particolare evidenza nei casi analizzati, a suggerire la possibilità di estendere ulteriormente il campo d'indagine. Possibili sviluppi di ricerca potrebbero verificare se e in che misura le dinamiche osservate si ripresentino anche in relazione ad altre tipologie di corpi scenici. I casi analizzati hanno privilegiato figure anomale proprio perché rendono più immediatamente visibili i punti di frizione del sistema. Tuttavia, potrebbe risultare altrettanto produttiva un'estensione dell'analisi verso altre categorie di interpreti apparentemente meno problematici. Sarebbe infatti utile investigare, ad esempio, le figure tenorili emergenti nel primo Ottocento o il ruolo di prima buffa, per comprendere se la norma si presenti davvero come un dato pacificato o se, al contrario, anche in questi casi essa richieda continue operazioni di negoziazione e controllo.

Un secondo ambito di approfondimento, solo sfiorato in questa ricerca, riguarda il ruolo della musica nella costruzione e nella gestione di tali tensioni. Se è vero che il corpo dell'interprete costituisce uno dei luoghi privilegiati in cui il sistema teatrale rende visibili le proprie categorie, è altrettanto vero che, nel teatro musicale, tale corpo non agisce mai isolatamente, ma sempre in relazione a una scrittura musicale che ne orienta, amplifica o talvolta tenta di disciplinarne l'eccedenza. Nel caso di Carlo Casaccia, per cui Rossini scrisse il ruolo di Don Pomponio nella *Gazzetta*, è emerso come la musica possa funzionare ora come spazio di apertura – un contenitore flessibile entro cui il performer inserisce gesti, variazioni, inflessioni – ora come dispositivo di controllo, che tende a ricondurre la performance entro strutture più rigidamente organizzate.

Un'indagine più sistematica in questa direzione permetterebbe di mettere a fuoco con maggiore precisione il rapporto tra corpo e partitura, interrogando la musica come parte attiva nella produzione di significato corporeo. Ciò comporterebbe, ad esempio, l'analisi delle soluzioni compositive attraverso cui vengono costruiti effetti di caricatura (salti d'ottava, registri estremi, figurazioni onomatopoeiche, ritmi spezzati), così come lo studio delle modalità con cui tali elementi vengono effettivamente realizzati in scena, in relazione

alle pratiche attoriali e vocali degli interpreti. La partitura potrebbe essere riletta come un luogo in cui si sedimentano non solo scelte musicali, ma anche ipotesi sul corpo attoriale.

Infine, un'ulteriore traccia potrebbe consistere nell'integrare in modo più sistematico l'analisi delle fonti visive con quella delle fonti musicali e testuali, al fine di ricostruire con maggiore precisione la dimensione incarnata della performance. Se, come si è visto, una parte consistente del repertorio vive in una zona che sfugge alla documentazione d'archivio., è proprio attraverso l'incrocio di queste diverse tipologie documentarie che diventa possibile avvicinarsi, seppur indirettamente, alle pratiche corporee degli interpreti. In questo senso, la prospettiva adottata potrebbe essere ulteriormente sviluppata in direzione di una storia della performance che tenga insieme, nei limiti degli sviluppi tecnologici dell'epoca, corpo, voce e immagine, evitando di isolare la dimensione musicale da quella visiva e gestuale. Lo sviluppo delle prospettive sopra delineate permetterebbe di approfondire ulteriormente quanto emerso nel corso della ricerca, cioè che il corpo dell'interprete si configura come spazio attivo di produzione di significato, in cui norme, valori e gerarchie vengono continuamente messi alla prova e rinegoziati.

## Bibliografia

ABEL SAM, *Opera in the Flesh. Sexuality in Operatic Performance*, Boulder, Westview Press, 1996.

ALBERGATI CAPACELLI FRANCESCO, *Il ciarlatore maldicente*, in *Ape comica italiana dopo il Goldoni*, Venezia, 1831.

AMORESANO SARA, CORRADO LORENZO, *La ricezione della farsa donizettiana nella pubblicistica napoletana*, in *Donizetti, il comico, la farsa*, a cura di Francesco Cotticelli, Federico Fornoni e Paologiovanni Maione, Lucca, LIM, 2025, pp. 213-230.

ANDRÉ NAOMI, *Voicing Gender. Castrati, Travesti and the Second Woman in Early-Nineteenth-Century Italian Opera*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.

ASCARELLI ALESSANDRA, «Casaccia», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 21, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1978. Disponibile online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/casaccia\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/casaccia_(Dizionario-Biografico)/), consultato il 31 marzo 2026.

ASPDEN SUZANNE, 'An infinity of factions': *Opera in eighteenth-century Britain and the undoing of society*, in «Cambridge Opera Journal», vol. 9, No. 1, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 1-19.

BAKHTIN MIKHAIL, *Rabelais and His World*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

BALESTRINI FAUSTO, *1797: l'altra rivoluzione*, in «Brixia Sacra. Memorie storiche della Diocesi di Brescia», terza serie, n. 1-2, Brescia, Associazione per la storia della chiesa bresciana, 1998, pp. 3-76.

BARBIER PATRICK, *The world of the Castrati: The History of an Extraordinary Operatic Phenomenon* (trad. M. Crosland), Londra, Souvenir Press Ltd., 1996.

BEGHELLI MARCO, «Pisaroni, Benedetta Maria Rosmunda», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 84, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2015. Disponibile online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/benedetta-maria-rosmunda-pisaroni\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/benedetta-maria-rosmunda-pisaroni_(Dizionario-Biografico)/), consultato il 31 marzo 2026.

BERRY HELEN, *The Castrato and his Wife*, New York, Oxford University Press, 2011.

BONACCORSI ALFREDO, «Alboni, Maria Anna Marzia», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 2, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960. Disponibile online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/maria-anna-marzia-alboni\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/maria-anna-marzia-alboni_(Dizionario-Biografico)/), consultato il 31 marzo 2026.

CAFIERO ROSA, *Il Real Collegio di Musica di Napoli nel 1812: un bilancio*, in «Studien zur italienische Musikgeschichte XV. Analecta Musicologica», vol. 30/II., a cura di Friedrich Lippmann, Laaber, Laaber Verlag, pp. 631-660.

CANNELLA FRANCESCA, *Scene musicali, costumi e ritratti di vita popolare nelle province del Regno di Napoli (sec. XVIII-XIX)*, in «L'Idomeneo», n. 21, 2016, pp. 79-94.

CARNINI DANIELE, *Dall'età rossiniana' all'età di Rossini'*. La gazzetta, ovvero *Gioachino alla conquista della Kamčatka*, in «Il Saggiatore musicale», vol. 27, n.2, Firenze, Leo S. Olschki, 2020, pp. 233-268.

CHEGAI ANDREA, *L'esilio di Metastasio*, Firenze, Le Lettere, 1998.

CICALI GIANNI, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*, Firenze, Le Lettere, 2005.

CIRILLO FRANCESCO, *Le ore dei figlioli*, Napoli, Centro di Ricerca e di Sperimentazione Musicale, 2016.

CLOUTIER ELEANOR, *Ways to Possess a Singer in 1830s London*, in «Cambridge Opera Journal», vol. 29, n. 2, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 189-214.

COLLETTA PIETRO, *Storia del reame di Napoli*, vol. 2, Parigi, Baudry, 1835.

*Collezione degli editti, determinazioni, decreti e leggi di S.M.*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1806.

COMMONS JEREMY, *The life and operas of Giuseppe Balducci*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2014.

CORRADO GIANLUCA, *Polissena ed Ecuba tra tragedia antica e opera in musica*, in *Nicola Antonio Manfroce e il Decennio francese a Napoli (1806-1815)*, a cura di Domenico Giannetta e Maria Grande, Palmi, Edizioni Musicarte, 2024, pp. 95-158

COSCIA FABRIZIO, *Pulcinella nell'isola di San Domingo. Esotismo, utopia e parodia nel teatro napoletano dell'Ottocento*, in «Rivista di letteratura teatrale», vol. 11, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2018, pp. 85-90.

COTTICELLI FRANCESCO, *Notizie teatrali e musicali nelle lettere di Maria Carolina alla figlia Maria Teresa*, in *Io, la Regina Maria Carolina d'Asburgo-Lorena tra politica, fede, arte e cultura*, a cura di Giulio Sodano e Giulio Brevetti, Quaderni-Mediterranea-Ricerche storiche, n. 33, 2016, pp. 145-166.

CRARY JONATHAN, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1992.

CREATHORNE CLAYTON ELLEN, *Queens of Song: Being Memoirs of Some of the Most Celebrated Female Vocalists Who Have Performed on the Lyric Stage from the Earliest Days of Opera to the Present Time*, New York, Harper & Brothers Publishers, 1864.

CROWE ROBERT WILLIAM, *Giambattista Velluti in London (1825–1829): Literary Constructions of the Last Operatic Castrato*, tesi di dottorato, Boston University, 2017.

DAURIAC LIONEL, *Rossini. Biographie critique*, Parigi, Laurens, 1902.

DAVIES JAMES Q., *Romantic Anatomies of Performance*, Berkeley, University of California Press, 2014.

DAVIS LENNARD J., *Enforcing Normalcy. Disability, Deafness, and the Body*, Londra, Verso, 1995.

DE LAS CASES EMMANUEL, *Memoriale di Sant'Elena*, a cura di Luigi Mascilli Migliorini, Milano, BUR Rizzoli, 2013.

DE MAIO SILVIO, «Ferdinando I di Borbone, re delle Due Sicilie» in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 46, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1996. Disponibile online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-i-di-borbone-re-delle-due-sicilie\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-i-di-borbone-re-delle-due-sicilie_(Dizionario-Biografico)/), consultato il 31 marzo 2026.

DE NICOLA CARLO, *Diario napoletano, 1798-1825*, parte III, Napoli, Società napoletana di storia patria, 1906.

DEASY MARTIN, *Local Color: Donizetti's Il furioso in Naples*, in «19th-Century Music», vol. 32, n.1, University of California Press, 2008, pp. 3-25.

DELDONNA ANTHONY R., *Eighteenth-Century Politics and Patronage: Music and the Republican Revolution of Naples*, in «Eighteenth-Century Music», vol. 4, n. 2, 2007.

DELL'AMORE FRANCO, *Il contralto Marietta Alboni in America (7 giugno 1852- 1° giugno 1853)*, in *Le vite dei cesenati*, a cura di Pier Giovanni Fabbri e Alberto Gagliardo, vol. 7, Cesena, Editrice Stilgraf, 2013.

DI GIACOMO SALVATORE, *Napoli: figure e paesi e Luci e ombre napoletane*, Roma, Newton&Compton, 1995.

FELDMAN MARTHA, *The Castrato: Reflections on Natures and Kinds*, Oakland, California University Press, 2015.

FETIS FRANÇOIS-JOSEPH, «Pisaroni, Benedetta Rosmunda», in *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, vol. 7, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1841.

FETIS FRANÇOIS-JOSEPH, *Revue Musicale*, vol. 2, Parigi, Sautet, 1828.

FISCHER-LICHTE ERIKA, *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics* (trad. Saskya Iris Jain), New York, Routledge, 2008.

FORBES ELIZABETH, CROWE ROBERT WILLIAM, «Velluti, Giovanni Battista», *Grove Music Online*, 2020, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029137>, consultato il 31 marzo 2026.

FREITAS ROGER, *Sex Without Sex. An Erotic Image of the Castrato Singer, in Italy's Eighteenth Century. Gender and Culture in the Age of the Grand Tour*, a cura di Paula Findlen, Wendy Wassyng Roworth e Catherine M. Sama, Stanford, Stanford University Press, 2009, pp. 203-215.

FREITAS ROGER, *The Eroticism of Emasculation: Confronting the Baroque Body of the Castrato*, in «The Journal of Musicology», vol. 20, n. 2, Berkeley, University of California Press, 2003, pp. 196-249.

FRIGAU MANNING CELINE, «*Singing in a Flower Box*»: *Don Pasquale's Exceptional Quartet and Luigi Lablache's Art of the Comic Performance*, in *Belcanto. Tradition and Fascination Today*, a cura di Isolde Schmid-Reiter e Aviel Cahn, Regensburg, Verlag ConBrio, 2024, pp. 39-52.

GAUTIER THEOPHILE, *Histoire de l'Art Dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, vol. 5, Parigi, Hetzel, 1859.

GEORGE MARY DOROTHY, (a cura di), *Catalogue of Political and Personal Satires Preserved in The Department of Prints and Drawings in the British Museum*, Vol. X (1820 – 1827), Londra, Chiswick Press, 1870.

GOWRLEY FREYA, *Visual and Material Cultures of the Fat Body, 1780–1840: Representation, Commodification, and Display*, in *Fat and the Body in the Long Nineteenth Century. Meanings, Measures, and Representations*, a cura di Amy Shaw e Lynn Kennedy, Toronto, University of Toronto Press, 2025, pp. 137-156.

GRANVILLE HARRIET, *Letters of Harriet Countess Granville 1810-1845*, a cura di Frederick Leveson-Gower, vol. 1, Londra, Longmans, Green & Co., 1894.

HADLOCK HEATHER, *Women Playing Men in Italian Opera, 1810-1835*, in *Women's Voices across Musical Worlds*, a cura di Jane A. Bernstein, Boston, Northeastern University Press, pp. 285-307.

HARDY KRISTEN, *The Enfleshment of Difference: Medicalizing and Gendering the Fat Body in the Nineteenth Century*, in *Fat and the Body in the Long Nineteenth Century. Meanings, Measures, and Representations*, a cura di Amy Shaw e Lynn Kennedy, Toronto, University of Toronto Press, 2025, pp. 17-40.

HENSON KAREN, *Introduction: Of Modern Operatic Mythologies and Technologies, in Technology and the Diva. Sopranos, Opera, and Media from Romanticism to the Digital Age*, a cura di Karen Henson, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, pp. 11-23.

HIGHFILL JR. PHILIP H., BURNIM KALMAN A., LANGHANS EDWARD A., *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers & Other Stage Personnel in London, 1660-1800*, vol. 10, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1984.

HOWARD PATRICIA, *The Modern Castrato. Gaetano Guadagni and the coming of a new operatic age*, New York, Oxford University Press, 2014.

JACOBESHAGEN ARNOLD, *Von Velluti zu Nozzari. Das Ende der Kastraten und der Aufstieg des Operntenors in Neapel*, in *Der Tenor. Mythos – Geschichte – Gegenwart*, a cura di Corinna Herr, Arnold Jacobshagen e Thomas Seedorf, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2017, pp. 131-144.

KING THOMAS A., *The Castrato's Castration*, in «*Studies in English Literature, 1500-1900, Restoration and Eighteenth-Century*», Vol. 46, No. 3, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, pp. 563-583.

KNIGHT JOSEPH, «Kean, Edmund», in *Dictionary of National Biography*, a cura di Sidney Lee, vol. 30, New York, Macmillan and Co., 1892.

KNIGHT JOSEPH, «Kemble, John Philip», in *Dictionary of National Biography*, a cura di Sidney Lee, vol. 30, New York, Macmillan and Co., 1892.

KOESTENBAUM WAYNE, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, New York, Poseidon Press, 1993.

KOTNIK VLADO, *The Idea of Prima Donna: the History of a Very Special Opera's Institution*, in «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», Vol. 47, No. 2, Zagabria, Croatian Musicological Society, 2016, pp. 237-287.

LEWIS WILMARTH S. (a cura di), *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, vol. 20, New Haven, Yale University Press, 1960.

LIEBSCHER JULIA, *Das Kastratentum im Diskurs von Thomas Laqueur's 'One-Sex Model.'*, in *Frauen- und Männerbilder in der Musik: Festschrift für Eva Rieger zum 60. Geburtstag*, a cura di Freia Hoffmann, Jane Bowers, e Ruth Heckmann, Oldenburg, Bibliotheks und Informationssystem der Universität Oldenburg, 2000, pp. 47-54.

*Life of Henriette Sontag, Countess de Rossi. With Interesting Sketches by Scudo, Hector Berlioz, Louis Boerne, Adolphe Adam, Marie Aycard, Julie de Margueritte, Prince Pückler-Muskau, and Théophile Gautier*, New York, Stringer & Townsend, 1852.

LOSLEBEN KATRIN, *Unternehmen Mittelklasse, ein unpassender Kastrat und wer am lautesten schreit: Das schwierige Verhältnis der Times zu Giovanni Battista Velluti*, in «European Journal of Musicology», vol. 19 n. 1, Berna, Bern Open Publishing, 2020, pp. 18-40.

MANTICA CANDIDA BILLIE, *Non solo pazzia. Drammaturgie audaci nel Furioso di Donizetti*, in *Il furioso nell'isola di S. Domingo*, «Quaderni della Fondazione Donizetti», n. 76, Bergamo, Fondazione Teatro Donizetti, 2025, pp. 9-27.

MAREK DAN H., *Alto. The Voice of Bel Canto*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2016.

MATTEINI DAVID, *L'esperienza del mondo. Goethe e Sade tra viaggio e romanzo*, Firenze, Firenze University Press, 2024.

MERCEY FREDERIC, *Le Théâtre en Italie*, in «Revue des Deux Mondes», vol. 23, 1840.

MEYERBEER GIACOMO, *Briefwechsel und Tagebücher*, vol. 5, a cura di Sabine Henze-Döhring, Berlino, de Gruyter, 1999.

MONTEMORRA MARVIN ROBERTA, *Idealizing the Prima Donna in Mid-Victorian London*, in *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*, a cura di Rachel Cowgill e Hilary Poriss, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 21-41.

MULVEY LAURA, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.

O'MEARA BARRY EDWARD, *Napoleon in Exile; A Voice from St. Helena. The Opinions and Reflections of Napoleon on the Most Important Events in His Life and Government, in His Own Words*, vol. 1, New York, AMS Press, 1969.

PAGLICCI BROZZI ANTONIO, *Sul teatro giacobino ed antigiacobino in Italia, 1796-1805*, Milano, Tipografia Luigi di Giacomo Pirola, 1887.

PARINI GIUSEPPE, *Odi* (a cura di Mirella d'Ettorre), in *Edizione Nazionale delle Opere di Giuseppe Parini*, Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2013.

PARÍS ALVARO, *King, War and Bread: Popular Royalism in Southern Europe (1789–1830)*, in *Royalism, War and Popular Politics in the Age of Revolutions, 1780s–1870s. In the Name of the King*, a cura di Andoni Artola e Álvaro París, Londra, Palgrave Macmillan, 2023, pp. 61-88.

POUGIN ARTHUR, *Marietta Alboni*, Parigi, Plon-Nourrit et Cie, 1912.

RICE PAUL F., *Observations on the Castrati in Britain*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2023.

ROSSELLI JOHN, *Singers of Italian Opera: The History of a Profession*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

RUMSBY JOHN H., 'Of No Small Importance': *A Social History of the Cavalry Moustache c. 1790 – c. 1860*, in «Journal of the Society for Army Historical Research», vol. 96 n. 386, Londra, The Society for Army Historical Research, 2018, pp. 152-168.

RUTHERFORD SUSAN, "Pretending to Be Wicked": *Divas, Technology, and the Consumption of Bizet's Carmen*, in *Technology and the Diva. Sopranos, Opera, and Media from Romanticism to the Digital Age*, a cura di Karen Henson, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, pp. 74-88.

RUTHERFORD SUSAN, *Divining the 'Diva', or a Myth and Its Legacy: Female Opera Singers and Fandom*, in «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft», vol. 36, Berna, Verlag Peter Lang, 2016, pp. 39-62.

SAINT-MAURICE M., *Histoire de la Légion d'honneur*, Parigi, A. J. Denain, 1833.

SCAFOGLIO DOMENICO, *Pulcinella: per un'antropologia del comico*, in «Annali d'Italianistica», vol. 15, 1997, pp. 65-84.

SCHECHNER RICHARD, *Performance studies: an introduction*, New York, Routledge, 2002.

STAROBINSKI JEAN, *Enchantment. The Seductress in Opera* (trad. C. Jon Delogu), New York, Columbia University Press, 2008.

TAYLOR DIANA, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham-London, Duke University Press, 2003.

TRAVERSIER MELANIE, *Gouverner l'opéra: une histoire politique de la musique à Naples, 1767-1815*, Roma, École Française de Rome, 2009.

TROVATO GIUSEPPE, «So' 'na furia da femmena vestuta!»: studio del personaggio di *Mamma Agata ne Le convenienze ed inconvenienze teatrali di Gaetano Donizetti e Domenico Gilardoni*, tesi di laurea, relatore prof.ssa Tavilla, correlatore prof. Della Seta, Università degli Studi di Pavia, 2022.

VOLTAIRE, *Candido, ovvero l'ottimismo*, trad. Piero Bianconi, Milano, Rizzoli, 1993.

WERTH TIFFANY JO, *The Lithic Imagination from More to Milton*, Oxford, Oxford University Press, 2024.

WHITMAN WALT, *The Complete Poems*, a cura di Francis Murphy, Londra, Penguin Books, 2004.

WITHEY ALUN, «Hairy honours of their chins»: whiskers and masculinity in early nineteenth-century Britain, in «Social History», vol. 47 n. 4, Londra, Routledge, 2022, pp. 395-418.

WULSTAN ATKINS EDWARD, *The Elgar-Atkins Friendship*, Londra, David & Charles, 1984.

## Periodici

«Monitore Napolitano», 5 dicembre 1806.

«Giornale del Regno delle Due Sicilie», 2 ottobre 1818.

«The Times of London», 10 maggio 1825.

«The Parthenon», 30 giugno 1825.

«The Times of London», 30 giugno 1825.

«The London Literary Gazette and Journal of Belles Lettres, Arts, Sciences, etc.», 21 febbraio 1829.

«The Theatrical Observer», 19 marzo 1829.

«Omnibus», 11 giugno 1836.

«L'Écho français», 20 settembre 1836.

«Gazzetta musicale di Milano», 28 aprile 1850.

«Gazzetta musicale di Milano», 28 luglio 1850.

«Le Journal pour rire», Parigi, 28 ottobre 1854.

«The Musical World», 25 agosto 1855

## Sitografia

Grove music online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>, consultato il 31 marzo 2026.

British Museum online collection, <https://www.britishmuseum.org/collection/>, consultato il 31 marzo 2026.

Victoria and Albert Museum online collection, <https://www.vam.ac.uk/collections>, consultato il 31 marzo 2026.

Österreichische Nationalbibliothek Digital, <https://onb.digital/>, consultato il 31 marzo 2026.

Bibliothèque nationale de France, Gallica, <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/html/accueil-fr>, consultato il 31 marzo 2026.

Wikimedia commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/Main\\_Page](https://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page), consultato il 31 marzo 2026.

Catalogo generale dei beni culturali, <https://catalogo.cultura.gov.it/>, consultato il 31 marzo 2026.

Yale University Art Gallery, <https://artgallery.yale.edu/>, consultato il 31 marzo 2026.