

Davide Daolmi (\*)

**“Arte sol da puttane e da bardasse”  
Prostituzione maschile e “nobile vizio”  
nella cultura musicale della Firenze barocca.**

Si può ancora consultare agevolmente, nelle nostre biblioteche, un volumetto stampato più di due secoli fa, una edizione dottamente curata di alcuni scritti di Salvator Rosa, che si dimostra più stimolante di qualunque possibile riedizione moderna. Si tratta di una pubblicazione londinese (ma venduta a Livorno) del 1787 di sei delle sue *Satire*, con note di Anton Maria Salvini «e altri», come recita il frontespizio. Il volume ha il pregio di contenere un'ampia biografia di questo bizzarro personaggio secentesco la quale, insieme al carteggio coll'amico Ricciardi (1), può essere un utile ausilio per ricostruirne la personalità e l'opera troppo spesso trascurate. La prima di queste satire, scritta intorno al 1640, è dedicata alla musica e al suo decadimento morale. Nulla di nuovo per la verità: condannare il corrente gusto musicale quale causa o, nel migliore dei casi, sintomo di un degrado dei costumi del tempo è sempre stato un inevitabile punto fermo con cui scrittori e moralisti, da Ferecrate (2) ad Adorno (3), si sono ripetutamente confrontati; ma in questo caso la tensione morale di Salvator Rosa lascia quantomeno perplessi.

Soffermiamoci innanzitutto sul testo. Se la condanna inizialmente sembra rivolta alla scarsa solennità che la musica religiosa aveva da tempo acquisito, mischiandosi e cedendo terreno al più 'leggero' stile teatrale, ben presto ci si accorge che, malgrado le dotte iperbole mitologiche, le frustate più appassionate e ridontanti sono destinate a loro, alla feccia più miserabile e immonda che popola indisturbata l'ambiente di corte: i cantanti – i «virtuosi» come si usava chiamarli allora, non senza una inconfessata ironia. Il Rosa non usa mezzi termini:

Musica, fregio vil d'anime basse,  
salsa de' lupanari, ond'è ch'io strillo:  
arte sol da puttane e da bardasse!

Queste han trovato il candido lapillo  
con cui veggio segnar, sin dalle culle,  
felicissimi i dì Taide e Batillo. (vv. 118-123)

Per comprendere appieno il senso di questo frammento ci vengono in aiuto,

almeno in parte, le note del citato Salvini. Dico in parte perché i termini «lupanari» e «bardasse» non sono spiegati; e pur ipotizzando che il pubblico generalmente colto a cui era rivolto il libro potesse conoscerne il significato, non escluderei, perché già riscontrato altrove, un pudore improvviso (4) e, visto il tono della satira, ingiustificato.

In ogni caso i *lupanare* sono i bordelli – per quanto riguarda la «salsa», lascio alla fantasia del lettore valutare cosa si possa incontrare in una 'casa di tolleranza'. La *bardassa* (anche al maschile) è accezione antica per definire il sodomita passivo e «non conviene né deve darsi, e in effetto non si dà, a fanciulli che per termine d'affetto e di cortesia fanno graziosamente coppia di se stessi agl'amanti civili e meritevoli», come ci ricorda, non senza malizia, Padre Antonio Rocco nel suo *Alcibiade fanciullo a scuola* (5), un dialogo a favore della pederastia pubblicato a Venezia proprio a metà del '600.

Il «candido lapillo» che segna i giorni felici di Taide e Batillo è – come finalmente ci spiega il Salvini – un sassolino bianco che nell'antica Roma serviva a evidenziare i giorni fausti (il nero era riservato a quelli tristi) e i due ignoti personaggi null'altro che, rispettivamente, la «puttana» e la «bardassa» di turno, pescate nella memoria letteraria del Rosa: se Taide «fu una famosa meretrice ateniese», Batillo, prosegue il Salvini, era un «giovinetto di Samo che per la sua bellezza fu amato da Policrate, signore di quell'isola, e da Anacreonte, poeta lirico, in quale, volendo consacrare ne' suoi versi la beltà del medesimo, ha eternato le sue proprie *dissolutezze* e la sua *detestabile inclinazione*», come da nota 31 (il corsivo è mio).

E siamo venuti al dunque.

Il vizio più sordido a cui sembra siano indissolubilmente legati i cantanti – almeno quelli maschi – e su cui il Rosa non riesce a fare a meno di insistere, è la sodomia; ma la sua condanna non è rivolta alla «detestabile inclinazione» che pare invece irretire il notatore, è rivolta piuttosto al suo interessato utilizzo, alla pratica diffusa di servirsi di tale mezzo decisamente extramusicale per procurarsi posti prestigiosi nelle corti italiane e non solo in quelle.

Son miracoli usati entro i palaggi:  
che un musico sbarbato, co' suoi vezzi,  
cavalcato, scavalchi anche i più saggi. (vv. 310-312)

Non si può fare a meno di pensare che, se le corti erano piene di cantanti ben disposti a soggiacere ai desideri del proprio principe (o chi per esso), chi reggeva le sorti di tali corti era certamente nella condizione di apprez-

zare e stimolare gli atteggiamenti «vezzosi» del proprio seguito (6). Certo si può obiettare che la corte fiorentina di Ferdinando II, dove, come sembra (7), il Rosa scrisse questa satira, era rinnovatamente luogo in cui paggetti e giovani musicisti avevano sicura fortuna (8), e che tale ambiente potrebbe aver influenzato la direzione dei suoi versi; ma in realtà i riferimenti del Rosa sono indubbiamente rivolti alla Roma di Urbano VIII (9) e Firenze deve aver solo confermato le sue impressioni romane.

Inoltre l'ostilità del Rosa verso i cantanti non è un fatto isolato; si può dire invece che proprio in ragione della loro posizione centrale nelle cronache mondane dell'epoca, e dei loro costumi non proprio innocenti, attirassero facilmente l'invidia, la maldicenza e conseguentemente la condanna di chiunque si arrogasse la posizione più o meno legittima di censore. Sottolinea giustamente Uberto Limentani che «Il fasto e la pompa erano considerati fomenti di corruzione e allettamenti alla lussuria; a proposito della quale, l'unanimità e la violenza con cui l'Azzolino, il Rosa e l'Adimari (nonché il Sergardi) la biasimavano nei musicisti attira la nostra attenzione sugli sbandamenti morali cui questi artisti erano soggetti in una società che li idolatrava con un fanatismo mai più, forse, uguagliato dopo di allora» (10). Come direbbe qualche moderno sociologo è la società causa di tutti i mali.

Ma a prescindere dai sociologi, si deve prendere atto di questo curioso meccanismo di complicità che legava principi e cantanti in una dipendenza spesso esclusiva. Scrive Sergio Durante: «ogni principe provvedeva al mantenimento dei propri virtuosi e poteva avvalersi occasionalmente di ricambi periodici o "aggiunti". Il sistema sembra essersi stabilizzato verso la fine degli anni '80, o quantomeno da quel momento risulta documentato attraverso i libretti d'opera che, col nome dei cantanti (e talvolta la provenienza), riportano anche quello del protettore. [...] A Firenze l'efficacia del sistema era garantita dall'assiduo interessamento del principe, che interveniva in ogni aspetto della programmazione e fin nelle faccende personali dei propri cantanti» (11).

Questo particolare interessamento per i cantanti, con tono ambiguo e volutamente equivoco, il Rosa lo mette in evidenza fin dai primi versi della sua satira.

Abbia il vero, o Priapo, il luogo suo;  
se gli asini a te sol son dedicati  
bisogna dir che il mondo d'oggi è tuo. (vv. 1-3)

Sarebbe come dire che essendo il mondo pieno di asini, Priapo, il dio a cui

le stolte bestie vengono immolate, è padrone della terra. L'interpretazione più ingenua vorrebbe cioè il Rosa accusare il mondo di idiozia per la troppa attenzione tributata ai cantanti, ma in realtà in questo caso gli asini non sono tirati in ballo quale simbolo di stupidità, ma per ben altre *proprietà* – non sarebbe altrimenti così ovvia la presenza di Priapo che, se qualcuno ancora non lo sa, veniva raffigurato con un enorme fallo eretto. I versi dovrebbero cioè essere letti in questo modo: se il mondo è dominato dagli interessi della carne, Priapo tu sei il sovrano!

A sostegno di questa tesi ci viene in aiuto, paradossalmente, il compito notatore che, al numero 1 delle sue glosse, si sente in dovere di spiegare quale vincolo, secondo lui, ci sia fra Priapo e gli asini.

Gli asini si sacrificavano a Priapo, come si vede presso Natale de' Conti nel libro quinto della Mitologia, ove si legge: «Memorie prodidit Eusebius in libro de falsa Religione: Priapum aliquando cum uno ex illis asellis, qui Baccum in Indicam expeditionem proficiscentem trans quemdam fluvium transverere, de membri magnitudine decertasse (fuit autem tanti Asellorum beneficium creditum, ut illi sint idcirco inter sidera relati, & alteri eorum concessum est ut loqui posset) qui cum victum fuisset victorem ob invidia occidit. Mansit deinde ea consuetudo in sacris, ut asinus Priapo, tamquam invisum, & invidiosum animal immolaretur».

Benché il Salvini, con la speranza di limitare la diffusione di questa imbarazzante storiella, si sia guardato bene dal riferirla in italiano, io non posso fare a meno di proporre una traduzione che dovrebbe suonare pressapoco così:

Riportava Eusebio nel suo libro sulla falsa religione che Priapo, una volta, avesse disputato per la grandezza del membro con uno degli asini che avevano traghettato oltre un certo fiume Bacco che partiva per la spedizione indiana, (d'altra parte il servizio degli asini fu stimato di tale valore che per questo motivo sono annoverati fra le stelle e a uno di quelli è concesso di parlare), ma Priapo, avendo perso, uccise per invidia il vincitore. Rimase quindi, nei riti sacri, la consuetudine che a Priapo fosse immolato un asino, animale invisibile e invidiato.

La «falsa religione» di Eusebio era il paganesimo e non le credenze infondate, e il raccontino avrebbe una sua legittimità mitologica se non circolasse con molto più credito l'opinione che gli asini siano immolati al dio perché «invisi» e non perché «invidiati». Priapo, infatti, secondo il mito che riporta Ovidio (12), detestava gli asini perché uno di loro non gli permise di stuprare Estia, simbolo della sicurezza familiare.

Fatto sta che il Salvini si è sentito in dovere di riferire l'altra versione, e credo non a caso. Non bisogna dimenticare poi che l'asino nell'antichità era simbolo di lussuria (13) e che l'«asinina turba» del Rosa (v. 23) altro non è che la messe di cantanti che gremivano Roma.

La fisionomia del cantante che si delinea dai versi del Rosa trova piena conferma non solo negli scrittori satirici, ma anche nei cronisti o nei romanzieri dell'epoca. Vorrei, a questo proposito, introdurmi nella vita della Firenze medicea per riferire alcune notizie sulla 'circolazione' dei cantanti a corte.

Questo tributo a Firenze è legato al numero di informazioni che sono riuscito a recuperare e non alla presunta licenziosità della città, ché Roma o Venezia, tanto per citare due esempi illustri, nulla avrebbero da invidiare ai 'traffici' fiorentini. Inoltre Firenze ha il pregio di essere, già dalla fine del Cinquecento, luogo di floridissima attività musicale; non deve stupire quindi se le amene vicende private di cui vorrei trattare vedono partecipi anche grandi nomi della storia e della musica.

Stefano Rosselli, letterato del primo '600, racconta (14) che un musicista avesse chiesto a Francesco Ruspoli, scrittore oggi quasi dimenticato ma personalmente conosciuto dal Rosselli, di comporre un sonetto contro un suo rivale anch'egli musicista. Il Ruspoli, che non aveva mai parlato male delle «persone da bene e veramente timorate di Dio» (15), accettò di buon grado e scrisse questi versi:

Un ch'ha le gambe a faccelline storte,  
e la sua nobiltà sul codrione,  
se par nel viso un sant'Illarione,  
più tristo è poi d'un birro delle porte.

Le sue bugie son peggio della morte,  
ma le porge con tanta divozione  
ch'io ne disgrado il miglior bacchettone  
quando si disciplina e batte forte.

Quest'è quel Moisè del contrappunto,  
che i virtuosi sbalza e ripercuote,  
né gli sovvien ch'ei mendicò 'l panunto.

O santa Caterina delle ruote,  
mandate una saetta per l'appunto,  
che lo fenda nel mezzo delle gote;

acciò che in su le note  
possa cantar questo mio sonettaccio  
in sull'organo il di di berlingaccio.

Il sonetto è veramente brutto, ma a noi questo, importa poco, quello che importa è il contenuto e il nome di questo «Moisè del contrappunto» di cui si parla. A rivelarcelo è ovviamente il Rosselli che riferisce di lui in questi termini: «Egli è vissuto a mio tempo in Firenze una persona la cui professione fu la musica, la quale, sebbene in sua vecchiaja (avendo di già posto piede e fatto buon peculio) egli maneggiò con molta reputazione, da giovane però mercenariamente esercitò».

Il termine «mercenariamente» secondo il *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, che cita proprio questo esempio del Rosselli, significherebbe semplicemente «a scopo di lucro, per denaro, dietro compenso» (16). In realtà, in merito a quanto lo stesso Rosselli dirà poche righe dopo, non è possibile negare l'aspetto *privato* e poco edificante che tale espressione vuole rappresentare. «Mercenariamente» qui significa, senz'ombra di dubbio, *prostituendosi*.

Per non esasperare la curiosità del lettore, dirò subito che detto musico è niente meno che Iacopo Peri, qui presentato in una veste che le biografie stentano a ricordare. Vediamo quindi cosa scrive di lui il Rosselli:

Perciò che, essendo egli dalla natura dotato d'una bellissima voce e portandola egregiamente, riuscì eccellentissimo soprano; et avendo una bonissima presenza, che in quell'età è una buona lettera di raccomandazione, era per tutto chiamato a cantare, e felici si reputavano que' maestri di musica, che lo potevano condurre ne' loro concerti. Fra le qualità più ragguardevoli della sua bellezza aveva questo giovinetto una bellissima capellatura, fra bionda e rossa, che tale conservò fino all'ultima vecchiezza, nella quale io lo conobbi.

Mi chiedo se Peri si tingesse, certo nell'«ultima vecchiezza» (morì a settantadue anni) non poteva avere i capelli ancora biondi o rossi; in ogni caso era sufficientemente vanitoso da portare i capelli lunghi quando la moda maschile della fine del '500 li voleva corti, uso, fra l'altro, che gli valse il soprannome di «Zizzerino».

In ogni caso Peri poi conobbe le persone giuste e riuscì a raggiungere una buona posizione, e non sembra che quasi quattro secoli abbiano mutato di molto i modi per ottenere un posto di prestigio.

Pervenuto all'età virile, e per la propria virtù e per la protezione del signor Jacopo Corsi (che era in quel tempo il Mecenate dei musici, e che lo messe in buona considerazione al Gran Duca Ferdinando I, e a Cosimo II suo figliolo, che li succedette), fu il Peri molto adoperato nelle commedie et altre feste dove intervenivano i musici; onde divenne in progresso di tempo il principal direttore della musica e de' musici, e come dire l'intelligenza assistente e motrice del Cielo della musica.

Ritorniamo ora al sonetto. Si legge a riga 10 un verso che in principio avevo frainteso. Il senso della frase «che i virtuosi sbalza e riperquote» per me era motivato dalle difficoltà tecniche che Peri pretendeva dai suoi cantanti; invece il Rosselli senza timore spiega:

Parla in questo luogo il Poeta secondo l'uso comune de' musici mercenarij, i quali non si vergognano di chiamarsi l'un l'altro col nome di Virtuosi, non ostante che la maggior parte di loro con un tarantello di [= con scarsa] virtù (che essendo mercenaria muta anco natura) abbinno congiunto un'infinità di vizi come molto bene sa chi gli pratica.

I versi e le chiose fin ora riportate non le ho tratte dall'originale, ma da uno scritto del 1946 di Andrea Della Corte (17) che riferisce varie curiosità legate alla storia della musica. Avendo però il musicologo già altrove dimostrato una certa riprovazione nel parlare di omosessualità (18), avevo deciso di cercare l'originale a cui si era riferito. Purtroppo, poiché l'attività principale delle biblioteche italiane sembra sia quella di essere in restauro o chiuse per mancanza di personale, non sono riuscito a consultare detto testo, che si è rivelato piuttosto raro. Sono riuscito però ad avere fra le mani un'edizione di poco precedente (19), commentata da Andrea Cavalcanti, che ha la curiosa prerogativa di riportare un apparato di note non solo pressoché identico nei contenuti a quello del Rosselli, ma addirittura simile nella costruzione di certe frasi o nell'utilizzo di alcuni termini ricercati.

Questa stretta parentela fra i due testi è spiegata da C. Gangemi (20), il quale precisa che il Cavalcanti fece un rifacimento dei commenti del Rosselli (all'epoca ancora manoscritti) che venne stampato postumo nel 1876, cioè sei anni prima la pubblicazione dell'originale. Ora non so se la quasi totale coincidenza fra le due edizioni si verifichi anche nelle parti non riportate dal Della Corte, certo è che quello che riferisce il Cavalcanti, suo o copiato, merita comunque la nostra attenzione.

In particolare, parlando dei titoli nobiliari che Peri sembra si attribuisse illegittimamente, alla frase: «Un ch'ha [...] la sua nobiltà sul codrione», ovvero sulla 'coda', dice:

E io qui, come già disse a un altro proposito un certo Poeta: *Vorrei senza parlare essere inteso*. Bel viso, bella grazia, cantarino, conversativo, senza soldi; possono con poca fatica suggerire all'immaginazione di chi ha bazzicato il mondo e la scapigliatura l'esplicazione del prefato testo» (21).

E noi, perspicacemente, anche senza essere domestici di tal mondo, non abbiamo bisogno di altre spiegazioni.

Trascurando le note agli altri versi che in questa sede ci interessano meno, il commento del Cavalcanti si dilunga poi sui sei figli di Peri (22), morti quasi tutti prematuramente. Di Alfonso, uno dei due figli che visse un po' più a lungo, racconta che: «essendo di pelo rosso, come il padre, era comunemente detto il *Rosso de' Peri*, che attendeva alla musica e riuscì in essa soggetto assai buono e cantore grato e grazioso» (23); così grazioso che, tanto per cambiare, era conteso dai vari protettori disponibili a Firenze, «et in particolare il Barone Alessandro del Nero, in casa di cui egl'era domesticchissimo» (24) – quando si dice seguire le orme del padre...

Poi Alfonso prese una brutta strada, si sposò e poco dopo, «per cagione assai brutta e da non entrare a distesamente narrarsi in questo discorso» (25), accoltellò la moglie gravida di quattro mesi. Non si sa, quindi, il perché di questo omicidio, ma si sa che «il Rosso» junior scampò la pena capitale perché fuggì da Firenze; sembra infatti che «egli fusse lasciato scappare per rispetto et in riguardo d'alcune case principali di Gentil'uomini fiorentini, nelle quali era a cantare e conversare poco meno che del continuo, e che perciò fosse lasciato scappare» (26).

Questo durante la reggenza di Ferdinando I e Cosimo II, rispettivamente terzo e quarto granduca di Firenze. Vediamo cosa succede invece sotto Ferdinando II, quinto granduca dal 1621 al 1670.

Mettiamo subito in conto che Ferdinando II mal tollerava la musica e, nei suoi quasi cinquant'anni di regno, Firenze ha assistito a un sensibile declino dell'attività musicale. Si continuarono a fare feste e mettere in scena opere in musica, ma non con quell'entusiasmo che caratterizzava la produzione di altre corti italiane.

Ferdinando non si smentiva invece nell'attività extraconiugale. Esiste al proposito un noto manoscritto anonimo, attribuito erroneamente a tale Luca Ombrosi, ma originariamente redatto da Luigi Gualtieri, staffiere di Cosimo III, che describe le imprese degli ultimi Medici con solerte attenzione al loro privato (27).

Relativamente alla vita di Ferdinando credo significativo riportare questo passo per sottolineare quanto diffusa fosse la sodomia fra i nobili toscani.

L'arciduchessa [la madre Maria d'Austria] si portò una sera d'inverno da lui, che freddoloso ad un camino stava scaldandosi, e gli disse che aveva scoperto un abuso di carne nella città di Firenze e per le altre città dello Stato, e di persone tutte d'alto affare e potenti, ma che con tutto ciò voleva che assolutamente fossero severamente gastigate, e ne sottopose una lunga lista a S.A. La lesse il Granduca, e poi le disse che ella non era stata bastantemente informata, imperocché vi erano degli altri di simile

umore, e che egli voleva aggiungere alla lista, e presa la penna vi scrisse in capite il suo proprio nome, il che leggendo l'Arciduchessa disse che ciò aveva egli fatto per salvare costoro, ma che gli voleva puniti. Le domandò il Granduca a quali pene condannar gli voleva, ed ella rispose: fargli arder vivi; allora il Granduca gettando la lista sul fuoco, disse: eccogli puniti come gli avete condannati, e poi voltandosi alla medesima, le disse che ella attendesse alla propria Corte, perché egli avrebbe atteso alle cure del suo Stato, e che non gli dovesse mai più venire attorno con simili cose, abili solo a porgli sossopra tutti i suoi Stati (28).

Senza insistere sul privato di Ferdinando ritorniamo alla musica, e in particolare al più noto musicista che in questo periodo è legato ai Medici; mi riferisco ad **Antonio Cesti**, meglio conosciuto come **Marc' Antonio**, nome attribuitogli per errore da certa musicologia tedesca dal '700 (29). In realtà Cesti sta poco a Firenze perché Firenze intorno alla metà del Seicento non è un centro musicale di spicco, preferisce invece le altre corti italiane e tedesche dove la musica è maggiormente tenuta in considerazione. Ma, come ha dimostrato **John Walter Hill**, «i rapporti di Cesti con Venezia, Innsbruck, Roma e Vienna furono tutti iniziati o trattenuti, direttamente o indirettamente, grazie ai patrocinatori fiorentini del musicista. Per tutta la propria carriera Cesti godette la protezione di uno o più dei quattro fratelli Medici – Ferdinando, Giovanni Carlo, Mattias e Leopoldo –, nonché del "quinto", l'arciduca Ferdinando Carlo di Innsbruck, consorte della sorella loro e figlio di Claudia de' Medici» (30). Lo Hill si chiede il perché di tanto entusiasmo per Cesti che non era fiorentino né toscano, ma non dà una risposta convincente. **Lorenzo Bianconi**, che ha redatto un esaurientissimo articolo sulla vita di Cesti (31), pur confermando le posizioni dello Hill non si chiede nulla, ma ci si accorge che sa più di quanto dice e che probabilmente sembra intuire una possibile risposta.

Cesti era ben conosciuto da **Salvator Rosa** che lo cita spesso nelle sue lettere. In quella del 24 agosto 1650 indirizzata a **Giulio Maffei** scrive fra l'altro:

Ma parliamodi cose malinconiche: come è andata la cromatica cantata a B. duro del nostro povero P. Cesti? Per Dio che mene dispiace; ma così interviene a chi vuol dimostrare di non essere né frate né secolare. Mi dispiace che in lui si siano verificati i miei versi della satira della Musica, quali dicono in un luogo: *poi che soventi son Calamita del legno e del rasoio.* (32)

In riferimento a questo frammento **Aldo de Rinaldis**, in un articolo del 1939, scrive: «Il chiaro accenno alle inclinazioni erotiche del frate musicista, e quella "cromatica cantata" con la scherzosa mutazione in *be-duro* del *be-molle* musicale, fanno anche pensare ad un'altra terzina della prima satira rosiana» (33), e appresso cita:

Benedette le donne de' Ciacconi  
che fero al canto d'Orfeo la battitura  
coi cromatici lor santi bastoni. (vv. 331-333)

Di tutto questo gioco di rimandi e citazioni una cosa è certa, che c'è una gran confusione. Dov'è il «chiaro accenno» di cui parla il Rinaldis? Che significano i versi che ricorda il Rosa? E quelli riportati dal Rinaldis? È il caso di rileggere il tutto con calma.

Di certo la «cromatica cantata a B. duro» non è l'ultima composizione di Cesti ma una situazione spiacevole in cui si doveva essere trovato in quei mesi. Si sa infatti che proprio in quel periodo – Cesti aveva ventisette anni – scoppiò uno scandalo in merito alla sua partecipazione come cantante in alcune opere rappresentate a Lucca, cosa che mal si accompagnava alla sua funzione di sacerdote. Ma il Rosa dice che Cesti ha voluto «dimostrare di non essere né frate né secolare», che è come dire né prete né laico. Ora se cantare a teatro non si addice certo a un prete, cos'è che non sarebbe conveniente nemmeno a un laico? I minori conventuali inoltre non si limitarono a prendere provvedimenti per la sua attività di cantante ma si preoccuparono di raccogliere informazioni «de eius inhonesta vita peracta» (34).

Ancora più oscura l'ultima considerazione del Rosa che si dispiace che le rime della sua satira abbiano riguardato il Cesti. I versi sono ricordati a spanna e in realtà recitano:

Dalle risa talor quasi mi muojo  
in veder divenir questi arroganti  
calamita del legno e del rasoio. (vv. 139-141)

Non colgo appieno il senso di quest'ultimo verso. Patrick Barbier vuole leggervi una metafora della castrazione (35), ma Cesti non era un castrato. Si può forse ipotizzare che legno e rasoio (bastonate e tonsura?) siano strumenti di punizione per gli ecclesiastici sodomiti, benché non sia riuscito a recuperare alcuna documentazione su tale pratica giudiziaria; inoltre non risulta che Cesti abbia subito una simile punizione, né, d'altra parte, le frasi del Rosa sono esplicite circa i gusti sessuali del frate compositore.

Eppure il Rinaldis non ha dubbi: il brano che riporta della satira rosiana, per quanto oscuro, si riferisce all'episodio narrato da Ovidio (36) dove le Menadi («le donne dei Ciacconi», o Ciconi, come dice in realtà il Rosa) uccidono Orfeo perché, deluso dal fallito tentativo di riportare in vita Euridice, decide di sprezzare ogni donna e amare solo i giovani maschi (37). La certezza del Rinaldis non può che poggiare su ulteriori informazioni; e

infatti un'altra lettera del Rosa si rivela in questo senso più esplicita. Il 15 settembre 1663, in merito a qualcosa che le biografie non riportando, scrive al Ricciardi:

Circa alle discolpe del Cordini [un commerciante di quadri conosciuto dal Rosa], staremo a sentire; e pure voi et io sappiamo del suo peccato. Il simile s'intenda del Cesti; ma quel suo peccato originale di musico e di frate, oh quanto pesa, oh quanto dice! (38)

E fin qui ancora nulla di preciso, ma passando a parlar d'altro il Rosa si lascia inaspettatamente trascinare in una più che appassionata dichiarazione d'amicizia, rivolgendo al Ricciardi queste parole:

Il pregarvi che mi amiate con più fervore, è impossibile ch'io possa cessar da questa istanza, atteso che son troppo disgraziato in simil genere, e vi giuro che giornalmente supplico il Cielo che prima di vedermi mancar la vostra fede et amore, mi tolga affatto la vita; e se bene l'anima vostra è di molto superiore all'altre, ha però per sua stanza la carne.

Ma accorgendosi di essersi lasciato un po' andare, e temendo forse d'esser frainteso, riprende contegno e aggiunge sbrigativamente:

Il tutto sia detto per modo di discorso, ché so molto bene che le nostre anime non sono né quelle del Cesti, né quelle del Cordini, o altri simili.

Frase che, finalmente, viene a confermare senz'ombra di dubbio l'omosessualità di Cesti, inserendo, conseguentemente, la sua posizione nei favori medicei con tutta altra luce.

Diventa cioè, a questo punto, interessante valutare in che misura le possibili «affinità elettive» legate alla sua sessualità abbiano potuto incentivarne la carriera. Lo Hill sottolinea infatti che «Cesti intessé ed intrattenne rapporti apparentemente stretti col principe Mattias de' Medici, ed ebbe modo di ripetutamente ricorrere al di lui appoggio autorevole per garantire la propria posizione a Volterra» (39), e Mattias non si sposò mai, né conseguì la carriera ecclesiastica (40).

È poi solo con l'appoggio di Ferdinando che nel '59 Cesti può abbandonare lo stato religioso che finora gli aveva creato solo impedimenti; e, due anni dopo, ancora con l'aiuto di Ferdinando e del cognato, l'arciduca Ferdinando Carlo, Cesti riesce a evitare la scomunica papale per aver trasgredito al suo ufficiale servizio pontificio (41). In merito il Rosa scrive al Ricciardi con il suo stile frequentemente allusivo:

Ho caro ch'el Granduca [Ferdinando II] abbia messo mano a gli interessi del nostro Cesti: dall'autorità del quale sono sicuro che le cose piglieran-

no ottima piega, e di ogni sua soddisfazione. Per noi, son certo non si moverebbe un cane... e tanto basti quando si parla con voi, (42)

In particolare il rapporto con Ferdinando Carlo del Tirolo va ben al di là di un semplice patrocinio. Nel 1652 l'arciduca lo conosce a Firenze e, pur non avendo bisogno di musicisti, se lo porta a Innsbruck, dove crea un posto di prestigio apposta per lui; Non solo, fa costruire anche un teatro d'opera per la cui inaugurazione Cesti scriverà la *Cleopatra*. I favori di Ferdinando Carlo per Cesti non si contano e alla sua morte, avvenuta improvvisamente nel giugno del '65, il solito Rosa, neanche un mese dopo, scriverà al Ricciardi: «il Cesti finalmente restò vedovo affatto: accidente veramente degno di compassione» (43). Frase il cui contenuto non è mai stato pienamente compreso dagli storici, ma che ora acquista un significato inequivocabile. Forse solo con il cardinale Giovanni Carlo vi fu un rapporto esclusivamente professionale, visto che, secondo il citato manoscritto fiorentino, egli si dava «ai piaceri di Venere strabocchevolmente» (44). E in effetti Giovanni Cinelli, il primo biografo di Cesti, parlando in generale dei suoi protettori dice:

Fu caro alche al Gran Duca Ferdinando 2.<sup>do</sup>, ancorché per sua natura della Musica non si dilettaesse, anzi più tosto l'odiasse dicendo che dalla Musica alla Buffoneria era un semplice passo. Fu poi carissimo alla gloriosa memoria di Ferdinando Carlo Arciduca d'Austria grand'Amador non solo della Musica, ma di tutti i Letterati, e di tutti virtuosi; (45)

Ma non usa l'aggettivo «caro» o «carissimo» dicendo: «fu dal Cardinale Gio. Carlo di Toscana in varie feste teatrali adoprato» (46).

Ultimo dell'elenco mediceo è Leopoldo, cardinale, che assunse Cesti nel '68 alla corte granducale di Firenze, e creò per lui un posto privilegiato, che tuttavia non potrà essere apprezzato a lungo: Cesti morirà infatti l'anno dopo, quarantaseienne.

Nel 1670 muore anche Ferdinando II, e Cosimo III, suo figlio, a ventotto anni diventa sesto granduca di Toscana. Bigotto e mal consigliato, negli oltre cinquant'anni di regno (1670-1723) incrementerà la crisi politica e sociale della Toscana tassando spropositatamente i suoi sudditi e appoggiando il clero al solo scopo di erigersi a sostenitore di una moralità falsa quanto esteriore.

Se non fosse stato per il suo primogenito Ferdinando, la vita musicale a corte sarebbe stata del tutto trascurata (47). Ferdinando, che è ancora bambino quando il padre sale al trono, è amabilmente descritto dal solito manoscritto fiorentino in questi termini:

Fu un bellissimo principe; [...] era ilare e sempre grazioso nello sguardo e nel sembiante, onde cattivava la benevolenza di chiunque lo rimirava; sonava varj strumenti a perfezione ma il cimbalo da professore, si dilettaua assaissimo della musica e cantava anch'egli graziosamente (48).

Basti ricordare, per sottolineare i suoi interessi musicali, che Ferdinando trasformò la sua villa di Pratolino nell'omonimo teatro (ospiti, fra le altre, le opere di Alessandro Scarlatti e Giacomo Antonio Perti), e fu sotto i suoi auspici che Bartolomeo Cristofori, negli ultimi anni del '600, inventò il moderno pianoforte (49).

Ma evidentemente se tanto apprezzava la musica, non minore attenzione concedeva ai suoi musicisti.

Era già finito nella minore età di S.A. accaduto che dilettrandosi come ho detto sopra, della musica, un tal Petrillo, famoso musico e di bellissimo aspetto e gentilezza, aveva occupato il primo luogo di grazia appresso S.A. ad onta dell'emulazione cortigianesca, e lo godé molto tempo. Accadde un giorno che essendo al cimbalo gli fece cantare una bellissima aria che la disse con tanta grazia e bizzarria che S.A. per il piacere l'abbracciò, dicendogli: bravo bravo. Petrillo, vinto e sorpreso da un tal'atto del Principe, non riguardando che vi era presente il marchese Albizi, ajo di S.A., abbracciò strettamente il principe e lo baciò in volto; al che restato sospeso il Principe, vedendo minaccioso l'Albizi, gli disse: Marchese Albizi che ve ne pare? L'Albizi rispose: Merita severo gastigo ed esemplare. Petrillo intimorito, e che a maggiori confidenze s'era ritrovato col Principe, non sapendo che farsi in tale inaspettato accidente, si partì celermente e s'involò dal palazzo e dallo stato, che se egli umiliavasi a' piedi, S.A. avrebbe costretto l'Albizi ad accettare tal sottomissione, anche egli lo avrebbe tornato in grazia, perché l'amava straordinariamente, onde mai ripose il piede donde trattato l'aveva, con dispiscere di S.A. che restò impegnato a secondare l'Albizi nel rigore. (50)

Se sua Altezza si dispiacque, non molto ci mise a consolarsi con le distrazioni di un giovanile viaggio a Venezia. L'Albizi sempre al seguito, ma con mutati intenti se Luigi Passerini lo descrive curiosamente quale «compagno inseparabile dei trascorsi e dei vizi del Gran Principe Ferdinando de' Medici» (51); e a Venezia Ferdinando non perse tempo.

Quivi prese al suo servizio un bel musico detto Cecchino de' Massimi, perché da tali Signori era stato allevato, ma il suo casato era de Castris, da altri don Checco, ed occupò il luogo del discacciato Petrillo, e talmente si insinuò nell'animo di S.A. che egli divenne l'arbitro della sua Corte, e nulla risolveva il Principe se prima non era da Checco approvata, ed in quelle cose che S.A. risolveva senza il suo parere, egli se ne piccava

e procurava di avanzare il medesimo Principe, sì nell'elezione delle cose più rare, quanto nel genio dell'elezione dei divertimenti di pillotta, pallacorda e pallone, che faceva venir di lungi i giuocatori più bravi per contrapporgli a quelli eletti da S.A., ed in ciò S.A. ne prendeva piacere ed in prova li piccava.

Questa dimestichezza diede braccio tanto a Checco, che divenne l'arbitro del genio del Principe e il dispotico della sua Corte, ed i primi gentiluo-  
mini, non solo di corte, quanto della città l'adulavano nell'esterno, ma nell'interno l'odiavano a morte, mentre egli con loro faceva il superiore ed il grande, e co' suoi eguali trattava alla pari; del che si sdegnavano fuori misura, e non solo questi quanto il Granduca padre sapeva i più segreti affari che passati erano tra il Principe figliuolo e il favorito, ma più d'ogni altro se ne lamentava la principessa Violante sua sposa [...]. Ella si vedeva poco amata dallo sposo, e ne penetrava la cagione, onde essendo a lei ricorsa un gran dama che si trovava strapazzata dal marito, ebbe a dire: Signora, io vi compatisco, ma sappiate che sotto questi maniconi io porto le piaghe aperte e più penetranti delle vostre; e ad un cortigiano che ricorse per ajuto e protezione per essere stato defraudato de' suoi emolumenti, rispose: Assai mi meraviglierei se l'azienda di corte camminasse a dovere, mentre gli affari di quella son regolati da un castrone. Ciò non ostante Checco si sapeva schermire, perché egli era assai accorto, ed aveva dei compensi comuni alle donne, che negl'inopinati casi il loro primo consiglio è ottimo, ed egli che era più femmina che uomo, e da tale faceva, in ciò era lesto e perspicace, (52)

La fortuna cortigiana di Checco, con gli anni, mutò sorte e, pur appoggiato e sostenuto nei suoi intrighi da Cosimo III, venne alla fine cacciato da corte. Non so quando accadde, ma non tanto presto se nel 1702 lo scopriamo ancora favorito di Ferdinando (53). Ma quale che sia la sorte di Checco, non è il caso di soffermarci oltre; ben altri e più interessanti avvenimenti riguardano la vita di Ferdinando.

Primo fra tutti il suo incontro con Georg Friedrich Händel avvenuto ad Amburgo nell'inverno 1704-1705 o in quello successivo (54). Così è descritta la circostanza da John Mainwaring, primo biografo di Händel e unica fonte della notizia:

v'erano parecchie persone di rango ad Amburgo, tra le quali il principe di Toscana [Ferdinando], fratello del granduca Gian Gastone de' Medici. Il principe era grande amatore dell'arte per la quale il suo paese vanta tanta rinomanza. La destrezza nell'arte musicale non soltanto procurò a Händel accesso a Sua Altezza, ma gli fruttò anche una certa qual confidenza ed intimità: (55)

Sappiamo quale «confidenza ed intimità» si prendeva Ferdinando con i giovani musicisti – Händel non aveva più di vent'anni – e personalmente non

faccio fatica a immaginarmi l'intraprendente «sassone» cinicamente disposto ad assecondare le profferte di un uomo che non solo era erede al trono di Toscana ma gestiva con competenza e denaro un quarto dell'attività musicale italiana.

Sarebbe a questo punto doveroso cercare di comprendere i termini con cui Händel si rapportava ai suoi protettori. Ma affrontare questo discorso troppo spesso trascurato rischierebbe di portarci assai lontano. Dimostrare qui la sua eventuale omosessualità (56) significherebbe incrinare le tesi di più di un secolo di musicologia, ed è cosa che merita più dello spazio che questo articolo potrebbe tributargli; la personalità di Händel poi rischierebbe di spostare la direzione degli intenti prefissi. Spero comunque di poter affrontare al più presto l'argomento in uno scritto specifico, non potendo più tollerare la parzialità e l'idiozia che ha dimostrato la storia della musica in affermazioni come questa:

appare inconfutabile il fatto che Händel sia stato un uomo non solo di normale virilità, ma anche attratto dal fascino femminile, e sensibile ad esso, come è dimostrato dalla sua marcata predilezione per le donne nelle sue amicizie. (57)

A parte l'ingenuità dell'ultima frase (che se qualche valore può avere conferma semmai la tesi contraria), l'apparenza «inconfutabile» a cui fa riferimento il suo autore è del tutto postulata e volontariamente di parte, ammettendo egli stesso di non avere «prove concrete sugli affari amorosi di Händel» (58). Ma, come ho detto, altra sarà la sede per approfondire questo delicato aspetto della personalità händeliana, per ora mi preme invece mettere in luce la posizione del principe Ferdinando che contribuì in prima persona al suo prolungato e discusso soggiorno italiano. In merito prosegue perciò il Mainwaring:

Spesso il principe deplorava che Händel non conoscesse i musicisti d'Italia; gli mostrò una grande collezione di musica italiana, ed era assai desideroso ch'egli lo accompagnasse nel suo viaggio di ritorno a Firenze. Händel confessò candidamente al principe di non vedere nulla in quella musica che rispondesse al carattere elevato che Sua Altezza le tributava. All'opposto, la trovava tanto ordinaria da credere che i cantanti, diceva, dovessero essere angeli per renderla accattivante. Il principe sorrise alla severità di tale censura, e soggiunse che sarebbe bastato un viaggio in Italia per riconciliarlo con lo stile e il gusto che regnavano laggiù. Gli assicurò che non c'era paese nel quale un giovane ben avviato potesse spendere il proprio tempo con maggior profitto; o nel quale ogni ramo di tale professione fosse tanto accuratamente coltivato. Händel replicò che, se davvero così stavano le cose, faticava ad intendere come una tanto

eletta cultura potesse dare così scarso frutto. Comunque, aggiunse, ciò che Sua Altezza gli aveva detto e ciò che già prima aveva sentito dire della fama degli italiani lo avrebbero certamente indotto a intraprendere il viaggio che benevolmente il principe si era compiaciuto di raccomandargli, quando fosse venuto il momento opportuno. Il principe allora gli dichiarò che, se voleva tornare con lui, non gli sarebbe mancato nulla di nulla. (59)

L'insistenza di Ferdinando che oggi a noi sembra ovvia – il calibro di un Händel merita tale attenzione – in realtà non lo è affatto. È vero che il principe era solito cercare all'estero nuovi cantanti per i suoi teatri (60), ma Händel, oltre a non essere un cantante, pur essendo un promettente compositore, era solo uno dei tanti musicisti oltremontani che poche armi avevano contro le glorie italiane. Ferdinando apprezzava prima i modi garbati e le «civili maniere» dello straniero e poi la sua competenza musicale, che valutava solo «più che mediocre» (61). *Il pianto di Maria*, la cantata sacra richiesta a Händel per il Venerdì Santo del 1709, sarà giudicata dal principe «bella sì, ma slegata e un po' risentita [= poco originale], (62) eppure ciò non ostante, appena Händel mette piede a Firenze nel 1706, Ferdinando commissiona al «caro sassone» un'intera opera, il *Rodrigo ovvero Vincer se stesso è la maggior vittoria*, rappresentata nell'autunno del 1707 al Teatro del Cocomero in Firenze.

Non credo di sbagliare se ipotizzo che Ferdinando, ad Amburgo, fosse rimasto colpito più dal giovane uomo che dal giovane musicista, e comunque senz'altro dalla giovane età, bene che riteneva così prezioso da risentirsi seccamente per le parole che il prete Casini pronunciò in sua presenza: «la giovin'età, quale è Male veloce a passare!» (63).

Mi sono sempre chiesto se Alessandro Scarlatti, protetto dal principe, fosse consapevole della sensibilità di Ferdinando per la verde età dei suoi musicisti. Nel maggio 1705, infatti, Scarlatti spedisce suo figlio, il ventenne Domenico, a Venezia per far esperienza; il compagno di viaggio è il cantante Nicolino. Tappa prevista del viaggio è Firenze con ossequio al protettore di papà. Per l'occasione Scarlatti invia una lettera a Ferdinando in cui si raccomanda al principe per il «pellegrinaggio» del figlio. I risvolti religiosi che Mario Fabbri (64) legge nella scelta di questo termine fanno giustamente sorridere il ben più smaliziato Roberto Pagano (65) che rivela una certa preoccupazione per le sorti del giovanotto mandato allo sbaraglio. Quali potevano essere stati i pensieri di Scarlatti padre? La fiducia sulla correttezza di Ferdinando poteva essere dettata solo da un'ipocrisia tipicamente barocca. Si possono fare due ipotesi: o Scarlatti temeva di essere scaricato da Ferdinando (cosa che avverrà di lì a poco) e quindi tenta di premunirsi

lusingandolo fra le righe, oppure, conscio delle difficoltà che il mestiere di musico impone, decide consapevolmente di far conoscere subito al figlio quali 'fortune' la professione gli prospetta. Nell'uno e nell'altro caso ci troveremmo di fronte a una tacita forma di prostituzione la cui consuetudine crea qualche imbarazzo. E certamente imbarazzato è il Pagano:

Possibile che l'arrivismo carrieristico ottundesse il comprendonio (o il senso morale) di quel bacchettone che era Scarlatti padre sino a indurlo a sacrificare l'aquilotto-agnello al mecenate-lupo? Le contraddizioni dell'uomo Alessandro restano molteplici; in ogni caso, vorrei ricordare che giusto ai siciliani, solitamente così suscettibili in materia di onore, si deve un proverbio che lascerà di stucco molti dei miei lettori: «U Re nun fa cuorna!». (66)

Evito qualunque commento su quest'ultima considerazione. D'altra parte le peripezie di Domenico Scarlatti figlio, che in età matura mise su famiglia, ben si prestano a delineare un giovane non troppo schizzinoso in fatto di compagnie maschili. Da giovane ebbe infatti rapporti di stretta confidenza con lo stesso Händel («lo seguì dappertutto in Italia, e non era mai tanto felice come quando stava con lui») (67), e con Thomas Roseingrave, un giovane musicista irlandese che «divenne intimo amico del giovane Scarlatti, lo seguì a Roma e a Napoli e non si separò mai da lui sin tanto che rimase in Italia» (68). Ma, a parte tutte queste considerazioni, se qualcosa è successo fra Domenico e il principe Ferdinando la storia non lo riporta. In merito al mecenatismo di Ferdinando, l'ultimo aspetto che merita qui un breve cenno riguarda la pratica molto diffusa nel '600 di mandare i ragazzi «a bottega» per far loro imparare un mestiere. L'uso, ereditato probabilmente da una consuetudine di retaggio classico, prevedeva l'affidamento del proprio figlio a un artista più o meno rinomato con lo scopo di inserirlo nell'ambiente di lavoro; l'improvvisato maestro forniva all'apprendista anche vitto e alloggio in cambio di una ricompensa in denaro ricevuta dal padre. Capitava frequentemente, però, che il maestro stesso comprasse la patria potestà pagando la famiglia per la cessione del figlio, e in questo caso non era improbabile che gli insegnamenti di bottega si occupassero, amovibilmente, anche della maturazione sentimentale dei nuovi apprendisti. Situazioni simili, che sono la norma nelle biografie di grandi quali Leonardo, Cellini, Caravaggio, si verificavano sistematicamente anche fra i musicisti. L'attenzione di Ferdinando nel distribuire giovani 'promesse' e relativi stipendi ai suoi musicisti più stimati stupisce per lo zelo e la cura con cui tali affidamenti venivano concessi. In realtà si trattava di investimenti a lungo termine, e comunque con un grosso margine di rischio: chi sa se questi

garzoni avrebbero atteso alle aspettative stimate, chi sa se erano veramente dotati, e nel caso, avrebbero mantenuto fedeltà al principe? Le incognite sono tali e tante che mi riesce difficile non considerare possibili interessi privati dietro simili ammirevoli attenzioni.

Non si fraintenda, non voglio dire che Ferdinando smerciasse carne fresca ai suoi fidi, ma, in una Firenze additata a «mecca del vizio» (69), non si può escludere a priori che il primo rampollo della famiglia de' Medici non facesse *anche* questo. Leto Puliti elenca almeno nove di questi affidamenti (70), fra cui spiccano, fra gli altri, Niccolò Susier (apprendista di tiorba prima da Giovanni Francesco Cassioni e poi da fra' Gherardo Ingoni), Andrea Guerri, detto il Dreino (che studia canto con Antonio Pistocchi (71)), ma soprattutto tal «giovane Mannucci» spedito a Bologna ad apprendere i rudimenti della composizione presso Giacomo Antonio Perti. Su quest'ultimo, visto il pregio dell'insegnante, mi sono permesso un piccolo approfondimento.

Ferdinando aveva già avuto modo di valersi di Perti nel 1701 (72), ma solo dal 1707 gli commissionerà delle opere per il teatro di Pratolino, rimpiazzando il non più gradito Alessandro Scarlatti. Già nel giugno del 1705, però, il principe spedisce al compositore bolognese, assieme a una lettera di presentazioni, un giovane musico destinato a diventare parte della famiglia Perti. Dalla lettera, un vero capolavoro di doppi sensi (almeno per il lettore moderno), sembra che Ferdinando non sarebbe stato disposto a tollerare rifiuti a questa sua nuova disposizione; eppure non è nello stile dell'elegante Ferdinando l'imposizione categorica delle sue volontà – un garbato ricatto sarebbe stato eventualmente più adeguato. Sono quasi tentato di chiedermi se il principe non fosse più che sicuro di fare un piacere a Perti... leggiamo la lettera:

Francesco Maria Mannucci, già incamminato alla nobil' arte della musica e del contrappunto, e ch'io desidero abilitato e perfezionato mediante i virtuosi insegnamenti di lei, viene colla presente a porsi di mio ordine sotto la sua disciplina; dalla cui autorità dev'egli in ogni forma e in tutte le sue azioni dipendere; onde a lei stessa tocca il farsi obbedire, dirigerlo, e valersi di lui come più le piacerà. Io averò sodisfazione particolare, che 'l Mannucci riconosca non solo dalla Virtù sua e dagli affettuosi suoi documenti l'abilità, che col preposto studio, egli saprà guadagnarsi, ma che dalla civiltà ancora del tratto di lei apprenda il vero modo di vivere, e di farsi amare, siccom'ella con quella, e con questa rapisce gli affetti di chiunque conosce il merito, e le Prerogative di sua Persona; alla quale dichiarandomi fin d'ora grato dell'amorevole attenzione che averà per questo mio Dependente, e niente men propenso a procurar sempre i suoi avvantaggi, prego Dio Benedetto che le conceda ogni bramato contento. (73)

Ferdinando, che terrà contatti epistolari con Perti almeno fino al 1710, si informa costantemente sui progressi del giovane, ma il suo scrupolo non pare ben risposto, visto che Francesco Mannucci non diventerà un gran compositore (74). Perti tuttavia sembra aver riversato sul ragazzo un affetto più che ricambiato; in una «memoria» del giovane infatti, riferendo di un pomeriggio alla corte di Ferdinando, il Mannucci dice: «Per tutta la continuazione de' Ragionari il Sig. Perti mi tenne la mano, e io ero gonfio di me e contento». (75)

Confesso di non essere in grado di valutare correttamente queste pubbliche intimità, anche perché Perti allora era sposato da ventitrè anni con Giulia Sgarzi, la prima di tre mogli (76). Sono propenso a pensare a un sentimento paterno, legittimato forse dalla mancanza di figli, ma non dimentico che proprio la mancanza di figli può essere l'indizio di una scarsa intimità sessuale. Qui, come in decine di altri casi, è difficile giudicare. La presenza di una moglie per l'uomo del '600 è prima un'esigenza sociale, poi eventualmente una scelta. Diventa perciò indispensabile non giudicare per abitudine quando ci sono in gioco aspetti così 'scomodi' come i sentimenti.

Ferdinando, primogenito di Cosimo III, muore nel 1713, dieci anni prima del padre. Il fratello Gian Gastone diventa perciò nel 1723 settimo e ultimo granduca di Toscana, al potere fino al 1737. Privo di qualunque disposizione politica Gian Gastone trascura le sorti dello stato e lo abbandona nelle mani di interessati cortigiani. Insofferente all'ipocrita etichetta di corte, reagì ostentando una degradante dissolutezza e lasciò la famiglia priva di eredi; cosa che procurò non poche preoccupazioni al padre Cosimo III che già nel 1709, disperando per la futura prole dei suoi figli, decise di spretare il cardinale suo fratello Francesco Maria e dargli moglie. Ma il cardinale, al cui palazzo «concorrevano i più sfrenati giovanotti della città» (77), non apprezzò affatto di dover trascurare il suo 'pio ufficio' per adagiarsi fra le gambe della principessa Eleonora di Guastalla – e in ogni caso morì due anni dopo deludendo le aspettative del sempre più sfiduciato fratello.

Per tornare ai sollazzi di Gian Gastone, è doveroso segnalare che il libello del Gualtieri più volte citato, riporta un'interminabile lista di gran parte dei compagni di letto pagati dal granduca, lista recuperata probabilmente dai registri di corte in cui venivano segnate le spese personali del sovrano. L'elenco con nome, cognome e prezzo, comprende la bellezza di 371 persone (suddivise per nazionalità) e farebbe invidia al catalogo di Leporello (78). Fra questi mercenari, o *ruspanti* (così li si chiamava allora perché pagati in ruspi), incontriamo anche due castrati: Gaetano Valletta, che fu

membro della Cappella Imperiale di Milano, e il ben più noto Gaetano Majorano detto Caffarelli, allievo prediletto di Porpora.

Due musici, uno di Valletta Lombardo, grande di statura e soprano, assai bel giovane, e l'altro piccolo chiamato Caffarello, di nazione napoletano, non troppo bello, ma grazioso, pure soprano; ed il primo ha dal G.D. 25 ruspi il mese, ed il secondo poco meno; l'uno e l'altro in un caffè detto di Panone, ch'è presso il Ponte vecchio, ove si raduna gran nobiltà e cittadinanza, raccontano ed han raccontato tutte le scene che passano dal G.D. in camere la sera, e sera per sera. Onde meraviglia non è che si propalino tali cose nella città non solo e nell'Italia, ma in tutte le Corti d'Europa, Ove sono ragguagliati meglio che non sono i fiorentini stessi; che più non ne cercano, e solo discorrono di qualche caso che sia di strepito, e che in sé abbia delle novità. (79)

Mi viene in mente a questo proposito un frammento dal *Cicerone* di Gian Carlo Passeroni, pubblicato a Milano a metà del '700, dove disdegnando il vezzo pettegolo dei castrati, sembra ci si voglia riferire proprio al caso fiorentino.

Son simili alle femmine i cantori:  
non v'è caso che vogliano tacere.  
E compatisco certi gran signori  
che a' giorni nostri non si puon vedere,  
perché, facendo molti gravi errori,  
han tutto il fondamento di temere  
che non li rendan pubblici, e alle genti  
il loro nome favola diventi. (canto XI, vv. 104-111) (80)

Quali erano, nel caso di Gian Gastone, questi «gravi errori», come li chiama con cristiana indulgenza il Passeroni? Lo possiamo immaginare anche da soli, ma per amor di cronaca lascio ancora una volta la parola al Gualtieri che, con scientifico distacco, si è disposto a descriverci una fra le tante «vegli» del granduca.

Ciò che in tali veglie si facesse e si dicesse non si può con verità asserirlo, ma dirò solo che ne discorreva la città di Firenze per le pancacce di caffè. In primo luogo, che il G. Duca dimorava in un sudicissimo letto, con pochissime lenzuola, camicia e scuffiotto lorde, con due sole candele accese che rendevano pochissima luce alla grande stanza, ove riposava, essendo puzzolente di tabacco in fumo, ed escremento di cani ecc., che sembrava un carcere delle stinche per il fetore che vi era, avendo S.A. alle dita delle mani e piedi come un astore; poco importandogli lo star pulito, compiacendogli solo in veder visi nuovi, pochi essendo quegli che da solo a solo con lui si trovassero più di una volta, ma bensì quando ne faceva passar molti alla volta allora vi intervenivano replicatamente.

Dicono che come era introdotto il novizio se era civile, gli dava del signore, lo lodava, gli guardava i denti se erano bianchi, che così gli piacevano, se era biondo, se aveva buon fiato, e se camminava disinvolto; dipoi lo faceva sedere sul letto e l'invitava a bere il rosolio, lo visitava se era di buon nerbo e se di subito s'adirava, che se non aveva queste due qualità non era di suo genio. Gli dava poscia del voi, e si riduceva alla familiarità del tu, baciando o facendosi baciare, mischiando assieme le boccate di rosolio e del tabacco in fumo, e con alcuni fino all'escremento delle narici, con rincresevole stomachezza, che talora malguidato giovanetto era forzato a vomitare, e di ciò ne gioiva assai, e vicendevolmente si mastripavano [*sic*], o colle mani, o talora colla bocca, o in altra guisa ecc. Poscia, dopo quattro o cinque ore di trastullo, con dargli assai ruspi lo licenziava con dirgli che tornasse, ma per il solito non era mai la seconda volta lasciato entrare, o fosse o non fosse arrolato per ruspante, che non tutti erano ammessi a tal ruolo. (81)

Ho voluto indugiare su questa non proprio amena descrizione per meglio valutare la posizione diffusa di quei musicisti che non disdegnavano rapporti privati col proprio protettore pur di ottenere un'impiego o una posizione a corte. Certo il degrado fisico di Gian Gastone è un caso limite, ma la facilità con cui, malgrado ciò, egli riusciva a procurarsi quotidianamente nuovi incontri delinea nettamente la sconcertante presenza di un eterogeneo gruppo sociale che per soldi o (nel caso degli artisti) per carriera era disposto quasi a tutto.

In questo gruppo di intraprendenti 'carrieristi' si introduce, con tutte le carte in regola, anche il veneziano Baldassarre Galuppi, detto Buranello, benché alcuni spunti facciano credere che la posizione del compositore sia insolitamente compiaciuta.

Più tempo fa si portò, con la musica [Antonia] Pellizzari, che veniva a recitare nel teatro di via della Pergola, un bellissimo suonatore di cimbalo e che suonò in detto teatro, detto Buranello per essere di Burano, isola presso a Venezia; il quale dicevasi che avesse un animale spietato, e che perciò stesse, come dir si suole, bene a bottega e che fosse in verità cosa mostruosa. Il G.D. lo fece trattenere dopo terminate le opere per più mesi e gli diede infinita quantità di ruspi e ad Antonio Cecchini, che lo tratteneva in sua casa a dozzina, lo ricompensò largamente delle spese somministrategli, ed egli raccontava a qualche amico ciò che passava col G.D. e che il puledro suo era sempre in azione: (82)

Se qualcuno fosse rimasto perplesso dal senso più recondito dell'accezione «animale spietato», liberi pure le proprie imbarazzate fantasie, ché in un'altra copia del manoscritto fiorentino vi si può in realtà leggere: «dissesi esser priapato così sbalorditivamente che fusse cosa meravigliosa» (83).

Allo stupore per tanta dovizia di particolari – quasi che tutto ciò che in qualche modo riguardasse il granduca acquisisca indiscutibile valore di documento – a tale stupore, dicevo si aggiunge una mia personale sorpresa nello scoprire questo nuovo volto di Galuppi: era sicura in me la descrizione che fa di lui Charles Burney nel suo *Viaggio musicale in Italia*:

La sua famiglia è stata assai numerosa, ma ora tutti i suoi figli, tranne tre o quattro, sono sposati bene. Ha tutto l'aspetto di un buon padre di famiglia ed è assai stimato a Venezia sia per il suo carattere sia per il suo talento di musicista. (84)

È vero che Burney è di un'ingenuità disarmante: a Milano, nell'elegante quanto notoriamente ambigua casa del conte Firmian, dove era stato invitato a pranzo, trovandosi a tavola con soli uomini e notando con un certo imbarazzo l'assenza del gentil sesso, non trovò di meglio, per giustificare il padrone di casa, che commentare in fretta: «il conte era scapolo» (85). Ma posto anche che Burney, per certe cose, avesse un'impresa d'insaccati misti davanti agli occhi, mi riesce difficile attribuire solo alle sue 'impressioni' borghesi la situazione familiare di Galuppi. In più nella citata copia della Riccardiana non si parla propriamente del Buranello, ma di tal «Moranella per essere di Morano isola presso Venezia» (86). Eppure tutti gli storici sono propensi ad attribuire un giovanile soggiorno fiorentino a Galuppi e lo stesso Pagano, che ha consultato quest'ultimo codice fiorentino, proprio in riferimento al passo in questione, giudica il testo a stampa «competentemente emendato da errori» (87).

Anche Francesco Piovano, che conosce solo l'edizione a stampa, non ritiene di dubitare sulla veridicità del testo riferendo che:

[Galuppi] Nel 1726 [la copia della Riccardiana riporta «circa il 1727»] si recò a Firenze a disimpegnar le funzioni di cembalista a teatro di via della Pergola: ed in pari tempo fece parte dell'equivoco *entourage* di quello spregevole sovrano che fu il Granduca Gian Gastone de' Medici: cioè fu anch'egli temporaneo *ruspante*, cosa che non gli fa invero troppo onore, ma che si spiega col suo naturale «vulgar piuttosto ed allegro», come lo definisce il Caffi (I, 386). (88)

Questo suo spirito «vulgar piuttosto» giustifica anche la scarsa eleganza che, secondo il Gualtieri, Galuppi ostentava nel vantarsi pubblicamente delle continue prestazioni del «puledro suo», ma non chiarisce a sufficienza quale fosse la reale posizione di Galuppi nel soddisfare le esigenze del sovrano.

Lascio a chi si vorrà occupare in futuro della biografia di Galuppi – e degli

altri compositori citati – l'impegno di approfondire e interpretare adeguatamente le notizie qui raccolte. Per quanto mi riguarda, a questo punto, non voglio dispensare conclusioni, poiché la messe informativa raccolta è comunque troppo esigua, mi preme invece proporre alcune considerazioni che, pur nella loro provvisorietà, possono assumere un carattere generale.

Il quadro che si è fin qui delineato ha voluto indugiare, per scelta, su un aspetto trascurato del meccanismo produttivo dell'attività musicale secentesca. Tale indugio però, in alcuni casi forse compiaciuto, può aver indotto ad alterare la dimensione reale del fenomeno.

La mia attenzione all'omosessualità è motivata dal fatto che, in una tradizione impresariale prevalentemente attenta al rapporto personale piuttosto che al valore professionale, non si può dimenticare che, almeno fino alla metà del Settecento, musico e mecenate, generalmente, sono maschi; ciò senza trascurare che finora, per la scarsa 'digeribilità' di tale dipendenza, si è lasciato da parte, più o meno coscientemente, una componente su cui altrimenti nessuno avrebbe ritenuto lecito sorvolare. Voglio dire che, ad esempio, sull'attività teatrale del Marchese degli Albizzi, il citato ajo del principe Ferdinando, non si trascura di mettere in evidenza che tale posto gli permetteva «di essere continuamente in mezzo a cantatrici e ballerine» (89), ma si è sempre sbrigativi o distratti quando le ballerine si trasformano in giovani apprendisti o compiacenti paggetti, e questo atteggiamento, oltre a rivelare un latente e anacronistico bigottismo, ha finora compromesso la possibilità di una adeguata comprensione degli aspetti sociali che definiscono anche la produzione musicale.

Malgrado ciò, porre attenzione al privato di musici e protettori non significa però sopravvalutarlo. Sono convinto che se Ferdinando non fosse stato quel fine conoscitore di musica, poco sarebbero valsi i medicei gusti sessuali nell'incrementare la produzione operistica di Firenze. Semmai, in un mecenatismo attento alla 'presenza' – diciamo così – dei propri protetti, sarebbe risultato privilegiato chi si fosse maggiormente disposto ad assecondare *in toto* i gusti del proprio principe. D'altra parte questo non significa che tutti i compositori o cantanti di cui si è fatto cenno fossero omosessuali. Di Peri o Galuppi, che si prostituivano senza rimorsi, anzi spavalidamente, si può solo valutare che a loro non creava grossi problemi avere rapporti sessuali con un uomo, e ciò malgrado la morale ufficiale. Ma questo è tutto; parlare di omosessualità è un discorso più delicato. Quello che invece può essere rilevato è che, almeno nella Firenze secentesca, tale morale ufficiale, con buona probabilità, non coincideva necessariamente con quella comune – che sembra disporsi a tollerare, anche fra i ceti più

bassi, una sessualità largamente promiscua.

Non si spiegherebbe altrimenti non solo la diffusa concessione ad assecondare i «nobili vizi» (90) dei propri protettori, ma nemmeno la costanza con cui la famiglia Medici, parenti acquisiti compresi, ricercasse, per esotismo o necessità, quella compagnia maschile che ha occupato le stanze e i letti di palazzo, senza soluzione di continuità dal primo all'ultimo granduca (91). Firenze, rispetto alle altre città, non è un caso anomalo, l'ho già detto; se di anomalia si può parlare questa non riguarda i suoi costumi, ma la relativa tolleranza che ha permesso di farci conoscere, almeno in parte, le abitudini cittadine di tre secoli fa.

Invece l'ambiente fiorentino in merito a parzialità e favori legati a interessi privati si rivela senz'altro più luminoso (non necessariamente più illuminato) di quello di altri centri culturali italiani. A Firenze non incontriamo situazioni storicamente significative condizionate dalle scelte sessuali dei loro protagonisti, cosa che invece si verifica sicuramente a Venezia e a Roma. Un esempio solo, visto che questa non è la sede per emigrare, mi permette di ricordare che la trattazione di una delle più importanti accademie veneziane, gli Incogniti, che tanto hanno fatto per l'opera in musica, trova in un intero capitolo di uno scritto di Gabriele Martini sulla sodomia a Venezia nel '600 (92). Non deve quindi far meraviglia se, fra le altre cose, proprio gli Incogniti, a quanto dice Paolo Fabbri, nei loro libretti proposero e diffusero «il gusto per i travestimenti con mutamenti di sesso (che divengono fonte di equivoci maliziosi) e per le allusioni a doppio senso, tanto più significativi in quanto non circoscritti alle sole parti comiche» (93).

Questo esempio, oltre a ciò che è stato detto, è utile per comprendere che oggi, quando è tanto di moda prendere in considerazione il «mercato del lavoro» che sta intorno alle varie produzioni musicali legate soprattutto al teatro, non deve più essere legittimo sorvolare su notizie biografiche inerenti la sessualità o il desiderio di ciascun protagonista, rendendo intollerabile l'occultamento che hanno finora attuato, in buona o cattiva fede, per pudore o per indifferenza, quegli studi musicologici che, pur involontariamente si sono rivelati propaganda di un oscurantismo storico più subdolo di qualunque palese censura.

## NOTE

(\*) Ringrazio Giovanni Dall'Orto per il costante incoraggiamento e i preziosi consigli che mi ha offerto durante e dopo la stesura del dattiloscritto.

(1) Le indicazioni relative alle diverse edizioni che hanno portato alla luce il carteggio sono raccolte in U. Limentani, *Bibliografia della vita e delle opere di Salvator Rosa*, Sansoni, Firenze 1955.

(2) Commediografo del V-VI secolo a.C. che nel *Chirone* accusa Melanippe, Cinesia, Frinide e Timoteo, compositori coevi, di aver fatto a brandelli l'arte musicale del passato.

(3) «Ammesso che il concetto di decadimento, così volentieri usato contro l'arte moderna dai filistei della cultura, abbia una sua ragione di esistenza, esso l'ha nei riguardi della musica leggera, dove può essere toccato con mano e definito con esattezza». Th. W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt 1962; in it. *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino 1971, p. 27. Vale la pena notare che le due posizioni, a sottolineare la totale storicità di qualunque giudizio estetico, sono completamente antitetiche: Ferecrate, oltre a sostenere i valori popolari della musica, rientrerebbe proprio in quella categoria di persone che Adorno giudica «filistei della cultura».

(4) L'esempio più emblematico è la parola «coglione» che viene sistematicamente sostituita da «c...».

(5) Edizione moderna a cura di L. Coci, Salerno, Roma 1988; il rif. è a p. 63, dove si legge anche: «Il bardassa vuol prpriamente dir putto mercenario e venale, che solo per semplice mercede, quasi un tanto per misura, vende se stesso, né altro attende che il guadagno servile».

(6) C'è una larga tradizione letteraria che sottolinea questo particolare aspetto dell'ambiente cortese; già dal secolo precedente non è difficile incappare in affermazioni come questa: «Oggi non si porge auricola alle parole dei savi, ma di ruffiani, di parassiti, di ganimesi e di simili cinedi e scelesti omuncoli solamente» (L. Dolce, *Il ragazzo*, in *Commedie del Cinquecento*, a cura di I. Sanesi, Laterza, Bari 1912, vol. II, p. 244). Altrettanto esplicita una fonte ben più autorevole: «Così là giù ruffiani, adulatori, / buffon, cinedi, accusatori e quelli / che vivono alle corti e che vi sono / più grati che 'l virtuoso e 'l buono / e son chiamati cortigian gentili» (L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXXV, 20).

(7) Cfr. U. Limentani, *La satira nel Seicento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1961, p. 133.

(8) Cfr. L. Ombrosi, *Vita dei Medici sodomiti*, Canesi, Roma s.d. (ma 1965), testo di cui parlerò più diffusamente in seguito.

(9) Cfr. i vv. 55, 106, 125, 182, 302.

(10) Limentani, *La satira...*, cit., p. 18.

(11) S. Durante, *Il cantante*, in *Storia dell'opera italiana*, EDT, Torino 1987, vol. IV, p. 365-366.

(12) Cfr. Ovidio, *Fasti*, libro VI, vv. 319 e segg.

(13) Cfr. R. Graves, *Greek myths*, London 1955, cap. 20,1 e 35,4.

(14) Cfr. F. Ruspoli, *Poesie*, a cura di C. Arlia, commento di S. Rosselli, Livorno 1882.

(15) Questa, come le successive citazioni (e lo stesso sonetto che segue) sono rintracciabili nel volume appena citato.

(16) *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, a cura di S. Battaglia, UTET, Torino 1961-, *sub voce*.

- (17) A. Della Corte, *Satire e grotteschi di musiche e di musicisti di ogni tempo*, UTET, Torino 1946, pp. 107-112.
- (18) A proposito dei sonetti scritti sugli amori di Lully con i paggi della corte del Re Sole – «quell'aspetto ripugnante dell'esistenza di Lully» – Della Corte dice esplicitamente: «esclusero da questa antologia gli epigrammi, sudici quanto l'argomento, che accompagnarono i più clamorosi episodi della vita libertina del musicista famoso»; cfr. A. Della Corte, *cit.*, pp. 506-507.
- (19) F. Ruspoli, *Sonetti*, a cura di A. Bacchi della Lega, commento di Andrea Cavalcanti, Bologna 1876.
- (20) Cfr. la voce *Cavalcanti Andrea* nel *Dizionario biografico degli italiani*, Treccani, Roma 1979-, vol. XXIII.
- (21) Ruspoli, *Sonetti, cit.*, p. 39.
- (22) Non stupisca questa notizia, poiché il 'mercenariato' non pregiudica la possibilità di farsi una famiglia; inoltre nel Seicento il valore sociale di una famiglia è tale da scavalcare sicuramente qualunque desiderio privato, soprattutto se questo desiderio non è approvato ufficialmente.
- (23) Ruspoli, *Sonetti, cit.*, p. 48.
- (24) *Ibid.*, p. 49.
- (25) *Ivi.*
- (26) *Ibid.*, p. 52.
- (27) Di tale manoscritto esistono varie copie ciascuna con più o meno sensibili varianti testuali. Dalla copia conservata alla Moreniana di Firenze, intitolata *Storia della nobile e reale famiglia de' Medici*, fu ricavata un'edizione a stampa pubblicata in pochi esemplari nella *Bibliotechina Grassoccia di capricci e curiosità letterarie inedite e rare* (Giornale di erudizione, Firenze 1888). Su detto codice appare la dicitura cancellata «dicesi scritta dall'avv. Luca Ombrosi», attribuzione che, malgrado la cassazione, i curatori ritengono attendibile. Giuseppe Conti, però, nell'introduzione al suo *Firenze, dai Medici ai Lorena* (Firenze 1909), dichiara di essere in possesso di un'altra copia di tale manoscritto che alla fine del testo riporta: «La sopraddetta informazione fu fatta da Luigi di Lorenzo Gualtieri», riferendo notizie sull'autore che, quale staffiere del granduca, doveva essere certamente informato sul privato dei suoi padroni. Malgrado questa preziosissima segnalazione, venticinque anni fa fu ristampata l'edizione fiorentina del 1888 come: Luca Ombrosi, *Vita dei Medici sodomiti, cit.* A questa, che è l'edizione più reperibile, malgrado l'imprecisione segnalata, farò riferimento per le citazioni successive.
- (28) Ombrosi, *cit.*, p. 32.
- (29) Cfr. L. Bianconi, *Cesti Pietro*, nel *Dizionario Biografico degli italiani*, Treccani, Roma 1979-, voll. XXII, p. 281. Il vero nome di Cesti è Pietro, Antonio è quello che assunse come religioso e che mantenne anche dopo aver depresso i voti nel 1659.
- (30) J. W. Hill, *Le relazioni di Antonio Cesti con la corte e i teatri a Firenze*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XI (1976), p. 47.
- (31) Bianconi, *cit.*
- (32) La lettera è stata edita integralmente in *Poesie e lettere edite e inedite di Salvator Rosa...*, a cura di A. Cesareo, Napoli 1892, vol. II.

- (33) A. de Rinaldis, *Marcantonio Cesti musicista del XVII secolo da lettere inedite di Salvator Rosa*, in «Urbe», III (1939), p. 21.
- (34) Cfr. Bianconi, *cit.*, p. 283.
- (35) Cfr. Patrick Barbier, *Histoire de castrats*, Paris 1989; in it. *Gli evirati cantori*, Rizzoli, Milano 1991, p. 152.
- (36) Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, libro XI, vv. 1-66.
- (37) *Ibid.*, libro X, vv. 72-85.
- (38) In *Lettere inedite di Salvator Rosa e G. B. Ricciardi*, a cura di A. de Rinaldis, Roma 1939, p. 155-156.
- (39) Hill, *cit.*, p. 39.
- (40) Tuttavia c'è chi vuole presentare un Mattias de' Medici molto attento alle lusinghe femminili (cfr. L. Bianconi - Th. Walker, *Dalla Finta pazza alla Veremonda: storie di Febiarmonici*, in «Rivista Italiana di Musicologia», X (1975), p. 440). Si noti, peraltro, che in questo stesso articolo si accenna agli incauti interessamenti di frate Cesti per Anna Maria Sardelli, cantante romana, fraintendendo, non so quanto volutamente, proprio una lettera del Rosa datata 3 luglio 1650 (cfr. p. 441).
- (41) Cfr. Bianconi, *cit.*, p. 286-287.
- (42) *Lettere...*, *cit.*, lettera del 10 dicembre 1661; il corsivo è mio.
- (43) *Ibid.*, lettera del luglio 1665.
- (44) Ombrosi, *cit.*, p. 44.
- (45) Cfr. Hill, *cit.*, p. 41-42.
- (46) *Ivi*.
- (47) Scrive Leto Puliti, parlando di Cosimo III: «In veruna occasione però, giammai disdisse la profonda avversione che apertamente manifestava per la musica e pei suoi cultori», in *Della vita del Ser.<sup>mo</sup> Ferdinando dei Medici Granprincipe di Toscana...*, in *Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze*, Civelli, Firenze 1874, p. 96; cfr. anche la nota 1 a p. 125.
- (48) Ombrosi, *cit.*, p. 87.
- (49) Cfr. M. Fabbri, *Nuova luce sull'attività fiorentina di Giacomo Antonio Perti, Bartolomeo Cristofori e G. F. Haendel*, in «Chigiana», N.S. I (1964), p. 164.
- (50) Ombrosi, *cit.*, pp. 109-110.
- (51) Cit. in G. Corti, *Il Teatro La Pergola di Firenze e la stagione d'opera per il carnevale 1726-1727*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XV (1980), p. 182.
- (52) Ombrosi, *cit.*, pp. 110-112. Angus Heriot ipotizza che il musico prediletto potesse essere Domenico Cecchi, detto il Cortona, (*The castrati in opera*, London 1956, 1975<sup>2</sup>, p. 113) ma se nel 1690 (un anno dopo il matrimonio con la principessa Violante) Ferdinando aveva ventisette anni, il Cortona ne aveva quaranta, e non ce lo vedo molto come *mignon* del principe.
- (53) «Checco» è citato in una lettera di Francesco Antonio Pistocchi indirizzata a Giacomo Antonio Perti che descrive la festa per il trentanovesimo compleanno di Ferdinando. Il testo è riportato in M. Fabbri, *Alessandro Scarlatti e il Principe Ferdinando de' Medici*, Olschki, Firenze 1961, pp. 44-45; ritornerò in seguito sul contenuto di questa lettera.
- (54) Cfr. R. Strohm, *Händel in Italia: nuovi contributi*, in «Rivista Italiana di Musicologia», IX (1974), p. 155.

- (55) J. Mainwaring, *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*, London 1760; in it. *Memorie della vita del fu G. F. Händel*, EDT, Torino 1985, p. 30.
- (56) Non sono il primo a ventilare questa ipotesi, ma sia certa letteratura musical-psicologica, sia un articolo di Marion Ziegler (*The great gay composers*, in *Gay source*, a cura di D. Sanders, New York 1977, pp. 83-86), pur esprimendo una più che accettabile opinione personale, non sono stati in grado di documentare, malgrado le intenzioni, la disposizione omosessuale del compositore.
- (57) P. H. Lang, *George Frideric Handel*, New York-London 1966; in it. *Händel*, Rusconi, Milano 1985, p. 605.
- (58) *Ibid.*, p. 606 della tr. italiana.
- (59) Mainwaring, *cit.*, pp. 30-31 della tr. italiana.
- (60) Cfr. Fabbri, *Scarlatti...*, *cit.*, p. 60.
- (61) Cfr. la lettera di raccomandazione che Ferdinando consegna a Händel per il principe Carlo Filippo di Innsbruck, riportata in Fabbri, *cit.*, p. 176.
- (62) Da una «memoria» di Francesco Maria Mannucci, allievo di Perti, *Ibid.*, p. 148.
- (63) Riportato sempre nello stesso scritto del Mannucci.
- (64) Fabbri, *cit.*, p. 58.
- (65) R. Pagano, *Scarlatti Alessandro e Domenico: due vite in una*, Mondadori, Milano 1985, p. 264.
- (66) *Ibid.*, p. 226.
- (67) Mainwaring, *cit.*, p. 35 della tr. italiana.
- (68) Ch. Burney, *General History of Music*, London 1776-89; riportato da Pagano, *cit.*, p. 287.
- (69) Era opinione diffusa che Firenze, alla fine del secolo, fosse città fin troppo tollerante in fatto di sodomia. Nel 1762 vengono pubblicate ad Amsterdam le *Satire* che Ludovico Adimari scrisse intorno all'anno 1700. Nella satira II, a pagina 66 della seconda edizione (1764), parlando della gioventù fiorentina, si legge: «Ma quel che vorrei dirti, e pur non oso, / è che ciascun dei giovani presenti, / imitator di Proteo in luogo ascoso, / cangia sembianze a' rapidi momenti, / diversi uffici in se medesimo adopra, / atti diversi e con diverse genti. / Or con la moglie altrui qui d'uom fa l'opra, / or con l'altrui marito è moglie altrove, / or gode, or fa godere, or sotto o sopra». Sempre intorno al 1700 il prete Francesco Moneti scrive un'altra violentissima satira contro la sodomia a Firenze. La lunghezza eccessiva e il tono tutt'altro che bigotto danno ragione a un'ostilità probabilmente motivata dalla disinvolta sfacciaggine con cui tali 'immorali' costumi dovevano essersi diffusi a Firenze (cfr. F. Moneti, *Della vita e dei costumi dei fiorentini*, Giornale di Erudizione, Firenze 1888).
- (70) Cfr. Puliti, *cit.*, p. 161.
- (71) Leonida Busi ci informa che Pistocchi, didatta, cantante e compositore, ex allievo di Perti, nel 1701 prese sotto le sue cure anche il giovane violinista tedesco Rinaldo Bulmein, dopo averlo doverosamente convertito al cattolicesimo. «Soventi volte – prosegue Busi – Pistocchi faceva cenno di certo Rinaldo, dimostrando per lui maggiori premure. Talvolta scriveva al Perti: "se occorre qualche cosa al mio Rinaldo, come scarpe, calzette, guanti od altra cosa necessaria, ho detto che venghi da voi, che mi farete favore di famiglia". Talvolta gli andava ripetendo: "vi prego di dare a Rinaldo quello che

gli bisogna per pagare il maestro di grammatica, ora che frequenta la scuola"; oppure "sta bene che abbiate dato a Rinaldo il suo bisogno, e se altro gli occorre (conoscendolo discreto) dateglielo pure"» (L. Busi, *Il Padre G. B. Martini*, Zanichelli, Bologna 1891, p. 160). La cosa curiosa è che Pistocchi non era insegnante di violino.

(72) Cfr. Fabbri, *Nuova luce...*, cit., p. 151.

(73) Rip. assieme al carteggio integrale fra Ferdinando e Perti in M. De Angelis, *Il teatro di Pradolino tra Scarlatti e Perti*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1987, n. 4, p. 616.

(74) Per le informazioni biografiche sul Mannucci cfr. Fabbri, *Nuova luce...*, cit., pp. 152-155.

(75) *Ibid.*, p. 149.

(76) Cfr. Busi, cit., p. 135.

(77) Ombrosi, cit., p. 72.

(78) Tale elenco è riportato solo nell'edizione del 1888 (cfr. nota 27).

(79) Ombrosi, cit., p. 163-164.

(80) Riportato in Della Corte, cit., p. 417.

(81) Ombrosi, cit., p. 147-149.

(82) *Ibid.*, p. 163.

(83) La doverosa precisazione viene riportata in nota da Pagano cit., p. 226, che ha consultato una copia custodita alla Biblioteca Riccardiana di Firenze.

(84) Ch. Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, London 1771; in it. *Viaggio musicale in Italia*, EDT, Torino 1979, p. 163.

(85) *Ibid.*, p. 105.

(86) Cfr. Pagano, cit., nota a p. 265.

(87) *Ivi.*

(88) F. Piovano, *Baldassarre Galuppi. Note bio-bibliografiche*, in «Rivista Musicale Italiana», XIII (1906-1908), p. 686. Il riferimento bibliografico preciso è: F. Caffi, *Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di S. Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, 2 voll., Venezia 1854.

(89) Corti, cit., p. 182.

(90) Così il conte Gorani chiama quello che per gli italiani è lo stile francese e per i francesi lo stile italiano: «le *péché noble*, le *péché gentil*». Cfr. G. Gorani, *Mémoires secrets et critiques des cours, des gouvernements et des moeurs des principaux états de l'Italie*, 3 voll., Paris 1794, vol. II, p. 306.

(91) Anche Cosimo III, su cui non ho voluto soffermarmi, non alterò la consolidata tradizione di famiglia; cfr. Ombrosi, cit., p. 54-55.

(92) G. Martini, *Il «vizio nefando» nella Venezia del Seicento. Aspetti sociali e repressione di giustizia*, Jouvence, Roma 1988, pp. 104-111. Antonio Rocco, di cui s'è detto sopra, era membro di questa accademia.

(93) P. Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Il Mulino, Bologna 1990, p. 109.