

sforzare musicisti ma anche tenori e fra questi produceva un tenore moderno, declamatorio, più vibrante di espressione che brillante di colorature (non necessariamente ispirato al canto francese).<sup>9</sup>

Ma nel 1758 era nato a Firenze Bernardo Mengozzi, che aveva studiato prima col Guarducci e poi col Bernacchi: specialista della commedia di Sarti, Guglielmi e Paisiello, sarebbe diventato professore di canto a Parigi e avrebbe collaborato alla fortunatissima *Méthode de chant du Conservatoire* curata nel 1804 da Cherubini (drammaturgo alla francese, si sa, ma compositore allievo di Sarti che era di scuola martiniana). Molti gli spunti offerti dalla scuola bolognese, no? proprio mentre Bologna apriva il suo filarmonico liceo. Fra l'altro il contributo del Mengozzi si svolse su terreno strettamente tecnico, benvenuta notizia che permette l'umile lancio di un'ipotesi, cioè la proposta annunciata prima: che se una scuola deve avere delle specificità, per quella bolognese di canto, con buona pace degli altri possano valere due elementi come la perizia tecnica e l'intensità dell'espressione. Se piuttosto che la quantità e la qualità, la magnificenza sonora e timbrica onde andava famoso il *God* Farinelli, pazienza.<sup>10</sup>

FRANCESCA BORIS

*IN THE MOONLIGHT OF MEMORY.*  
I GRANDI RITRATTI DI FARINELLI

*Sicuramente è sempre  
the moonlight of memory  
che illumina il passato.*  
Johan Huizinga

I tre grandi ritratti di Farinelli che lui stesso, alla fine della vita, conservava nella villa bolognese fuori Porta delle Lame, e che per fortuna ma non per caso ci sono stati tramandati, appaiono emblematici di tre aspetti fondamentali della sua identità e del ruolo che si era consapevolmente costruito: la celebrità dovuta alla straordinaria carriera teatrale; il mondo di amicizie e relazioni nel quale e per il quale era vissuto; la non meno prodigiosa ascesa sociale che lo aveva portato a diventare nobile e favorito dei re di Spagna. La loro analisi implica il profondo rapporto che il cantante aveva con le immagini di sé e il potere evocativo che affidava in particolare a questi tre dipinti, da lui visti come la sua completa e definitiva biografia, e insieme come veicoli comunicativi che possono oggi anche essere interpretati secondo il contemporaneo concetto di *icone*. Dare un nome alle cose è, com'è noto, pericoloso, ma non vi è dubbio che quelle immagini del cantante più idolatrato del secolo XVIII possono essere accostate agli attuali *video* o ritratti fotografici delle *popstar*, non (forse) nei contenuti tecnici ma certo negli obiettivi e finalità comuni.

Che il ritratto finisca per diventare biografia è stato da tempo posto in rilievo, sottolineando che entrambi propongono come fine l'attivazione della memoria collettiva, dichiarano e difendono valori, strappano l'esistenza alla *routine*.<sup>1</sup> Si noti però che all'eccedenza di informazione

9. Ci si perdoni questa parentesi: ogniqualvolta l'opera e il canto italiano indossano vesti più scenico-espressive che strettamente canore la musicologia fa appello a influenze francesi; e perché? la tradizione nazionale vanta grandi risorse anche su questo versante del genere e dello stile.

10. Nella parsimonia della bibliografia relativa all'eredità dei musicisti spiccano almeno due volumi: ALESSANDRO MORMILE, *Controtenori. La rinascita dei "nuovi angeli" nella prassi esecutiva dell'opera barocca*, Zecchini, Varese 2010; MARCO BEGHELLI-RAFFAELE TALMELLI, *Ermafrodite armoniche. Il contralto nell'Ottocento*, Zecchini, Varese 2011.

1. FLAVIA POLIGNANO, *Ritratto e biografia: due insieme a confronto, dalla parte dell'iconologia, in Il ritratto e la memoria: materiali 1*, a cura di A. Gentili, Bulzoni, Roma 1989, p. 211.

biografica corrisponde nel ritratto una depauperazione simbolica, una riduzione dell'apparato dei segni che punta al risalto dell'attributo più rilevante, quando non addirittura al silenzio, se il riconoscimento degli *honores* è già avvenuto nei fatti: celebre il caso dei ritratti di Carlo V; ma potremmo anche citare il dipinto di Giaquinto, in cui Farinelli ha perso le caratteristiche del cantante per assumere quelle del principe cortigiano o addirittura di un principe *tout-court*. In generale, così come la biografia è un racconto, il ritratto è la concentrazione in una sola immagine di un'opera descrittiva che non si ferma all'aspetto esteriore ma investiga sull'intero complesso del carattere. Al principio dell'età moderna, e precisamente in area borgognona, avanza quella rivoluzione artistica per la quale il ritratto smette di rappresentare solo personaggi pubblici e affronta "il vasto e imprevedibile mare degli affetti".<sup>2</sup> Tale svolta è contemporanea della nuova formula iconografica che vede l'effigiato di tre quarti, con una nuova esposizione del viso, più ampia e informativa, e la finzione figurativa si mescola alla vita: appeso nella casa del proprietario, il dipinto è parte insostituibile della presentazione di sé e della memoria, mentre il ruolo richiesto all'osservatore diviene attivo e comporta accentuazioni, intuizioni, fantasia. Si potrebbe anche aggiungere, con Claudio Strinati,<sup>3</sup> che l'arte diventa sempre più *ideologica*, e il coinvolgimento dello spettatore dipende dalla sua adesione all'ideologia. Per la parte che c'interessa di questa linea evolutiva, il Settecento vede una vera e propria democratizzazione del ritratto, e fra i ceti più elevati, un maggiore sfoggio di eleganza e descrizione psicologica. Solo nella seconda metà del secolo si assiste a presentazioni più trattenute, irrigidite dai richiami del neoclassicismo: nella prima metà, che è quella durante la quale nascono i grandi ritratti farinelliani, domina ovunque la funzione teatrale del ritratto, la più adatta dunque al nostro personaggio, prodotto e vittima della società del teatro.

Non si deve dimenticare che molti altri erano i ritratti di Farinelli, evocativi spesso del suo presente, o passato, musicale, quasi tutti segnati da una forte impronta celebrativa, anche i più apparentemente intimistici. Fra i più notevoli il quadro di Bartolomeo Nazzari, ora al Royal College of Music di Londra, che mostra un Farinelli giovane, dal viso

2. MAURO LUCCO, *Viaggio nel ritratto, fra somiglianza e finzione*, in *Il ritratto, identità e storia*, a cura di V. Coen, Mazzotta, Milano 2001, p. 17.

3. CLAUDIA STRINATI, *Il mestiere dell'artista. Dal Trecento al Seicento*, Sellerio, Palermo 2014.

ancora paffuto ma dall'espressione calma e adulta, un corpo abbondante avvolto in un abito luminoso e una ricca sopravveste di velluto adorna di alamari dorati; poi le innumerevoli raffigurazioni incise a figura intera o a mezzobusto, circondate di cornici con il suo nome o motti latini o disegni di spartiti e manoscritti, la conseguenza naturale della fama, del successo, moltiplicate come volantini all'ingresso d'un teatro, come le riproduzioni attuali sulle riviste o sugli schermi dei computer. I suoi capelli scuri e folti o coperti da una candida parrucca, i suoi abiti di corte più che di scena, i suoi occhi che sempre costituiscono una sfida. O l'altro celeberrimo ritratto, quello di Stoccarda firmato Amigoni, che sta al quadro di Giaquinto come la luna al sole, nel senso che è notturno, quieto quanto l'altro abbagliante, ma non meno raffinato e sfarzoso: parente stretto della *conversazione* immortalata dallo stesso Amigoni, negli stessi anni, nel giardino di Aranjuez.

Dovendo scegliere, tuttavia, o forse per vicissitudini che non conosciamo dell'effigiato e degli artisti e committenti, Farinelli ne aveva dispersi molti e conservato presso di sé, con pochi altri, i tre più grandi, che erano anche i più famosi, particolarmente distinti sia per la loro importanza nella sua vita, sia per il valore di chi li aveva dipinti e dei loro rapporti con lui: assumevano così dalla loro stessa posizione nell'arredo della villa il necessario risalto. Si trovavano al piano nobile, nella prima *anticamera*, dunque di fronte all'accesso del salone più grande dove erano custoditi i ritratti di re e regine, Asburgo e Borbone, che occupavano il posto d'onore nella casa e nell'esistenza del proprietario. La collezione stessa<sup>4</sup> si configurava come un racconto biografico, passando appunto dalle immagini dei regnanti e protettori a quelle del protagonista, per proseguire con i paesaggi e le vedute del periodo spagnolo, i quadri dei grandi pittori come Velázquez e Murillo da lui acquistati, gli omaggi degli amici, gli allestimenti teatrali, i ricordi di viaggio. In ogni caso, salendo le scale ed entrando nell'anticamera, il visitatore veniva invitato a soffermarsi davanti a quei tre capolavori, estremamente coinvolgenti, come il Settecento imponeva. E certamente da parte sua era forte la reazione, il ruolo attivo, il dialogo che s'instaurava, i sentimenti provati, l'emozione, il distacco o l'ammirazione, tutti connaturati alla propria personalità: che si trattasse di un conoscente anonimo, di un

4. FRANCESCA BORIS-GIAMPIERO CAMMAROTA, *La collezione di Carlo Broschi detto Farinelli*, «Accademia Clementina, Atti e memorie». Nuova serie, 27, 1990, pp. 183-237.

pittore interessato a una copia, di un primo biografo, di un nobile nel suo *Grand Tour*, di una gentildonna inglese o un avventuriero italiano; infine di Gluck o di Burney, l'esperto di musica, di padre Martini, di Leopold Mozart o del suo figlio ragazzo.

#### PALLIDO IL SOLE

Nel maggio del 1734, da Venezia, dove era impegnato nelle repliche dell'*Artaserse* di Hasse, suo cavallo di battaglia, Farinelli scrive al conte Sicinio Pepoli a Bologna:

Eccellenza, non devo con l'Eccellenza vostra passare sotto silenzio, per ogni mio doveroso debito, la notizia di come ho già concluso due giorni fa l'andata mia per Inghilterra, che seguirà tal partenza su i primi del mese di settembre...<sup>5</sup>

Il dado era dunque tratto, e con esso l'inizio di un lungo periodo di lontananza dall'Italia, cominciato nel 1734 e destinato a non terminare prima del 1760. Mentre il cantante era a Venezia, e attorno a lui risuonavano le arie dell'*Artaserse*, come *Pallido il sole* e *Per questo dolce amplesso*, che poi porterà con sé e con le quali consolerà a Madrid gli umori neri di Filippo V, le trattative per il suo trasferimento in Inghilterra erano progredite. Soprattutto tramite l'amicizia con quello Joseph Smith, commerciante, banchiere, collezionista, poi console, che nella città lagunare era ormai un'istituzione, come lui. Carlo Broschi cantava al teatro San Giovanni Grisostomo dalla fine degli anni venti, vi era cresciuto come artista ed era adorato dal pubblico cittadino. Molto probabilmente, non lontano da lì, era anche maturato come persona. Alcune lettere<sup>6</sup> del pessimo conte Alessandro Pepoli, abitante a Venezia e fratello del suo protettore Sicinio, lo descrivono intorno ai primi anni trenta in modo negativo ma a volte attendibile: malato, eccessivo al tavolo da gioco, innamorato delle cantanti come la sua partner Faustina Bordoni, che poi sposò Johann Hasse. Tutto fa pensare che intorno al 1734, invece, all'età di ventinove anni, avesse messo la testa a partito. Lo confermano le sue sagge e ben ponderate lettere a Sicinio Pepoli, dove attesta di non giocare mai, di amministrare quasi da solo gli spettacoli dove lavora, di pensare al futuro. Questa immagine

5. CARLO BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica. Lettere al conte Sicinio Pepoli*, a cura di CARLO VITALI, Sellerio, Palermo 2000, p. 130.

6. Archivio di Stato di Bologna, Pepoli, *Carteggi*, lettere a Sicinio Pepoli, 1729-1730.

consapevole e moderata si riflette nel ritratto<sup>7</sup> commissionato quell'anno da Lord Essex, ambasciatore di Londra a Torino e suo grande ammiratore, dipinto eseguito proprio a Venezia da Bartolomeo Nazzari, che data e firma sul clavicembalo, durante il periodo delle trattative con gli inglesi. Forse mai consegnato a Essex, probabilmente trattenuto da Smith e comparso a un'asta Sotheby's nel 1776, è lo stesso già citato ora al Royal College of Music: l'eleganza di Farinelli, il suo aspetto sicuro, l'orecchino perlaceo splendente sul buio dello sfondo, la mano sul fianco come nel ritratto di un gentiluomo, raccontano un personaggio all'apice della carriera e della fama.

Gli amici importanti che gli stavano intorno, a cominciare dal conte Pepoli, avevano contribuito a questa maturazione. Come scrive Thomas McGeary, "*The English desire to attract Farinelli to their opera was widely known in Venetian circles*".<sup>8</sup> Antiquario e mecenate, Joseph Smith frequentava assiduamente l'ambiente teatrale e rappresentò Lord Essex sia nella commissione del ritratto sia nell'ingaggio del cantante per i teatri londinesi: era dunque un fiduciario, e lo resterà almeno fino agli anni sessanta, quando Broschi già a Bologna gli conferì incarichi di procura. Da Parigi nel 1737 scrive allo stesso Pepoli:

Supplio Vostra Eccellenza farmi rimettere il denaro in Venezia al signor Giuseppe Smit, mercante in quella piazza.<sup>9</sup>

E quanti dei quadri della sua futura collezione gli verranno da Smith? Il console inglese a Venezia, prima e dopo la sua carica ufficiale, era in Italia dal primo decennio del secolo e intratteneva rapporti con intellettuali di tutte le estrazioni sociali, oltre che con gli artisti. Aveva anche una ricca biblioteca dove pittori e incisori potevano trovare le edizioni più rare. Come si sa, fu lui a "lanciare" Canaletto in Inghilterra e a quanto pare, in parte, anche Farinelli. Il cantante comunque avrebbe conservato, nella sua galleria dove è più evidente l'impronta autobiografica piuttosto che l'influenza dei gusti altrui, splendidi dipinti di un vedutista cresciuto nell'ambiente veneziano, Francesco Battaglioli, certo anche lui inviatogli

7. F. BORIS-B. CAMMAROTA, *La collezione*, cit., p.198.

8. THOMAS MCGEARY, *Farinelli's journey to England*, in *Il Farinelli e gli evirati cantori*, Atti del convegno internazionale di studi (Bologna, Biblioteca Universitaria, 5-6 aprile 2005), a cura di LUIGI VERDI, LIM, Lucca 2007 p. 99.

9. C. BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., p. 141.

a Madrid da Smith, e che non ritrasse per lui il Canal Grande, ma le scure foreste e i tramonti magici di Aranjuez.

Joseph Smith fu dunque uno dei suoi intermediari con il mondo degli aristocratici e dei pittori, per tutta la vita, da lui forse Broschi imparò quell'apertura all'amicizia, quel dialogo incessante che lo legò a lord inglesi, monarchi spagnoli e austriaci, intellettuali europei, infine ad artisti come Amigoni e Giaquinto, gli autori dei suoi più grandi ritratti. Nel 1734 è giunta al termine l'affollata, stancante esperienza del mondo del teatro italiano, nel quale era entrato giovanissimo e da cui era evaso solo per una fuga alla corte di Vienna: dove l'imperatore, secondo Burney e Sacchi, gli aveva consigliato di cantare con più realismo e lasciare perdere le ornamentazioni e *ces notes qui ne finissent jamais*. Dovrà essere all'altezza della sua reputazione presso il pubblico inglese, che ha sentito parlare di lui per esempio da Charles Wyndham, futuro secondo Earl of Egremont: *Farinello is certainly the greatest prodigy in the world*. Ora va a Londra, partendo da Lucca e affrontando la tempestosa traversata della Manica, continuerà a scrivere a tutti i suoi cari italiani ma non rivedrà mai più il conte Pepoli, e ha un altro mondo davanti; un altro teatro da scoprire e da conquistare, un'altra società da sedurre: l'Haymarket, un teatro *popolare* ma gestito da nobili e sostenuto dal principe di Galles; una platea della più grande metropoli d'occidente, pronta a coniare per il nuovo divo lo *slogan* urlato: *one God, one Farinelli!* E nuove possibilità di essere applaudito e ritratto.

La prima opera è ancora *Artaserse*, ma all'Haymarket ritrova il suo vecchio maestro Porpora, che fa il compositore e maestro concertatore nello stesso teatro. Trova colleghi come Senesino e la Francesca Cuzzoni, in un ambiente comunque segnato dalla musica di Händel, che lui non ama e che ama solo i contratti, ma che ha dato inizio al successo del melodramma in Inghilterra da quel fatale 1711 che ha visto trionfare il *Rinaldo* sul palcoscenico del Queens Theatre. Farinelli non metterà mai piede al Covent Garden, il teatro gestito in alcuni periodi da Händel, tuttavia la sera in cui debutta a corte, a metà ottobre, davanti a re Giorgio II, alla regina e ai principi a Saint James Palace, cade in un trabocchetto: la principessa d'Orange gli presenta due arie händeliane, in più stampate in chiave di contralto, da provare subito, ma il divo se la cava lo stesso.<sup>10</sup> Ci sarà stata la mitica *Lascia ch'io pianga*, dal *Rinaldo* appunto, che sembra lui possa non

10. C. BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., p.132 e pp.211-212.

aver mai cantato, eppure accompagna la scena più struggente di un film assai modesto ma che prolunga il suo mito come *Voce regina?*

Lascia ch'io pianga mia dura sorte  
E che sospiri la libertà.

In ogni caso Farinelli, che potrebbe a buon diritto cantare sia di dura sorte sia di desiderio di libertà, è rapito in un vortice di nuove conoscenze e, da quando è sbarcato sul suolo inglese, "la vita che faccio è sempre di stare con la bocca aperta" per cantare naturalmente. All'Haymarket nel 1734-35 si succedono *Polifemo*, *Ottone*, *Issipile*, *Ifigenia in Aulide*, di nuovo *Artaserse*, di nuovo *Polifemo*. Alla fine della prima stagione parte per una vacanza nello Yorkshire con il quarto duca di Leeds.

Ma le amicizie, come ha imparato da Smith, non s'intrecciano solo con i nobili, necessari alla sua carriera e al suo benessere, ma anche con chiunque sia interessante dal punto di vista intellettuale o artistico. A Londra incontra un pittore estremamente interessante, e per quanto ci riguarda anche misterioso: Jacopo Amigoni. Un uomo di cui conosciamo anche il viso (quasi anziano, ciò che del resto sarà nel 1750, nel suo *Conversation piece* con Broschi) e certamente le opere, ma pochissimo la storia: come ha scritto Giampiero Cammarota, "continua a mancare un'opera complessiva su uno dei più grandi interpreti del Rococò europeo".<sup>11</sup> Non si sa neppure se sia nato a Napoli o a Venezia. Una cosa è certa, come quasi tutti i pittori italiani del Settecento, come gli stessi Canaletto e Bellotto, era un artista cosmopolita. Dopo soggiorni a Roma e in Baviera, dove decora di affreschi i castelli di Nymphenburg e Schleissheim, Amigoni si trasferisce a Londra nel 1729. Quando vi arriva Farinelli è dunque già in Inghilterra da cinque anni. Nel 1733 è stato raggiunto da Joseph Wagner, suo collaboratore dai tempi bavaresi, con il quale ha aperto uno studio d'incisione; ha lavorato in vari palazzi di nobili e per i soffitti del teatro del Covent Garden, ma molte di queste opere purtroppo sono oggi perdute. Nei ritratti è eccellente. Posano per lui la regina Carolina, il principe di Galles Henry Frederick, il duca di Cumberland e le principesse reali. Buona idea farsi ritrarre per il cantante italiano dell'Haymarket, appena arrivato e già così amato dal pubblico. Ma qui ci mancano carteggi, testimonianze: non sappiamo neppure se il ritratto, grande e celebrativo, fu

11. F. BORIS - G. CAMMAROTA, *La collezione*, cit., p. 223. V. anche il Diario di Lord Egmont, luglio 1735.

commissionato e da chi. Sembra che nel 1735 sia già stato dipinto.<sup>12</sup> Nelle lettere a Pepoli c'è qui una lacuna. Broschi non scriveva al suo conte Sicionio perché troppo occupato?

Il moltiplicarsi degli impegni, di lavoro e mondani, doveva in quegli anni tenerlo relativamente lontano da due sue tendenze esistenziali, la *malinconia* e la *solitudine amica*. In generale, sebbene il tono che mantiene nelle lettere al conte Pepoli sia sempre fativo, cordiale e lieto, un fondo di tristezza trapela, ma solo qualche volta. Non sembra mai corrispondere al pregiudizio dell'epoca, che bollava i giovani castrati come "vivaci, sfacciati, allegri, chiacchieroni e arroganti".<sup>13</sup> Probabilmente Farinelli aveva da tempo superato quello stadio, oppure non era mai stato così; ma è indubbio che i cantanti evirati ostentassero spesso comportamenti "sopra le righe", quasi per compensare un eventuale pregiudizio diminutivo nei loro confronti. Si può citare l'episodio narrato nella sua autobiografia dal viennese Carl Ditters, che accompagnò Gluck nel suo viaggio in Italia nel 1763, a proposito del castrato Nicolini:

Giungemmo ad un cantone per svoltare in un'altra strada, dove un mendicante cieco stava seduto per terra. Nicolini, che non s'era accorto di lui, gl'inciampò nei piedi e fu quasi sul punto di cadere. Pieno di rabbia, gridò con la sua voce acuta di castrato: "Ehi! Cane d'un orbo maledetto!". Il mendicante che, a causa di quella voce sopranile lo prese per una donna, gli rese pan per focaccia: "Ehi, putana di strada" gli gridò dietro "perché strapazzi un povero orbo mendicante?". Scoppiammo tutti in una gran risata (...)<sup>14</sup>

Da questa scena di vita settecentesca s'intuisce quanto tale categoria dei cantanti potesse ridere di sé e degli altri, e considerare il proprio stato qualcosa di accettato, di divertente, persino, a volte, di superiore. Si tratta di una mentalità difficilmente comprensibile per noi, ma che quasi due secoli di musica e d'arte, a metà Settecento, rendevano naturale. Il ritratto inglese di Farinelli è forse quello che più rappresenta questo stato di cose. Si sa che ebbe più ritratti di qualunque altro cantante del XVIII secolo. Gli altri grandi quadri offriranno informazioni sui suoi affetti o la posizione sociale raggiunta. Il ritratto di Londra è quello che ha cercato di fermarlo

12. *Ibidem*.

13. CARL DITTERS VON DITTERSDORF, *Lebensbeschreibung*, Lipsia 1801, citato in CARLO VITALI, *Clelia salvata dalle acque*, saggio nel programma di sala per *Il trionfo di Clelia*, Teatro Comunale di Bologna, Nuova Alfa, Bologna 2013, p. 70.

14. *Ibidem*.

nel momento della maggior fama teatrale. Chiunque sia stato a commissionarlo, lui non se ne separò mai. Il dipinto lo seguì in Spagna e infine in Italia, ma sempre fra i tre più grandi fu il primo a essere venduto, dopo la sua morte. Certamente era anche il ritratto dove appariva giovane e meno riconoscibile per gli eredi, il più barocco, il meno adeguato ai gusti di fine secolo. In realtà, era stato negli anni trenta la sua immagine più efficace, esatto riflesso dell'adorazione di un pubblico che lo proclamava, come aveva detto Lord Egmont all'indomani del suo debutto, *the finest voice that Europe affords*.<sup>15</sup>

Un altro dei pochi dati sicuri che abbiamo è che nell'estate 1736 il soprano e il pittore erano amici, perché fanno un viaggio insieme a Parigi. Qui entra in scena una ulteriore conoscenza, il principe Antioch Kanterim,<sup>16</sup> uno di quei personaggi da romanzo di cui il secolo abbondava. Di origine moldava, ma figlio di una bizantina Cassandra Cantacuzena di casa imperiale, nato a Costantinopoli e cresciuto a Mosca e San Pietroburgo, Antioch Dmitrievič Kanterim era scrittore, poeta, diplomatico. Inviato a Londra nel 1732 come ambasciatore residente, frequentava Francesco Algarotti e Paolo Rolli, gli erano facili i rapporti con gli italiani anche perché la sua formazione culturale, molto ricca, comprendeva il fatto che in casa sua si era sempre parlato, oltre che francese, greco e latino, italiano e neoellenico. In quel periodo Algarotti era stato accolto nella Royal Society e non aveva ancora pubblicato il *Newtonianismo per le dame*, ma lo aveva già presentato nei salotti parigini, mentre Kanterim aveva momentaneamente accantonato le ambizioni letterarie. Farinelli incontrava a teatro loro e Paolo Rolli, poeta e librettista, non amato da Händel e che poi sarà vittima, negli anni quaranta, della crisi del melodramma italiano sui palcoscenici inglesi fomentata dalle polemiche di Addison sullo *Spectator*. Dal 1736 il principe russo fu rappresentante del suo paese a Parigi, dove sarebbe morto ancora giovane, dopo aver conosciuto Voltaire e Montesquieu. Non è sorprendente che il cantante si unisse a Kantemir nel suo viaggio oltremarino, se non altro perché era più facile viaggiare al seguito di un personaggio illustre, inoltre erano, lui e il principe, quasi coetanei. Comunque, della spedizione fa parte Jacopo Amigoni. E approfitta del soggiorno francese per studiare la pittura di Lemoine e Boucher.

15. T. MCGEARY, *Farinelli's journey*, cit., p.108.

16. C. BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., p.214.

Nel frattempo Broschi si esibisce in concerti pubblici e alla reggia di Versailles. Ci si domanda quale sia il suo successo, certo dovette esserci, se tornò in Francia l'estate successiva (ma sulla via della Spagna) e in quell'occasione Luigi XV gli donò una tabacchiera d'oro, nonostante la propria scarsa musicofilia. Nel 1736 era la prima volta che si esibiva su un suolo quasi proibito, il primo impatto con un pubblico che poco amava le voci dei castrati, e dove da tempo infuriava una polemica musicale franco-italiana. Il disprezzo dell'abitudine di castrare uomini per ottenere voci sublimi si condensava in prese di posizione e trattati:

Dopo che si furono ben troncate le note, si dovettero troncane gli uomini per fargliele cantare... Gli italiani furono i soli a immaginare di fare musica a spese della posterità, mentre le altre nazioni in cui si cantava preferirono avere meno voci e più uomini.<sup>17</sup>

A parte il volgare contrasto sulla virilità o meno, si trattava di una disputa culturale, ma anche di un segno dei nuovi tempi, nel secolo della ragione e della natura. La cultura barocca moriva, ed era stata il desiderio di vivere nel doppio per raggiungere l'uno, di partecipare al molteplice per accedere all'unità, il sogno impossibile di un mondo dove l'assoluto non sia costretto a essere unico: *Essere né giorno né notte ma tutti e due insieme* (Garnier, *Ippolito*). I francesi non sopportavano l'ambiguità ma Farinelli, bello e famoso, di quell'ambiguità rappresentava il trionfo. Il ritratto che l'amico Amigoni gli ha già preparato, al ritorno da Parigi, in quell'autunno del 1736 o nell'inverno seguente, si trasforma in un addio al mondo del teatro barocco. Esaminiamo il contesto: crisi assoluta dell'opera sui palcoscenici inglesi. L'ultima stagione del divo a Londra è un disastro, canta davanti a platee semivuote.<sup>18</sup> Tanto più gradito deve giungergli l'invito, da parte di Elisabetta Farnese, alla corte di Spagna, dove poi si fermerà.

Ma già da tempo nelle sue lettere al conte Pepoli (non a caso molto diradate in questo periodo) ha denunciato la sua stanchezza: canta sui palcoscenici dall'età di quindici, cioè da parecchi anni. Scriverà da Madrid nel 1738:

Dio ha esaudito le mie preghiere più tosto di quello ch'io speravo: l'anno prossimo avevo di già fissato il non cantar più nei Teatri, non potendo ne più soffrire né le

17. ANGE GOUDAR, *Il brigantaggio della musica italiana*, citato in JEAN LOUP CHARVET, *La voce delle passioni*, Medusa, Milano 2003, p. 31.

18. C. BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., p. 214.

fatiche né il Teatro, né il costume della turba... Con maggior gloria non potevo lasciare quelle tavole alle quale devo dirne tutto il bene, perché mi hanno condotto al più felice termine della vita umana.<sup>19</sup>

In Spagna, sistemato presso i sovrani e loro favorito, si sentiva al sicuro. Ma l'anno prima in Inghilterra, che lasciava in malo modo e in disaccordo con la direzione dell'Haymarket, non doveva essere stato in un momento facile. Di conseguenza, in futuro si spingerà a parlare della potenza inglese come del *Rost Bif*. Il ritratto di Amigoni gli ricordò, per tutta la vita, quel momento. Possiamo immaginare un addio più significativo agli anni teatrali? Nel dipinto appare ancora molto giovane. In effetti ha solo trent'anni, e non porta i capelli incipriati, ma fieramente neri. È anche dimagrito, rispetto al ritratto veneziano di Nazzari. Pare voler dimostrare, nonostante tutto, con le sue lunghe gambe e la posa disinvolta, che la castrazione non esclude vivacità e virilità, che la musica eleva la sua diversità a ideale artistico. È circondato da putti e da un'allegoria della Musica, infatti, che lo incorona, il cui corpo nudo risplende come i suoi abiti chiari; ai piedi spartiti, sullo sfondo colonne e busti, trombe e nuvole, una quinta teatrale. Sorride, il divo *Farinello*, in quel cosmo allegorico dove il sublime sconfinava nell'*horror*, dove l'artificio impera, ma è consapevole di molte altre cose: Amigoni era osteggiato da Hogarth, nel mondo dei pittori, e lo stesso Hogarth dileggiava apertamente i castrati nelle sue opere.

Dietro tanto luminoso sfarzo, dunque, il buio: la fatica del teatro, l'odio francese e inglese, la crisi dell'opera a Londra, i viaggi con gli amici, i progetti di fuga. Wagner, l'incisore amico di Amigoni, che con il pittore sarebbe tornato a Venezia nel 1739, incise il grande quadro; e anche questa incisione ebbe enorme fortuna. Ma sta di fatto che tra le forme perfette delle figure e tutta la luce che li investe, in cui il pittore dimostra già una maturità notevole e un'estetica della celebrazione divistica, sembrano trapelare e lacerare la nebbia londinese gli acuti trilli di quel *Pallido il sole dell'Artaserse* che proprio allora Broschi (il quale non la cantava in teatro) si stava scegliendo come una delle arie "da baule" da portarsi in giro verso nuovi destini nella sua vita nomade:

Pallido il sole, torbido il cielo,  
pena minaccia, morte prepara,  
tutto mi spira rimorso e orror.

19. C. BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., p. 143.

## FARINELLI AND FRIENDS

Il tempo passa, e in Spagna, quando Amigoni ritrarrà di nuovo Farinelli, ad Aranjuez, intorno al 1750, appare evidente che varie cose sono cambiate e l'orrore è svanito.

Il quadro che lo rappresenta insieme agli amici più cari di una vita è forse il più affascinante fra i tre che lui conservava a Bologna; ed è un peccato che la città l'abbia perduto e, per un sarcastico verdetto del fato, sia finito addirittura agli antipodi, all'altro capo del globo, nella National Gallery of Victoria a Melbourne. Poiché nessuna riproduzione può restituire la realtà di un dipinto, la deliziosa bellezza di questo gruppo di persone apparentemente felici, sedute in un giardino, avvolte nella luce lunare, per l'Europa è diventata quasi inaccessibile. Tuttavia è lecito affermare che, persino in fotografia, si percepisce la magia straordinaria evocata dalla composizione e dalle figure, una macchina del tempo che ci riporta indietro di più di due secoli e mezzo e crea un affaccio su quella sera spagnola, del resto mai esistita se non nella mente di chi è stato ritratto.

L'eccezionale riuscita della tecnica pittorica pervasa di ispirazione è comprovata dalle musiche, dalle lettere che correvano tra Madrid e Vienna negli anni in cui il quadro fu dipinto. C'è un accordo appunto, tra le pennellate di Amigoni e le note, tra le note e gli scherzi dei manoscritti, tra ciò che vediamo e ciò che deve essere svelato: è la rete del vissuto contemporaneo, dell'atmosfera coeva, della verità storica (qualunque cosa sia). Il carteggio metastasiano, in quei frammenti preziosi che sono le sue confidenze all'amico cantante, sembra ripetere gli stessi colori, le stesse sete e gioielli dal denso brillare, le risate nel vento, il frusciare delle fronde, il pelo bagnato del cane. E le chiacchiere che i personaggi si scambiano, ascoltate grazie al potere dell'arte.

Il dipinto sembra nascere direttamente dall'amicizia di Broschi per due uomini, Amigoni e Metastasio, e dal suo amore per una donna, Teresa Castellini. Amore nel senso galante e settecentesco del termine, lieve come un gioco mondano e altrettanto graffiante, anch'esso musicale, e perciò tragico, come solo una canzone sa essere. Poco sappiamo di tutto questo, ma il quadro è lì, più eloquente di molte parole. *Ut pictura musica*. Così come sappiamo che Amigoni e la Castellini erano a corte insieme a lui e Metastasio era invece a Vienna, comprendiamo che Farinelli, vero *deus ex machina* del dipinto, li ha voluti tutti intorno a sé. Una selezione sulla base del sentimento e della musica che lui tiene in mano e che li lega,

trama che svela, meccanismo segreto, come quei congegni che facevano muovere automi sul ritmo di un *carillon*. Si presentano anche compare: il levriero, forse uno dei tanti compagni della sua solitudine, il giovane ussaro con la tavolozza in mano, per il quale sono state ipotizzate identità principesche; ma solo tre sono gli attori, oltre al protagonista: Jacopo, Pietro, Teresa; le cui vite convergono, dalle rispettive origini, su questo appuntamento immaginario. E dopo il convegno all'ombra degli alberi, che illumina uno squarcio della loro vita, si allontaneranno di nuovo.

Amigoni era arrivato a Madrid nel marzo del 1747, chiamato da Broschi, dopo la morte del re Filippo V e l'ascesa al trono di Ferdinando VI e Maria Barbara di Braganza, le due persone a corte con cui il cantante aveva più affinità. Tra il 1750 e il 1751, anno della morte del pittore nella stessa capitale spagnola, si situa la data del dipinto. Sono gli anni del maggior potere personale di Farinelli, confidente dei sovrani, direttore del teatro madrilenno, organizzatore di feste ad Aranjuez, San Ildefonso e Villaviciosa, di passeggiate nei giardini e sulle onde del Tago, di allestimenti memorabili per nozze reali. Il pittore segue il vecchio amico passo passo, viene incaricato di scenografie teatrali, di ritratti della famiglia reale, del ciclo decorativo del palazzo di Aranjuez e del palco reale al Buen Retiro, da cui poi viene tratta una serie di arazzi. Jacopo ha fra l'altro sposato una cantante, Maria Antonia Marchesini detta la Lucchesina, niente a che vedere con la Marchesini soprano bolognese; Maria Antonia era anche lei scritturata a Madrid, anche lei già attiva in Inghilterra dieci anni prima, quando si erano sposati, e Broschi aveva cantato con lei per l'ultima volta nel *Demofonte* di Egidio Duni. Facevano parte, insomma, della *famiglia* di Farinelli. Ed è forse qualcosa del genere che Amigoni vuole esprimere in quest'ultimo capolavoro, finito poco prima della propria morte. È al periodo inglese che si è ispirato per ideare un *Conversation piece*, il genere, nato tra le brume dei Paesi Bassi e nelle *conversazioni* di Frans Hals e sviluppato a Londra intorno al 1720, che avrebbe poi ispirato Hogarth e Reynolds: un ritratto di gruppo con le persone più amate dall'amico, e fra loro se stesso. Basterebbe a dirci tutto di questa amicizia il gesto affettuoso col quale il pittore si china e appoggia il braccio sulla spalla del cantante, l'espressione aperta e cordiale, quasi scherzosa, del suo volto scavato, forse già sofferente, sotto il turbante e la veste che usa per dipingere, grato di quegli ultimi anni di lavoro e di onori. Con tale splendido congelamento chiude una storia di cui purtroppo sappiamo così poco.

Molto più sappiamo, naturalmente, di Metastasio. E in particolare sul rapporto col suo *gemello* Farinelli, sovraccarico e parlante nelle lettere conservate dalla nipote Carolina Pisani Broschi e donate nel 1840 alla Biblioteca Universitaria di Bologna. Come ha scritto Sabine Radermacher, il testo di quel carteggio “è un caleidoscopio del mondo settecentesco e non solo del mondo teatrale. Dal terremoto di Lisbona alla forte nostalgia per un piatto di Maccheroni ci si può trovare la piena vita di quest’epoca”.<sup>20</sup> In questo, dunque, le lettere metastasiane sono il perfetto strumento per capire i personaggi effigiati, la colonna sonora, insieme alla musica, contenuta sia nell’epistolario sia nel quadro. Nel 1750 il poeta della corte viennese spedisce al “gemello impareggiabile” la stessa canzone che nel ritratto Broschi stringe nella mano: *A Nice che parte. Canzonetta*. E la cascata di epiteti e di scherzi, anche napoletani, che riversa su quell’amico potente a Madrid fa pensare insieme alla vanità e all’adulazione, al disprezzo e all’amore:

Ah barbaro! Ah ingrato! Ah tigre ircana! Aspide sordo! Gatto pardo! Tarantola di Puglia! In tanti e tanti mesi né pur venirvi in capo di farmi sapere se siete vivo! Io credo che l’acqua del Manzanare sia l’onda di Lete, e che voi vi sguazziate dentro come una trota. Credo che vi siate affatto dimenticato il mio nome, e che se qualcuno lo proferisce voi presente, dimandate: Chi è chisso?<sup>21</sup>

La violenza affettuosa del loro vincolo (e si conoscevano fin da ragazzi) è ribadita nel quadro: Metastasio sta a Vienna ma è presente, vicino come nel carteggio, per rappresentare il quale nonché la sua poesia impugna qualcosa per scrivere. Ma soprattutto fra lui e Broschi c’è quella fresca, inimitabile donna, posata dalla grazia del suo busto stretto e infiorato nella corolla di seta candida dell’abito, il viso giovane e appena incipriato accarezzato dalle ombre umide del bosco.

Non posso fare a meno di attaccarvi una picciola codetta in grazia della vezzosa madame Castellini, a cui auguro salubre l’aria d’Aranjuez in compagnia del suo medico... Sareste mai geloso? Oh che brutta infermità! Caro gemello, vi compatisco assai, particolarmente riflettendo che di quel male non si guarisce in Ispana.<sup>22</sup>

20. SABINE RADERMACHER, *Non solo chiacchiere... ma anche! Appunti sull’epistolario Farinelli - Metastasio*, in *Il Farinelli e gli evirati cantori*, cit., p.166.

21. Biblioteca Universitaria di Bologna, MS 2091, *Metastasio a Farinelli*, Vienna, 28 maggio 1749.

22. *Ibidem*, Vienna, 19 giugno 1749.

Teresa Castellini, soprano di buona agilità vocale, era nata a Milano e trascorse quasi tutta la carriera alla corte madrilena, dove era giunta nel 1748. Farinelli la nomina nella sua ultima missiva al conte Pepoli del 1749. Se ne era innamorato, anche se non lo diceva al conte, ma certo al *gemello*, che peraltro bruciò tutte le sue lettere. Nel settembre di quell’anno Metastasio scrive, infatti, ancora, cercando sempre di intromettersi scherzosamente fra i due:

Che fa la bella Castellini? E poi vedo che le siano sì cari i miei saluti? Che voglia onorarvi de’ suoi desiderabili caratteri? Ah, se mi amate non permettete che sia messa a così gran cimento la mia amicizia! Dopo le lubriche descrizioni che voi mi avete fatte di così amabile persona, la violenta tentazione d’una sua lettera potrebbe precipitarmi sino a farvi qualche infedeltà mentale: e ne sarei poi inconsolabile. Ditele per altro che come Gemello io non posso non risentire almen di rimbalzo tutti i moti del vostro cuore: che quando ascolto il suo nome, mi si mette addosso un certo formicolio, che non lascia d’incomodarmi, e pure non desidero che finisca. Che se il Manzanarre non fosse così distante dal Danubio, io sarei venuto a vedere s’ella riceverebbe me a braccia aperte, come fa i miei saluti: e ditele... Signor no. Non ditele nulla. La strada è troppo sdruciolevole e più facile non entrarvi, che camminarvi senza cadere.<sup>23</sup>

La confidenza fra vecchi amici in effetti scivola in basso, e la frase si conclude con più righe di giochi verbali, in un napoletano denso e oscuro, probabilmente osceno, una sorta di linguaggio ermetico che i *gemelli* usano per dirsi le cose più intime. La languida galanteria settecentesca viene perciò sostenuta da quel tocco di realismo che quasi sempre l’accompagna, in un secolo ancora lontano da sogni romantici, molto segnato dalla cruda realtà sociale e materiale che conviveva con gli scenari teatrali e i versi vezzosi. Così giocavano con Teresa, la loro bella Armida che amavano anche perché interpretava l’*Armida placata*, la cui partitura si scambiavano in quegli anni e che Farinelli metteva in scena; ma, ovviamente, è possibile che anche Teresa giocasse con entrambi. Presagio dei loro addii, forse segnale che nessuno si prendeva sul serio, proprio *La Partenza* di Metastasio, detta anche *A Nice che parte*, l’unica giunta a noi fra le carte di musica che circolavano fra i due amici. Il poeta la inviò a Farinelli nel 1750, una canzone divenuta rapidamente famosa a Madrid, dove il pastore Tirsi saluta la ninfa Nice, e Broschi a sua volta ne mandò la sua versione musicale a Vienna.<sup>24</sup> Nel quadro questo manoscritto è anche il legame fra

23. *Ibidem*, Vienna, 6 settembre 1749.

24. S. RADERMACHER, *Non solo chiacchiere*, cit., p.172.

lei e Carlo, entrambi ne stringono lo spartito alle estremità, con le iniziali del cantante, CBF, tracciate sopra.

Ecco quel fiero istante,  
Nice mia Nice addio,  
come vivrò ben mio,  
così lontan da te.

Di nuovo bisogna ricordare che chi canta la *canzonetta* è Tirsi, un ruolo più volte interpretato da Farinelli. La Castellini se ne andò da Madrid una prima volta nel 1754, ufficialmente per motivi di salute, tornò nel 1755 e rientrò in Italia in modo definitivo nel 1758, con una pensione annua. L'uomo che le sta accanto nel dipinto, rilassato, elegantissimo, la croce di Calatrava appena ricevuta dal suo re appesa al collo, avrà sofferto per lei? Nessuna parola nelle lettere di Metastasio. Eppure condividere per sempre un simile ritratto, stare l'uno al fianco dell'altra così naturalmente, non sembra un caso fortuito. Fra le mille incombenze di Broschi in Spagna, soddisfare sovrani, allestire spettacoli, ingaggiare cantanti, scrivere agli amici, raccogliere pitture, Teresa passa leggera, un bagliore in vestito rosa e sottana bianca, al ritmo di una canzone.

Io vivrò sempre in pene,  
io non avrò più bene,  
e tu chi sa se mai,  
ti sovverrai di me.

Molti anni dopo, a Bologna, qualcuno, un conte di Lamberg, si fermerà a lungo davanti alla *conversazione* di Amigoni. Come Burney,<sup>25</sup> scambierà Teresa per Faustina, l'antica collega degli anni giovani, di cui pure si vociferava fosse l'innamorata del cantante (molto strano, dato che il nome della Castellini nel quadro è scritto ai suoi piedi. Lui depistava i suoi ospiti?). E l'ormai non più giovane Farinelli gli dirà, fissando il proprio ritratto: *Voyez mon second moi-même*.<sup>26</sup> Qui si fanno i conti con la tendenza, sviluppata da tutte le autobiografie, e dunque anche dai ritratti, a vedere il proprio passato come l'apparizione successiva di personaggi ormai non identificabili. Solo uno sdoppiamento scenico? Oppure vedeva

25. CHARLES BURNEY, *Viaggio musicale in Italia*, trad. it. di Virginia Attanasio, Sandron, Palermo 1921, p. 123.

26. Vedi il contributo *Farinelli Recovered in Documents: Visitors to His Villa* in questo volume.

un uomo in cui davvero non si riconosceva più, un altro se stesso, lontano nel tempo, ancora all'apice della gloria, un uomo che aveva il coraggio, nonostante la mutilazione, di vivere e amare? Quella frase sussurrata, quel commento sfuggitogli fissando la propria immagine non conferma in realtà nulla, se non l'angoscia e la depressione che gli erano piombate addosso a Bologna, quando ormai sapeva di aver perso, non tanto l'apoteosi di pochi anni effimeri, ma il loro significato che una volta era riuscito a comprendere.

Il dipinto di Amigoni ora a Melbourne è una storia mai raccontata. Si tratta di una storia che solo i protagonisti conoscevano, ma di cui ci è stata tramandata la rappresentazione, la resa teatrale di una felicità sfuggente e irripetibile, di una precarietà fissata per sempre. La scena appare realistica, non allegorica come negli altri ritratti, eppure sospesa in una dimensione onirica. Il pittore ha creato intorno al gruppo di attori la luce magica di un istante perduto, quella sorta di plenilunio che dà ai tronchi e alle foglie l'aspetto argenteo del sogno: se è vero, come ha scritto Johan Huizinga, che è sempre *the moonlight of memory* che accende le lampade del passato.

#### IL CAVALIERE DI CALATRAVA

Mentre Amigoni, prima di morire, gli regalava il ritratto della perfetta intimità con le persone amiche, un altro pittore di corte, Corrado Giaquinto, gli dedicava negli stessi anni l'effigie più celebre, la sua consacrazione definitiva.

Si deve qui sottolineare ancora che i ritratti, oltre che come icone del suo divismo, tendono a configurarsi come metafore degli intensi rapporti personali che Farinelli riuscì a instaurare con gli artisti e con altri contemporanei, rapporti unanimemente attestati dai carteggi e dalle cronache del tempo, oltre che dalle biografie. Non si capiranno mai la sua storia e le numerose immagini che vi sono intrecciate senza considerare questa attrazione che lui esercitava, dovuta sicuramente a un lato umano molto ricco e profondo, ma anche e in pari misura alle sue fortune e alle sue disgrazie, nel periodo in cui l'attrazione per l'ambiguità derivante da un fenomeno come l'evirazione andava facendosi più forte forse proprio perché si stava trasformando in repulsione.<sup>27</sup>

27. PATRICK BARBIER, *Histoire de castrats*, Grasset, Paris 1989.

Sono gli stessi turbamenti che possono colpire ancor oggi lo spettatore, quando, entrando in una sala del Museo della Musica di Bologna, vede spiccare nella mezza luce la figura che domina l'imponente tela di Giaquinto. Quella creatura di un altro mondo, quell'uomo colossale (come lo definì Vernon Lee a fine Ottocento) dal volto di angelo, avvolto in un bianco mantello, circondato da pallidi e assurdi fantasmi, dà alla percezione di chiunque lo avvicini la scossa elettrica del contatto con un abisso temporale, con uno spazio dove risuonano voci di un linguaggio *lost in translation*. Quell'immagine che arriva direttamente dalla corte di Spagna e dalla stagione del tardo rococò comunica il suo straniante mistero anche al visitatore più frettoloso e più distratto. Rimane anche, in un messaggio così inconsueto, qualcosa di oscuramente familiare. Come vedremo, il pittore si è ispirato a vari modelli, alcuni assai ambiziosi, e ha cercato inoltre una somiglianza fra l'immagine e l'impatto fisico che Farinelli realmente creava con la sua presenza, al punto che è possibile oggi cercare macabri paralleli tra il ritratto e i resti delle ossa del suo scheletro.

Corrado, figlio di Francesco Giaquinto, nato a Molfetta e dunque conterraneo di Broschi, poi divenuto di fatto napoletano, come lui, per la sua formazione, aveva probabilmente conosciuto il cantante già a Napoli verso la fine degli anni venti. Dopo una prestigiosa carriera a Roma e Torino, commissioni di opere in città italiane e straniere e altri riconoscimenti, fu chiamato nel 1753 a Madrid a occupare il posto di pittore di corte in precedenza occupato da Jacopo Amigoni. Nominato *primer pintor de Cámara*, gli fu affidato l'incarico di sovrintendere tutti i lavori in corso nel nuovo palazzo reale; nel 1754 iniziò a lavorare nel *real sitio* di Aranjuez. Dobbiamo presumere che Farinelli lo avesse raccomandato, e che il ritratto dipinto poco dopo il suo arrivo fosse un omaggio al potere del suo protettore. L'effigiato di Amigoni era stato un amico intimo, e il pittore si era mostrato, nel quadro, in atteggiamento familiare, chino su di lui seduto, alla sua stessa altezza. Non così Giaquinto, che si mostra defilato e serio, quasi più piccolo come dimensioni (cosa che naturalmente era anche davvero). Qui compone un discorso aulico e ufficiale, in cui dimostra l'abitudine a dipingere tele di grandi dimensioni, un prezioso cromatismo e un eclettismo raffinato, che gli consente di inserire e armonizzare figure d'ogni genere in un ritratto di corte come quelli che aveva visto dipingere ad esempio a Torino, da Carle Van Loo. Verosimilmente, ammira il suo modello. Forse, arrivando dall'Italia e al pari di molti altri, era rimasto abbagliato. Aranjuez era il paradiso di Farinelli, come diceva

un ambasciatore britannico a proposito del Buen Retiro. Giudicando dalle vedute di Battaglioli, non si poteva resistere al fascino del luogo, rievocato negli sfondi di molte opere o tra le righe di manoscritti come quello dello stesso cantante:<sup>28</sup> selve e fontane, il palazzo al tramonto, rosa sul fondo scuro degli alberi, le luci che s'accendevano sulle rive del Tago, le barche della flotta in miniatura, pavesate d'oro e rosso, che agli ordini della regia farinelliana scivolavano sull'acqua cariche di festa e di musica nella dolcezza della sera.

Carlo Broschi divenne cavaliere di Calatrava nel 1750: in quell'occasione, testimoniando sulla sua *limpieza de sangre*, anche Amigoni si era dichiarato napoletano. Era il più felice dei clan alla corte dei Borbone di Spagna; non mancava Domenico Scarlatti, siciliano ma anche lui formato nei conservatori di Napoli. Come narrato da Ralph Kirkpatrick, "le messe in scena operistiche di Farinelli raggiunsero l'apice nel 1750 con i festeggiamenti per le nozze dell'infanta Maria Antonia".<sup>29</sup> La sera del 21 aprile, al Coliseo del Buen Retiro, fu rappresentata l'*Armida placata*, interpretata da vari castrati e soprani fra cui la Teresa Castellini, la cantante che Patrick Barbier ha definito *le seul amour de sa vie, et le plus durable*.<sup>30</sup> All'ultimo atto vi fu la famosa apparizione del carro del sole, in oro e cristallo, uno splendore abbacinante che rifletteva tutte le altre luci del teatro, e che poi si sollevò mostrando sullo sfondo il parco del Retiro illuminato dai fuochi d'artificio. Al termine di quel trionfo, Ferdinando e Maria Barbara insignirono Farinelli dell'ordine di Calatrava, dimostrando che nessun altro come lui era vicino al loro cuore di sovrani. Nel ritratto indossa dunque il manto bianco dell'ordine e l'onorificenza splendente sul petto: è il suo stesso apice che lui incarna, il *sacrificium* (come è stato chiamato di recente) elevato ai vertici della gloria. Attorno gli si dispiega la fantasmagoria dei fasti barocchi, ma in una espressione che si confronta già con l'estetica del sublime quale si sarebbe sviluppata in anni successivi. Nell'insieme, tutta la tela è pervasa di quella preoccupazione costante del secolo XVIII, che sarà interrotta da Goya, di "erigere la bellezza a principio strutturale

28. CARLO BROSCHI FARINELLI, *DESCRIPCIÓN del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro...*, Bologna, Biblioteca del Reale Collegio di Spagna.

29. RALPH KIRKPATRICK, *Domenico Scarlatti*, trad. it. di Mariacarla Martino, ERI, Torino 1984, p.118.

30. PATRICK BARBIER, *Farinelli. Le castrat des Lumières*, Grasset, Paris 1994, p.155.

dell'opera",<sup>31</sup> a scapito spesso del realismo. E forse è proprio questa la causa del disagio che si avverte e che ci procura.

Per la composizione del quadro, sia Giaquinto sia Farinelli attingono alla storia dell'arte, travalicando i confini del secolo. Non soltanto vengono resuscitati i putti, le allegorie di cui l'effigiato era stato circondato da Amigoni nel periodo inglese; ma sono inseriti su uno sfondo sapientemente oscurato, ricco di nuvole soffici e materiche, veli e drappi di stoffe preziose, tappeti di ricchi colori, piatti di alta oreficeria, stemmi e alberi, un tavolo su cui è appoggiato e quasi nascosto un foglio di musica: la tonalità cupa e dorata fa risaltare la figura luminosa del protagonista, ma soprattutto ricorda certi scenari del secolo precedente. Anche se in versione decisamente rococò, viene richiamato il più grande dei pittori di corte che la Spagna, e il mondo intero, abbia conosciuto. Velázquez era certo un pittore assai amato da Broschi, che forse allora aveva già acquisito, e poi portò a Bologna nella sua collezione, alcuni dipinti del sivigliano; fra cui l'autoritratto ora a Valencia, la *Cucitrice* e uno dei ritratti di Olivares a cavallo. Fra le pitture conservate al Prado era la tela quasi da subito conosciuta come *Las Meninas*, che il cantante doveva ammirare spesso. Nel quadro, com'è noto, appare il ritratto della coppia reale di allora, Filippo IV e Marianna d'Austria, quasi criptato, forse riflesso in uno specchio, sul fondo della grande sala ospitante il gruppo con il pittore, le dame, i cortigiani e l'infanta. Non si può escludere che da quel capolavoro ribattezzato da alcuni *teologia della pittura* il nuovo cavaliere di Calatrava abbia tratto l'ispirazione per chiedere a Giaquinto di ritrarre, dietro alle proprie spalle, le figure dei suoi sovrani, trasparenti nell'ombra di un ovale inclinato che sembra anch'esso uno specchio.

Ma Diego Velázquez non è l'unico, anche se è forse il maggiore, dei modelli a cui il ritrattista si è ispirato. Si tratta per lui di raffigurare un principe, un uomo nobilitato dalla sua arte, oltre che da molteplici virtù, non più semplice divo e cantante ma onnipotente cortigiano. E Farinelli a sua volta, con qualche euforia da *parvenu*, che nega la sua riconosciuta modestia, doveva avere un'idea su come voleva essere raffigurato. A Versailles, durante la duplice visita a Parigi negli anni 1736-37, non gli era forse sfuggito il celebre ritratto di Luigi XIV, ora al Louvre, eseguito nel 1701 da Hyacinthe Rigaud.<sup>32</sup> In quel dipinto, un'apoteosi della monar-

31. TZVETAN TODOROV, *Goya*, trad. it. Di Emanuele Lana, Garzanti, Milano 2013, p.32.

32. Devo questa suggestione a una conversazione, svoltasi nel 2005, con Michael Malkiewicz.

chia, il più che sessantenne Re Sole, avvolto nello scintillante costume del *sacre* trapunto di gigli d'oro in campo blu, e nonostante un viso ormai consumato, mostra una forma fisica da giovanotto nella stabilità solenne della posa e soprattutto nello slancio flessuoso delle gambe, la cui bellezza era intatta. Farinelli cinquant'anni dopo ostenta una fisicità molto simile, quasi regale, inoltre una specie di tragica giovinezza: torna il *ragazzo*, come lo chiamavano da divo. Naturalmente, invece, ha circa quarantasette anni. Il manto bianco, l'abito rosso, la *redingote* di velluto blu gallonata in oro lo rivestono di colori patrizi, barocchi, eccessivi; le mani affusolate e femminee sono circondate da cascade di ricami; gli alti stivali neri gli cingono le gambe atteggiare nell'identica posa di Luigi XIV. Ma il volto adagiato sul colletto di pizzo sembra preso da un altro quadro, e da un'altra età; si presenta di fronte, anziché di tre quarti, quasi a rimarcare anche nella forma pittorica la propria vita inconsueta. È giovane in modo astratto e irrealista, un volto liscio di adolescente, lo sguardo assorto sotto le sopracciglia scure, la sua innocenza prolungata mostruosamente dalla castrazione; è il volto angelico che ogni voce come la sua poteva evocare: un ossimoro, potente perché impotente. Un re senza corona di un mondo parallelo, un principe finto, che solo nella durata di una messa in scena può affermare la sua sovranità. Ciò che procura disagio non è tanto il suo destino, quanto il fatto che di nuovo non si tratta di lui, ma di un *second moi-même*, di una sua manifestazione: *persona*, cioè maschera. Così l'intento celebrativo smentisce se stesso, e il mondo del teatro, da cui apparentemente si è liberato nell'ascesa sociale vittoriosa, si richiude ancora una volta su di lui.

Le nuvole nel cielo dipinto sono destinate a oscurarsi ancora di più. La morte di Maria Barbara e di Ferdinando cala il sipario sul paradiso musicale spagnolo, il disprezzo del nuovo, e vero, monarca finirà per cacciarlo dalla Spagna. Non era neppure vero che era stato così potente, se non nel regno dell'effimero e delle feste di corte.

#### EREDITÀ E MISTERI

La fine è nota: il ritorno in Italia, l'esilio nella villa suburbana, la depressione durata vent'anni, animata solo da qualche visita o concerto fra pochi intimi, e dalla corrispondenza con Metastasio, nella quale ritrovava gli umori e gli scherzi di un tempo. E poi le liti con i parenti, l'affetto

per la giovane pronipote, la cura per la casa, le preoccupazioni ereditarie, insomma tutte le noie stereotipate di un'esistenza borghese.<sup>33</sup> Dopo gli splendori cortigiani, perduti per sempre, a volte gli innumerevoli quadri che affollavano le pareti della sua casa dovevano sembrargli i relitti di un naufragio delle sue navi varate sul Tago ad Aranjuez. E divorante poteva essere anche la nostalgia per il palazzo nel *Real Sitio*, passato ai duchi di Osuna dopo la sua partenza, quello che, a differenza della villa bolognese, esiste tuttora, e in buono stato: le candide mura affacciate sui giardini, le torrette dalla cui finestre guardava il fiume, i pavimenti di marmo a disegni bianchi e neri, le porte di legno istoriato, le sottili colonne dorate, le stanze piene di ombre malinconiche. Il *Palacio Osuna-Farinelli* ai nostri giorni è in vendita.

La collezione, forse lui lo sapeva già, era destinata alla dispersione. L'infido nipote Matteo Pisani Broschi vendette la maggior parte dei dipinti nei primi anni dopo la morte del prozio, dunque il termine *post quem* è l'inventario legale dei beni ereditari, che fu redatto nel 1783. La tela di Londra scomparve quasi subito, per riemergere poi nella collezione dei re di Romania, ed è attualmente conservata al Museo Nazionale di Bucarest. Gli altri due grandi ritratti rimasero a Bologna più a lungo. A fine Ottocento, e forse ancora fino ai primi decenni del Novecento, secondo alcune fonti, erano entrambi presso il Liceo musicale. Dove erano stati nel frattempo? La tesi più accettata fino a poco tempo fa era che fu Maria Carlotta, o come si faceva chiamare Carolina Pisani Broschi, figlia di Matteo, a donarli al Liceo, così come fece con le lettere di Metastasio alla Biblioteca Universitaria e, presumibilmente, col manoscritto della *Descrìption* di Farinelli al Reale Collegio di Spagna. Ma sarebbe interessante trovare tracce della loro persistenza a casa di Matteo e poi in quella di Carolina, ed è proprio questo che la documentazione non consente di fare.

Tuttavia, ultimamente sono emersi documenti che dimostrano come Matteo sia morto a Bologna, e non altrove come si pensava. Nel 1803 infatti acquista una casa "composta di quattro appartamenti",<sup>34</sup> dove sembra già abitasse, in via Cartoleria Nuova, confinante con l'ex convento dei Serviti. Possiamo presumere che i due quadri fossero in quelle stanze con lui? Sua figlia, nel testamento del 1845, nomina un ritratto che lascia

33. FRANCESCA BORIS, *La sera della vita. Affari del signor Farinelli*, in *Il Farinelli e gli evirati cantori...* cit., pp. 3-18.

34. ASBo, Notarile, *Giuseppe Maria Riva*, 1803, 17 gennaio.

al Liceo musicale, ma potrebbe anche essere quello di Farinelli "con i cani bolognesi" che Matteo dichiarava di aver tenuto nel 1787<sup>35</sup> (e che attualmente è distrutto, ma i cui resti si conservano). Supponendo a questo punto che né il padre né la figlia avessero i grandi ritratti, questi allora dovevano già trovarsi nella quadreria, acquisiti da tempo da parte del convento di san Francesco e forse dallo stesso padre Martini, che morì due anni dopo Farinelli. Ciò è particolarmente probabile per il gruppo di Amigoni, per più motivi: perché ritrae molti personaggi del mondo musicale, e quindi trovava la sua sede più logica nella collezione martiniana; poi perché di esso non si trova traccia negli atti notarili della pronipote di Broschi, la quale nomina più volte un altro dipinto, che potrebbe essere il Giaquinto o il ritratto con i cani.

Il lasso di tempo in cui Matteo Pisani può aver ceduto i due grandi quadri al convento francescano sarebbe dunque compreso fra il 1783, data dell'inventario legale di Broschi, e il 1784, o, se la transazione avvenne dopo la morte di Martini, fra il 1784 e il 1787. Come ha scritto Andrea Emiliani, "L'intento che muoveva padre Martini nel raccogliere le immagini dei musicisti non era quello di creare una raccolta di effettivo livello estetico, piuttosto quello di radunare immagini con lo stesso intento documentario con cui raccoglieva i testi della sua biblioteca".<sup>36</sup> Quella quadreria non aveva eguali non solo a Bologna, e i musicisti gli inviavano ritratti o copie di loro ritratti spesso fatte eseguire appositamente. Benché nell'ultimo anno della sua vita, Martini poteva lasciarsi sfuggire due opere così importanti come i grandi dipinti di Farinelli, l'amico rimpianto e appena morto? Naturalmente il nipote era disposto a vendere, ma non sappiamo se padre Martini volesse acquistarli, dal momento che era abituato a farsi inviare le effigi in omaggio. Broschi, richiestone dall'erudito francescano, gliene aveva inviato uno alla vigilia di Natale del 1761. Sappiamo che nel 1783 o 1784 il suo primo biografo, Giovenale Sacchi, vide questo o un altro ritratto *nella insigne libreria di San Francesco di Bologna*, dove era conservata la quadreria. Dice Sacchi, prima di affermare l'estrema somiglianza del quadro al vero:

Fu di altezza straordinaria, ben complesso, bianco, di occhi vividi e lunga vista.<sup>37</sup>

35. ASBo, Notarile, *Camillo Casanova*, 1787, 3 aprile.

36. ANDREA EMILIANI, *Martini e le arti figurative*, in *Padre Martini. Musica e cultura nel settecento europeo*, «Quaderni della Rivista italiana di Musicologia», 12, Olschki, Firenze 1987, p. 76.

37. GIOVENALE SACCHI, *Vita del cavaliere don Carlo Broschi*, Coletti, Venezia 1784, p. 48.

Decisamente, sembra una visione ispirata al principe spagnolo di Corrado Giaquinto. Soprattutto l'*altezza straordinaria* non si ricava dagli altri ritratti noti in modo così evidente. È lecito dunque supporre che nel 1784 quel dipinto fosse già a San Francesco? Erano di sicuro anni in cui il nipote di Broschi si liberava di molte cose, cercando con ogni espediente legale di aggirare la rigidità del fedecompresso ereditario. Nel 1785, un altro atto notarile svela che, sotto l'attenta vigilanza degli esecutori testamentari, i napoletani Francesco Ripandelli e Gaetano Majorino, Matteo sta alienando pezzi del fedecompresso a velocità sostenuta, senza mai nominare i quadri a cui era stata data valutazione più alta (com'è noto, non esistono quasi atti di vendita di tele importanti):

Sedici quadretti ricamati in seta di più colori rappresentanti vari Santi; otto portiere di panno scarlatto con le armi Broschi rabescate; un cortinaggio di un telo torchino ricamato nella Cina a seta e oro falso; un apparato di sette pezzi d'arazzo di Fiandra rappresentante gli Israeliti nel Deserto; altro apparato di otto panni d'arazzo di Fiandra rappresentanti varie campagne, disegni del Teyniers; un orologio a ripetizione con due casse oro, una con madreperla, diamanti, rubbini e catena d'oro; vestiario del signor Testatore.<sup>38</sup>

Il fatto che Matteo Pisani sia morto intestato, negli anni 1803-1804, complica le cose. Se avessimo un suo testamento o inventario legale, tutto sarebbe più chiaro. Ma nel 1806 Carolina Pisani Broschi, insieme al marito Francesco Lucci, è autrice di un rogito, ritrovato negli atti del notaio Antonio Pistocchi, dove si dice che è la figlia del defunto Matteo morto intestato: secondo altri atti, sarebbe morto nel 1803 o comunque entro il primo semestre del 1804, una fine improvvisa. Il dubbio rimane se Carolina, quando fece testamento nel 1845, deteneva o no la tela di Giaquinto. Dona il ritratto che ha in casa, senza descriverlo se non dicendo che è somigliante, "*perché sia collocato nella grande aula di detto Liceo*".<sup>39</sup> il Liceo musicale istituito nel 1804 nel convento di san Giacomo. Possiamo interpretare questa definizione di *grande aula* con il locale che divenne la sala da concerti? Qui in effetti il Giaquinto è stato esposto per più di un secolo, prima di traslocare al Museo della Musica. Forse è una prova che lo aveva conservato lei, ma non è certo. Anzi il riferimento più probabile, come vedremo, è un altro.

38. ASBo, Notarile, *Francesco Triboli*, 1785, 28 settembre.

39. ASBo, Notarile, *Pio Galeazzo Longhi*, 1845, 24 settembre.

Nel frattempo, si registra un fatto notevole: nel 1833, molti anni prima dunque delle ultime volontà della Pisani, al Liceo Musicale sentono il bisogno di fare un po' di manutenzione al ritratto di Farinelli in loro possesso (il concetto di restauro è ancora lontano). Il 23 settembre Filippo Gargalli firma un biglietto in cui dichiara di aver ricevuto 10 scudi per la ripulitura, fra altri quadri, del "*ritratto in piedi* del signor Farinelli musicista dipinto dall'Amiconi"<sup>40</sup> (un'attribuzione sbagliata destinata a ripetersi). La descrizione sembra inequivoca: il "*ritratto in piedi*" è sicuramente il Giaquinto, posto che, sia nel vero Amigoni, sia nel dipinto con i cani, Farinelli appare seduto. Si confermerebbe che quest'opera, nella prima metà dell'Ottocento, si trova al Liceo.

Ma cerchiamo ulteriori indizi nei rogiti di Carolina. Andando a ritroso nel tempo, emerge un più antico testamento redatto da lei stessa e datato 1825, ancora chiuso e sigillato negli atti del notaio Pietro Cassani cui lei lo aveva consegnato.<sup>41</sup> All'epoca Carolina aveva sposato, in seconde nozze, il capitano Giuseppe Tadolini; designa erede universale l'amato nipote Carlo, evidentemente non chiamato così a caso, figlio di sua figlia Anna Lucci sposata Arrighi. Alla carta 6 si legge:

Carico poi il mio erede del peso perpetuo di far celebrare in ogni anno nel giorno dei morti una messa nella chiesa di san Girolamo della Certosa di Bologna coll'elemosina di baiocchi trenta in suffragio dell'anima del defonto Carlo Broschi, il di cui Ritratto dovrà ritenere costantemente nella propria abitazione in memoria dei tanti benefizi da esso compartiti alla mia Famiglia.

Ancora relativamente giovane, Carolina nel 1825 non è ancora giunta alla determinazione di lasciare il ritratto al Liceo musicale. Il fatto che ne parli al singolare fa pensare comunque che decisamente lei possieda *un* ritratto, dunque solo uno dei ritratti sembra rimasto in famiglia; il fatto che ne parli ossessivamente, anche in questo testamento precoce, evoca un dipinto in cui Broschi è protagonista. Si tratta dunque del Giaquinto? O forse, più facilmente, del ritratto con i cani, meno ufficiale, intimista, che già suo padre Matteo dichiarava di avere in suo possesso?

In due testamenti successivi, nel 1837 e nel 1841, Carolina pare sempre occuparsi del *Ritratto* come singolo. In quello del 1841,<sup>42</sup> nel quale come

40. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, Archivio del Liceo Musicale, 1833. Ringrazio Alfredo Vitolo e Angelo Mazza per la segnalazione.

41. ASBo, Notarile, *Pietro Cassani*, 1825, 19 aprile.

42. ASBo, Notarile, *Pio Galeazzo Longhi*, 1841, 6 aprile.

eventuale erede oltre che Carlo Arrighi è contemplata anche la nipote Camilla Arrighi (nel caso Carlo non abbia a sua volta eredi maschi), la disposizione cambia verso l'orientamento del lascito definitivo, cioè quello che conosciamo, al Liceo musicale. In questo caso si specifica, per noi in modo inutile, che il *Ritratto* è *in cornice dorata*, che è somigliante all'originale e che deve sostituire quello già esistente nella *grand'Aula* del Liceo; il quale a sua volta andrà in cambio all'erede che dovrà passarlo di primogenito in primogenito affinché resti nel patrimonio ereditario. Sarebbe davvero interessante se qualcuno descrivesse questi quadri, ma nell'inventario legale dei beni, steso dopo la morte di Carolina nel 1850, non saranno neppure nominati, tranne uno: un anonimo "dipinto in tela raffigurante il defunto professore Farinelli mezza figura"<sup>43</sup> e senza cani, che ci fa supporre solo un'alternativa: o che Carolina avesse due ritratti (ma non l'ha mai detto) o che lo scambio da lei chiesto *post mortem* fosse già avvenuto. In quest'ultimo caso, è possibile ipotizzare che il ritratto *a mezza figura* fosse quello anticamente posseduto da padre Martini, cui Broschi lo aveva inviato, come detto, nel 1761 (quasi tutti i ritratti di musicisti della quadreria di Martini sono a mezza figura). Perciò se tale quadro, a questo punto sconosciuto, è davvero rimasto in famiglia, è perduto; oppure si tratta di uno dei ritratti farinelliani a mezzo busto che ogni tanto affiorano in collezioni private. La Pisani aveva nel 1840 donato le lettere di Metastasio, dunque in quegli anni si era abituata all'idea di cedere qualcuno dei preziosi cimeli dell'*amatissimo pro-zio*, come lo chiama nel testamento.

Nel 1880, la scrittrice inglese Vernon Lee vide e descrisse il Giaquinto in un assetto museale.<sup>44</sup> Come allora si riteneva, lo attribuì erroneamente ad Amigoni, e lo ambientò in "una vasta sala deserta, per la quale risuonano i passi come in vuota chiesa. Gli allievi che studiano non sono qui, né qui altri che noi di vivo; ma tutt'intorno un'accolta di musicisti, che non sono più, membri dell'Accademia Filarmonica un tempo famosa, vestiti di porpora e pavonazzo, in cipria e broccato, che ci guardano dall'alto delle pareti". Fra i quadri, oltre a quello *di parata*, come lo definisce, che ritrae un *semidio enigmatico*, la scrittrice ne nota un altro di Farinelli: "Qual vedesi nel ritratto più piccolo degli accademici filarmonici bolognesi, dove un libro, una canna e due cani, rimpiazzano le paraferne teatrali del ritratto

43. ASBO, Notarile, Pio Galeazzo Longhi, 1850, 28 gennaio.

44. VERNON LEE, *Il Settecento in Italia. Letteratura, teatro, musica*, Ed. italiana, Fratelli Dumolard, Milano 1881, pp. 141-142.

più grande",<sup>45</sup> identificabile nel Giaquinto. Forse è finzione letteraria o di nuovo la luce lunare della memoria, ma nella vasta sala che accoglie i quadri settecenteschi, nella penombra del crepuscolo spiccavano sia il ritratto più grande sia il più piccolo, con il libro e i cani. Torna il dubbio, questa volta più marcato, che fosse non il Giaquinto ma il ritratto *con i cani* quello già in proprietà della nipote. Infatti, in quell'opera dipinta nella vecchiaia di Broschi, lei lo riconosceva certo di più che nella metafisica giovinezza del ieratico ritratto di corte.

Riassumendo: padre Martini possedeva un ritratto inviatogli da Farinelli; nel 1783, un anno dopo la morte del cantante, il dipinto di Giaquinto e quello di Amigoni sono ancora alla villa; poi forse confluiscono anch'essi nella quadreria martiniana, dove Sacchi può vedere il Giaquinto intorno al 1783-84; il nipote infatti vende la maggior parte dei quadri dello zio ma tiene il ritratto con i cani, che è attestato essere suo nel 1787. Nel 1801, dopo le soppressioni napoleoniche e la chiusura della biblioteca di San Francesco, la quadreria trova rifugio nel convento di San Giacomo, dove viene creato nel 1804 il *Liceo Filarmonico*<sup>46</sup> e dove un restauratore-pittore ripulisce il Giaquinto nel 1833. Carlotta Pisani, *alias* Carolina, nel suo testamento del 1845 stabilisce un cambio fra il ritratto in suo possesso e un altro esistente nella quadreria, ereditata dal Liceo; verosimilmente questo scambio avviene, perciò, mentre gli eredi di Carolina acquisiscono un Farinelli *a mezza figura*, forse l'originario di padre Martini, la tela con i cani va al Liceo, dove col tempo si distruggerà. A questo punto appare ormai confutata o improbabile l'ipotesi, generalmente accettata negli ultimi anni,<sup>47</sup> che la nipote abbia lasciato al Liceo musicale la tela di Giaquinto.

In modo sorprendente, Vernon Lee non cita, fra le tele esposte, il gruppo con Metastasio, Amigoni e la Castellini. Possibile che un'opera così affascinante non fosse esposta, si trovasse in deposito? A dire la verità, la Lee nel suo saggio parla del quadro, ma come se ne avesse solo sentito parlare: "(Amigoni) dipinse il poeta (Metastasio) in un quadro tra realtà e allegoria insieme a lui stesso, Farinello e Faustina"<sup>48</sup> scambiando ovvia-

45. *Ibidem*, p. 247.

46. GIOVANNA DEGLI ESPOSTI, *La galleria dei ritratti*, in *Collezionismo e storiografia musicale nel settecento. La quadreria e la biblioteca di padre Martini*, Nuova Alfa, Bologna 1984, pp. 48-50.

47. *Le stanze della musica. Artisti e musicisti a Bologna dal '500 al '900*: Catalogo della mostra (Bologna, Palazzo di Re Enzo e del Podestà, 23 novembre 2002 - 23 febbraio 2003), a cura di MASSIMO MEDICA, Silvana ed., Milano 2002, p. 115.

48. V. LEE, *Il Settecento in Italia*, cit., pp. 82-83.

mente la Castellini con la Bordoni Hasse. Poco credibile, come al solito, che chi vedesse il quadro non si rendesse conto che *Faustina* era in realtà *Teresa*, a meno che la scritta ai suoi piedi non fosse coperta da uno strato di sporco. Non è che uno dei tanti equivoci di testimonianze sparse come frammenti nella letteratura o nella documentazione antica. Oppure, in questo caso, il silenzio della fonte è un'indicazione precisa: e allora il quadro amigioniano non si trovava al Liceo insieme agli altri.

Nel 1923, Ludovico Frati scrisse, ma in modo anche lui contraddittorio: "Uno solo di questi (ritratti) che io sappia, è ora conservato presso il Liceo Musicale di Bologna, cioè il ritratto del Broschi dipinto dall'Amigoni o Amiconi insieme a quello del Metastasio, della celebre cantante Faustina Bordoni Hasse e dello stesso pittore. Un altro ritratto del Broschi è presso lo stesso Liceo Musicale, nel salone dei concerti".<sup>49</sup> Quindi in definitiva di quadri al Liceo ce ne sono due: note distratte di un periodo storico a cui l'arte del Settecento interessava poco. In un articolo quasi identico di un anno prima,<sup>50</sup> lo stesso Frati aveva annotato che uno dei due, quello di gruppo, per lui correttamente di Amigoni, si trovava a quell'epoca in mostra a Firenze: indicando così la fonte della sua apparente contraddizione nell'articolo pubblicato un anno dopo. Insomma al 1923, pare, i dipinti potevano essere entrambi a Bologna, ma uno, plausibilmente il Giaquinto, era visibile nel salone dei concerti, dove è rimasto fino al 2004; l'altro, il ritratto di gruppo, in un'altra aula, o forse addirittura in deposito, ma abbastanza celebre da andare anche in prestito ed essere stato esposto in altra città alla "mostra del Sei e Settecento". Qui potrebbe partire una nuova *tranche* di indagini. La mostra è, verosimilmente, quella raccontata nel catalogo del 1922<sup>51</sup> da cui si evince che in realtà il ritratto esposto era quello di Giaquinto. A questo punto è evidente che Frati ha fatto confusione, con la complicità delle attribuzioni sbagliate. Forse il quadro di gruppo di Amigoni non è mai stato nella quadreria e quindi al Liceo musicale, in ogni caso Frati sembra averne notizia. Può darsi che si trovasse a Bologna in una collezione privata, da dove avrebbe potuto più facilmente essere venduto, come lo fu poi, che non se fosse stato in una

49. LUDOVICO FRATI, *Il Settecento a Bologna*, Sandron, Palermo 1923, p. 284.

50. LUDOVICO FRATI, *Farinello a Bologna*, «La cultura Musicale», I, 1922, p.98.

51. *Mostra della Pittura Italiana del Seicento e del Settecento* (Palazzo Pitti di Firenze) Catalogo redatto da NELLO TARCHIANI, Bestetti & Tumminelli, Roma 1922. Grazie a Giampiero Cammarota per le informazioni in proposito.

collezione pubblica. Il mistero di questo gruppo è forse il più intrigante che resta da chiarire.

Doveva poi esserci il terzo dipinto, dimenticato o ignoto a Frati, con i cani bolognesi, originariamente appartenuto alla nipote, questo sì verosimilmente non esposto perché già in cattive condizioni. Altrimenti Frati, come secondo, si riferisce a questo.

Da questa sua presenza fantasmatica l'Amigoni sparì in una circostanza imprecisata per approdare nella collezione di Ronald Tree<sup>52</sup> e poi, negli anni cinquanta, alla National Gallery di Melbourne. Di questo arrivo parla, ma senza dissipare il mistero, John Woodward in un articolo del 1957, nel quale rivaluta ma a un tempo diminuisce forse troppo il fascino della pittura di Amigoni, da lui stesso riconosciuta così popolare in Inghilterra da essere citata nel romanzo *Joseph Andrews* di Henry Fielding:

He is chiefly remembered for his decorative work and for a few portraits painted outside England (...) and the engraved allegorical representation of the castrato, Farinelli. Another portrait group depicting Farinelli, Metastasio, and Teresa Castellini in a landscape, recently passed from the collection of Mr Ronald Tree to Melbourne.<sup>53</sup>

Dove e come aveva acquistato il gruppo di Amigoni Ronald Tree, l'uomo d'affari e giornalista britannico di nascita americana, poi membro del Parlamento inglese per il Leicestershire, dove negli anni trenta del Novecento possedeva una villa famosa per le sue collezioni, proprio come quella di Farinelli? Da qui forse è necessario ripartire.

Il solo Giaquinto, com'è noto, rimase infine al Liceo. O forse c'era sempre stato solo lui, oltre a un ritratto più piccolo. Per ora nell'archivio del Liceo Musicale, conservato alla Biblioteca della Musica, non si è trovata traccia di un passaggio del ritratto di gruppo; ma ciò non spiega l'andirivieni dello stesso gruppo nelle pagine di Ludovico Frati, uno studioso in genere documentato (anche se attribuisce anche il Giaquinto ad Amigoni, secondo una tradizione ai suoi tempi secolare). Certo la permanenza dell'Amigoni, almeno per un lungo periodo, in città, potrebbe essere avallata dall'ipotesi avanzata da un altro storico dell'arte, il Levey, nel 1959:<sup>54</sup> che cioè sullo sfondo del gruppo (*in a landscape*, come dice Woodward)

52. F.BORIS-G.CAMMAROTA, *La collezione*, cit., p. 223.

53. JOHN WOODWARD, *Amigoni as Portrait Painter in England*, «The Burlington Magazine», vol. XCIX, 1957, p. 22.

54. F.BORIS-G.CAMMAROTA, *La collezione*, cit., p. 223.

si dovesse riconoscere Bologna, invece che la Spagna. L'azzardo di tale ipotesi, non del tutto ingiustificata dal quadro stesso, se solo si potesse esaminare più da vicino (non è poi del tutto improbabile che Amigoni abbia mescolato il bosco di Aranjuez con un paesaggio bolognese) è forse spiegabile con un contesto nel quale fosse noto che il quadro si trovava da sempre a Bologna.

Quelle immagini hanno contribuito a segnare anche la vita di Carolina, che fu lunga e passò attraverso due matrimoni. Per l'intera esistenza la nipote trattenne un quadro o forse più di uno a casa sua e alla fine lo lasciò al Liceo, dettando le proprie ultime volontà di essere sepolta accanto al prozio. Il fatto che il padre avesse disperso il patrimonio Broschi e fosse morto intestato doveva aver accresciuto nella sua fantasia il mito di quell'eccezionale parente. Non pare essersi verificato in lei l'orrore per il passato del suo antenato mostrato dai protagonisti del racconto di Balzac *Sarrazine*, trasposizione letteraria del viscerale rifiuto della Francia per i castrati. Al contrario, del prozio la nobildonna aveva conservato un culto segreto, e una memoria intensa degli anni vissuti insieme, testimoniata dalle allusioni nei suoi scritti legali: aveva abitato con lui, sì, per molto tempo, sì, e il ritratto, lo poteva dire, era davvero tanto somigliante. Quello che lei ricordava era certamente il Farinelli degli anni Settanta-Ottanta, che appariva ai suoi visitatori irrimediabilmente depresso, ma sempre squisito nei modi e con una voce ancora capace di emozionare, se non altro nella memoria di un passato scomparso; un uomo avvolto in ricche vesti e adorno delle decorazioni del suo ordine, come nei ritratti, alto, magrissimo, con i capelli grigi spioventi ai lati del volto, il che creava, secondo i visitatori inglesi, impressioni contrastanti.<sup>55</sup> Si trattava dello stesso aspetto che, grazie a foto d'epoca, ricostruiamo avesse nel ritratto con i cani, i *carlini* dal muso di maschera.

La compagnia di questo personaggio era stata tale da affascinare ogni persona incontrata, da far dire a Charles Burney, quando aveva narrato la sua partenza da Bologna:

E io davvero rimasi addolorato di dover lasciare quest'uomo così amabile e superiore.<sup>56</sup>

55. Vedi la visita di Thomas Orde di Bolton Castle, Yorkshire, nel saggio *Farinelli Recovered in Documents: Visitors to His Villa* in questo volume.

56. C. BURNEY, *Viaggio musicale*, cit., p. 130.

I pochi ricordi di Carolina concernevano quelle ombre, padre Martini, i maestri di cappella di San Petronio e San Francesco, i bibliotecari, i pittori, gli ospiti, quando lei aveva solo tredici anni. Lo sfondo era una villa perduta, un giardino, da cui si scorgevano le colline e il santuario di San Luca avvolto nella foschia azzurra; grandi sale dalle pareti coperte di pitture; e profumi, gioielli, stoffe damascate, strumenti di legno ornato di madreperla, spartiti rilegati in cuoio rosso e oro; insieme l'eco di un trillo, di musiche ormai passate di moda, dolci scherzi in quelle che Broschi chiamava "le grazie della lingua napoletana",<sup>57</sup> così vivamente corrisposte da Metastasio. Sappiamo che la dama, piccola e gracile, come ci appare dopo l'analisi delle sue ossa, la dama ormai ottantenne, la cui scrittura nel firmare l'ultimo testamento tremava, aveva nel cuore il rimpianto di un'epoca, e di un volto pieno di luce che dal fondo oscuro di una cornice l'aveva guardata e accompagnata sempre.

57. Bologna, Biblioteca Universitaria, Manoscritto 2091, *Farinelli a M. Martinez*, Bologna, 18 aprile 1782.