

«HISTORIAE MUSICAE CULTORES»

CXXIX

*diretta da*

VIRGILIO BERNARDONI, LORENZO BIANCONI, FRANCO PIPERNO

LORENZO BIANCONI – MARIA CRISTINA CASALI PEDRIELLI

GIOVANNA DEGLI ESPOSTI – ANGELO MAZZA

NICOLA USULA – ALFREDO VITOLO

I RITRATTI  
DEL MUSEO DELLA MUSICA  
DI BOLOGNA

da padre Martini al Liceo musicale



FIRENZE

LEO S. OLSCHKI EDITORE

MMXVIII

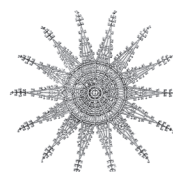
La presente pubblicazione è stata promossa da



Comune di Bologna



CONSERVATORIO  
G.B. MARTINI  
BOLOGNA



Associazione culturale  
«Il Saggiatore musicale»



Cultura  
è Bologna

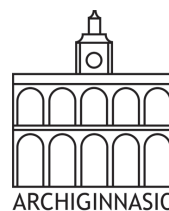


museo internazionale  
e biblioteca della musica  
di Bologna

con il contributo di



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA  
DIPARTIMENTO DELLE ARTI  
VISIVE PERFORMATIVE MEDIALI



FONDAZIONE  
CASSA DI RISPARMIO  
IN BOLOGNA



FONDAZIONE DEL  
MONTE  
1473



ISBN 978 88 222 6349 0

CORRADO GIAQUINTO:  
CARLO BROSCHI DETTO IL FARINELLI

Il personaggio raffigurato in questo ritratto,<sup>1</sup> in tutto simile a un principe per sofisticata eleganza e nobiltà di portamento, è Carlo Broschi detto il Farinelli (Andria 1705 - Bologna 1782), l'«evirato cantore» tanto celebrato in vita da essere ancor oggi, a più di duecent'anni dalla morte, oggetto di studi e indagini approfondite.<sup>2</sup> Di lui, tutto o quasi è venuto alla luce. Perfino i resti mortali, tumulati nella Certosa di Bologna, sono stati recuperati e analizzati, fornendo prospettive inedite agli studiosi di antropologia fisica.<sup>3</sup> Ma per quanto capillari le ricerche, del fascino che irradia questo protagonista della vita musicale e civile del Settecento europeo non tutto potrà mai essere completamente svelato. La delicata riservatezza e l'indole sottilmente malinconica che ne caratterizzarono l'esistenza, e che si presentano quasi come il contraltare della cifra smagliante di questo ritratto di parata, come più in generale degli onori che gli vennero tributati in vita, non gli poterono

evitare l'esperienza di una profonda solitudine, nonostante la notorietà raggiunta e l'elevato livello di agiatezza che ne conseguì.<sup>4</sup>

Nel tracciarne qui il succinto profilo biografico, necessario anche per ricostruire le vicende che portarono alla realizzazione del ritratto e alla sua destinazione attuale, conviene partire dalla *Vita del cavaliere don Carlo Broschi* stilata dal barnabita milanese Giovenale Sacchi (1726-1789) e stampata a Venezia nell'estate 1784, due anni dopo la scomparsa del cantante.<sup>5</sup> La corrispondenza dell'autore con Giambattista Martini consente di seguire genesi e stesura della *Vita*. Il 16 novembre 1781 Sacchi chiedeva se alcuno in Bologna intendesse redigere le memorie di un artista, il Farinelli, che meritava d'essere addebitato all'ammirazione dell'Italia; in caso contrario si offriva di farlo lui stesso, nella scia della vita di Benedetto Marcello tracciata da Francesco Fontana (in stampa nel vol. IX delle *Vitae Italorum doctrinae excel-*

---

Alla stesura di queste pagine hanno concorso in maniera determinante Giovanna Degli Esposti, José María Domínguez, José Luis Gómez Urdáñez, Angelo Mazza e Alfredo Vitolo, che si ringraziano.

<sup>1</sup> Olio su tela, cm 275,5 × 185,5; Inv. B 10982 / B 39188.

<sup>2</sup> Cfr. da ultimo la collettanea *Farinelli ritrovato* 2014, con ampio riferimento alla bibliografia precedente.

<sup>3</sup> Cfr. in particolare BELCASTRO 2011; BELCASTRO 2014.

<sup>4</sup> Sul temperamento del Farinelli, cfr. in parti-

---

colare il carteggio con Sicinio Pepoli, edito in VITALI 2000, e il saggio di Francesca Boris ivi contenuto.

<sup>5</sup> SACCHI 1784. La stampa del volumetto presso l'editore Coleti risulta avviata nella lettera di Sacchi del 1° aprile 1784 a Giambattista Martini, pressoché completata il 5 giugno, ultimata da un mese il 28 luglio (cfr. Ep. mart. I.10.52-54; SCHN. 4852-54). Non sappiamo se padre Martini, deceduto il 3 agosto 1784, abbia avuto per mano l'opuscolo stampato; ma di sicuro ne conosceva bene il contenuto, come si vedrà di seguito.

*lentium* di Angelo Fabroni, 1782), ch'egli aveva tradotto dal latino in italiano (la pubblicò poi nel 1788). Desiderava però che qualcuno lo aiutasse nel procacciare le informazioni necessarie; e prima di rivolgersi direttamente al Farinelli, ch'egli dice di non aver mai incontrato, chiedeva consiglio al Francescano.<sup>6</sup> Il 29 dicembre risulta che padre Martini gli abbia segnalato «una persona opportunissima a raccogliere le memorie» del cavalier Broschi.<sup>7</sup> Questa «persona opportunissima» – evidentemente un uomo che godeva della dimestichezza e della fiducia di Carlo Broschi – doveva essere il «D. Fran.co Ripandelli» al quale è rivolto un appunto non datato di Martini riguardante la biografia del cantante.<sup>8</sup> Morto in settembre il Farinelli, il 23 novembre 1782 Sacchi attendeva ancora le notizie che Martini gli aveva promesso: le avrebbe fatte copiare e gliele avrebbe restituite.<sup>9</sup> Pochi giorni dopo, l'11 dicembre, lo ringraziava per l'involto arrivatogli da Bologna: così l'ossatura della *Vita* era stabilita, e a questo punto era

in grado di stilare una serie di domande specifiche da sottoporre al Francescano; confidava inoltre di trovare un corrispondente che dalla Spagna gli procurasse altre notizie.<sup>10</sup> E infatti il 3 gennaio 1783, non senza rammaricarsi che nel frattempo anche il Metastasio fosse deceduto – disperava di avere notizie sul Farinelli dai Martines, che a Vienna avevano ereditato i beni del poeta cesareo<sup>11</sup> –, Sacchi inviava a padre Martini «la serie di ricerche che acchiudo», ossia l'elenco dei quesiti.<sup>12</sup> Il 5 febbraio Sacchi riferiva di aver trovato un informatore spagnolo, meno proficuo di quanto sperava, e tramite Martini ne cercava uno in Napoli.<sup>13</sup> Il 26 marzo si compiacceva di apprendere che il Francescano stesse effettuando altre ricerche, e si lusingava di riuscire infine «a formare una narrazione piena, esemplare e dilettevole».<sup>14</sup>

Nel dedicare in data 1° gennaio 1784 il suo lavoro ai padri Stanislao e Clemente Mattei, «maestri nelle insigne cappelle di S. Francesco di Bologna e d'Assisi»,<sup>15</sup>

<sup>6</sup> Ep. mart. I.10.35; SCHN. 4836.

<sup>7</sup> Ep. mart. I.10.36; SCHN. 4837.

<sup>8</sup> Il «pizzino» martiniano è nello zibaldone MIBM H.60, c. 57 (cartulazione antica) = 68 (moderna). Vi figurano le notizie richieste da padre Martini e le telegrafiche risposte di quest'uomo di fiducia del cantante: data della partenza del Farinelli da Lucca per Londra? estate 1734; da Londra per le Spagne? giugno 1737; della morte di Filippo V? 9 luglio 1746; di Elisabetta Farnese regina vedova? «nescio». Martini chiese poi di vedere «i libretti dei drammi in musica recitati tanto in Italia che in Spagna, pronto a farne subito la restituzione»; Ripandelli rispose laconicamente che il Farinelli «non recitò in Spagna; cantò in camera delli re». Informatore informatissimo, dunque. Del Ripandelli si sa che era commensale abituale del cantante (cfr. BORIS 2007, pp. 6-8, 10-11, 13-14); e si intuisce che dovette avere un certo ruolo nelle relazioni tra Martini e il Farinelli: cfr. qui pp. 119-121 e le note 15 e 76.

<sup>9</sup> Ep. mart. I.10.44; SCHN. 4844.

<sup>10</sup> Ep. mart. I.10.45; SCHN. 4845. Gli appunti che Martini inviò a Sacchi nell'autunno 1782 sono assai probabilmente quelli conservati (*in toto* o *in parte*?) nel già citato zibaldone H.60 (cfr. nota 8).

<sup>11</sup> Non è tuttavia improbabile che un tentativo

di contatto, sempre coinvolgendo Martini, ci sia stato: cfr. TAMMEN 2006, pp. 122-123, e qui nota 76.

<sup>12</sup> Ep. mart. I.10.46; SCHN. 4846. L'elenco di domande è collocato insieme alla lettera precedente, sotto la segnatura I.10.45a.

<sup>13</sup> Ep. mart. I.10.47; SCHN. 4847.

<sup>14</sup> Ep. mart. I.10.48; SCHN. 4848.

<sup>15</sup> La data del capodanno è fittizia e si riferisce non già alla pubblicazione bensì al completamento del manoscritto. L'11 gennaio 1784 Sacchi lo inviava infatti a padre Martini, pregandolo di scorrelo e di «farlo di nuovo trascorrere dal gentilissimo Don Francesco Ripandelli», il quale, intrinseco del cantante (cfr. nota 8), avrebbe avuto la possibilità di precisare più di un dettaglio (Ep. mart. I.10.51; SCHN. 4851). Sacchi chiedeva altresì al Francescano la cortesia di ricordargli il nome di battesimo del fratello di Stanislao Mattei e d'altri tre personaggi da lui incontrati a Bologna – don Vincenzo Cavagna principe dell'Accademia Filarmonica, il padre filippino Ignazio Perini e «il musico Sartorini» (cfr. qui nota 17) – ch'egli desiderava citare nella dedica del libro.

Sacchi ignorava che negli stessi giorni Clemente Mattei, fratello minore del più noto Stanislao (1750-1825; cfr. qui la scheda 152), era sul letto di morte:

l'autore, dopo aver celebrato l'ambiente bolognese tanto sotto il profilo climatico e artistico quanto sotto il riguardo più prettamente etico e culturale,<sup>16</sup> dichiarava che, «scrivendo la vita del Cavaliere Farinello», aveva inteso «risvegliare negli esecutori del canto la necessaria diligenza e il buon metodo» (p. 4). E nel rivolgersi ai due Mattei menzionava un altro sodale nella cerchia di padre Martini, il «musicò Sartorini»: <sup>17</sup> in quanto «eccellente cantore» (pp. 5-6), meglio d'ogni altri avrebbe potuto cogliere il buon fondamento dell'assunto da lui consegnato alla *Vita* del Farinelli. È bensì vero – dice il barnabita – che «le voci non rimangono; né colle parole e co' precetti, senza l'aiuto e l'esempio delle vive voci, i buoni cantori si possono formare». E tuttavia «la memoria gloriosa di un cantore eccellentissimo, e le fortune ch'egli fece, indurranno molti a dubitare di sé medesimi» (p. 5): dal qual dubbio non può che derivare un miglioramento dell'arte musicale. La vita di Carlo Broschi veniva quindi proposta come un modello insuperato tanto per il rango artistico attinto quanto per la celebrità conseguite, uniti però sempre a una superiore nobiltà dell'animo. Il binomio 'piacere/merito', ovvero 'eccellenza dell'arte / virtù', tematizzato nell'introdurre la vicenda biografica del cantante, impronta la lettura che per primo ne diede il Sacchi, tracciando il solco su cui seminarono tutte le successive biografie.

fin dalla primavera precedente era tornato di Assisi in Bologna perché gravemente malato (*Giovanni Carlo Vipera a G.B.M.*, Roma, 28 maggio 1783: Ep. mart. I.27.143; SCHN. 5622). Il decesso è registrato nella *Descrizione dei morti sepolti nella chiesa de' RR. Padri minori conventuali di S. Francesco* (ASBo, *Corporazioni religiose soppresse, Fondo demaniale*, S. Francesco, 211/4343, p. 147): «1784: 15 gen. p. Clemente Mattei sacerdote d'anni 24, figlio del Con. Mori nel gennaio 1784» (Elisabetta Pasquini, che ha gentilmente comunicato il documento, precisa che la data sembra un 18 o un 13 corretto in 15). Clemente Mattei era nato a Bologna l'8 settembre 1752 (quindi 34, non 24 anni prima); nel settembre 1781 era diventato coadiutore dell'ottuagenario Francesco Maria Zuccari,

### 1. Vita di Carlo Broschi detto il Farinelli

Nato ad Andria il 24 gennaio 1705, evitato giovanissimo non già per «conservare la mollezza della voce, e così venderla a maggior prezzo», bensì – dice il biografo – per evitare i rischi derivanti dai postumi di una caduta da cavallo (p. 8), Carlo Broschi apprese i primi rudimenti della musica forse dal padre, più probabilmente dal fratello maggiore Riccardo; soprattutto, stabilì in Napoli la famiglia, fu allievo di Nicola Antonio Porpora (1686-1768), il miglior maestro di canto di quella ferace scuola. Cantando egli, fanciullo, presso «tre fratelli illustri togiati» (ossia magistrati) di cognome Farina, ne assunse l'appellativo Farinelli, che mantenne poi per la vita (*ibid.*). Nell'estate 1720, per la visita del «conte di Scortembak» – il nipote del viceré austriaco Volfango Annibale di Schrattenbach (1719-1721) –, il ventiduenne Pietro Metastasio fu incaricato di comporre la serenata *L'Angelica*, musica di Porpora: fu quello il primo componimento del poeta in cui comparve il quindicenne Farinelli, nella partecina del pastorello Tirsi, al fianco di due stelle, Marianna Benti Bulgarelli (l'intima amica del poeta) e Domenico Gizzi. Fu l'avvio di un'amicizia fraterna e profonda tra il cantante e il letterato, che si riaccese nel 1747 – incaricato da Ferdinando VI di dirigere il teatro madrileno del Buen Retiro, il Farinelli prontamente interpellò il «caro gemello» viennese per assicurar-

maestro di cappella in San Francesco ad Assisi, morto di lì a poco (cfr. qui la scheda 93). Fors'anche per poter mantenere la dedica congiunta ai due Mattei, da lui incontrati nell'autunno precedente (cfr. qui nota 73), padre Sacchi conservò la datazione convenzionale del suo opuscolo al 1° gennaio.

<sup>16</sup> Giovenale Sacchi era accademico dell'Istituto delle Scienze di Bologna almeno dal 1780 (cfr. il frontespizio del suo trattato *Delle quinte successive nel contrappunto*). Di sicuro soggiornò a Bologna almeno nell'autunno 1783 (cfr. qui nota 73).

<sup>17</sup> Si tratta di Pietro Benedetti detto il Sartorino, cantante castrato che dobbiamo probabilmente ravvisare nel ritratto di cui alla scheda 95.

sene la collaborazione – e durò poi fino all'ultimo (morirono lo stesso anno, 1782): le lettere del Metastasio ne danno copiosa e briosa testimonianza.<sup>18</sup>

Gli anni Venti a Napoli furono il teatro di un'esuberante esplosione creativa in musica, per mano di una frotta di musicisti giovani o giovanissimi, destinati a un futuro smagliante. Il Farinelli cantò di nuovo in serenate nobiliari: nel 1723 l'epitalamico *Imeneo*, musica di Porpora; nel 1725 il *Marc'Antonio* e *Cleopatra*, musica dell'esordiente Johann Adolf Hasse: il terzo suo «gemello», col Metastasio. Qui vesti i panni della regina egizia, mentre il triumviro romano ebbe il volto e la voce di Vittoria Tesi, lui soprano sveltante, lei contralto brunito. Fu l'ultima comparsa del Farinelli *en travesti*, dopo le opere che, men che ventenne, aveva cantato di carnevale, nel teatro Alibert a Roma, dal 1722 al 1724, la consuetudine vietando in Roma l'accesso ai palcoscenici alle donne canterine. E appunto nell'abito di scena di Salonice, la protagonista muliebre nello *Scipione* di Apostolo Zeno e Luca Antonio

Predieri, lo rappresenta una caricatura di Pier Leone Ghezzi del 1724:<sup>19</sup> la prima di una lunghissima serie di effigi sue.<sup>20</sup> Da lì in avanti il Farinelli tenne sempre soltanto il ruolo del primo uomo, in una carriera stellare coltivata via via nei teatri di Napoli, Parma, Milano, di nuovo Roma, Bologna, Firenze, Monaco di Baviera, Venezia, Lucca, Piacenza, Torino, Ferrara, Fano e Vicenza: in alcune città, come a Venezia – sempre soltanto nel teatro di lusso, il San Giovanni Grisostomo, dove fu eternato in varie caricature da Anton Maria Zanetti e Marco Ricci (J 2-6, 9-15) –, ritornò più e più volte.<sup>21</sup>

Quale fosse la stoffa della voce e il magistero dell'arte nel giovane cantante lo riferisce un noto passo di Johann Joachim Quantz, il flautista tedesco che l'aveva incontrato a Napoli nel 1725 e di nuovo a Parma e Milano l'anno dopo.<sup>22</sup> Qui preferiamo riportare uno degli appunti che padre Martini indirizzò a Giovenale Sacchi nell'autunno 1782,<sup>23</sup> e che il barnabita poté mettere a frutto nella sua *Vita* (pp. 10-11), in materia di vocalità rifacendosi del resto

<sup>18</sup> Le lettere del poeta cesareo al Farinelli sono nella Biblioteca Universitaria di Bologna, donate dall'erede Maria Carlotta Pisani; quelle del cantante non sono pervenute. Sulla corrispondenza tra i due «gemelli», cfr. in particolare HEARTZ 1984a, CANDIANI 1992, SOMMER-MATHIS 2000, TAMMEN 2006.

<sup>19</sup> ROSTIROLLA 2001, n. 84 (e cfr. n. 85), corrispondenti a JONCUS 2005, nn. 1 e 17.

<sup>20</sup> Cfr. JONCUS 2005, pp. 463-484. Per comodità del lettore, i ritratti del Farinelli saranno d'ora in poi corredati del rinvio alla numerazione di questo registro iconografico, con la sigla J.

Non andremo qui in traccia dell'iconografia emersa successivamente a JONCUS 2005, compito cui accudisce il benemerito Centro Studi Farinelli diretto da Luigi Verdi in Bologna. Ci limitiamo a segnalare: il cosiddetto «ritratto Leeds» (il giovane Farinelli con una colomba in mano) in collezione privata (McGEARY 2002; *Farinelli ritrovato* 2014); il tondo di mano di Francesco Bossi da Este (ACANFORA 2016, p. 84 e fig. 56); il disegno di Domenico Maria Servidori datato 1759 (URREA FERNÁNDEZ 1977, p. 225); il busto in gesso ritrovato nella Real Academia de Bellas Artes de San Fernando di Madrid (AZCUE BREA 1994, p. 359; V.P., in *Carlo Broschi* 1996, pp. 140, 142;

grazie a Victor Pagán per la segnalazione e le informazioni sul ritrovamento); infine l'acquisto da parte della stessa accademia del ritratto attribuito a Jacopo Amigoni corrispondente ai nn. 39 e 41 in JONCUS 2005 (cfr. URREA FERNÁNDEZ 1977, pp. 70-71 e tav. VI; *Real Academia de San Fernando* 2012, pp. 144-145).

<sup>21</sup> Sul Farinelli a Venezia e sulla svolta patetica che ne conseguì nell'arte dei castrati, cfr. MAMY 1994, pp. 94-103. A Venezia nel 1734, per conto del duca di Leeds, sfegatato adoratore del Farinelli, fu eseguito il ritratto di Bartolomeo Nazari oggi nel Royal College of Music di Londra (J 20; cfr. McGEARY 2002).

<sup>22</sup> La descrizione di Quantz appare nel suo *Lebenslauf, von ihm selbst entworfen*, pubblicato negli «Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik» di Friedrich Wilhelm Marpurge, I, 1755, pp. 197-250: 140-141. Una traduzione italiana: CAPPELLETO 1995, pp. 15-16.

<sup>23</sup> Cfr. *supra*, nota 10; l'appunto di padre Martini è nella citata miscellanea MIBM, H.60, c. 60r-v (cartulazione antica) = 70r-v (moderna). Beninteso, per il Francescano l'esperienza *de auditu* del canto di Carlo Broschi in pubblico risaliva a mezzo secolo addietro, cioè al *Siroe* di Hasse cantato nel teatro Malvezzi (primavera 1733).



(p. 15) ai viaggi di Burney (1771) e alle *Riflessioni pratiche sul canto figurato* di Giambattista Mancini (1777):

Fra le tante parti che deve aver in sé un eccellente cantore, egli procurò in sé di ridurle tutte all'ultima perfezione. Dotato dalla natura d'un[a] voce grata, dolce, forte, penetrante ed estesa dal più grave al più acuto, fece tutto lo studio di perfezionarsi in tutte quelle che [*lacuna*] dell'arte. Usava della sua bella voce con produrla a poco a poco, ma insensibilmente, che l'arte chiama 'messa di voce', di poi insensibilmente diminuendola la terminava, ed era tale la sua arte che poteva produrla lungo tempo, avendo sortito una corporatura tale che senza pregiudizio della sua salute era disposto ad allungarla quanto voleva. Ciò proveniva stante che i cantori de' suoi tempi sapevano farne economia e non sforzare i polmoni, e questo chiamavasi 'cantar leggero' ... Il suo trillo era granito, uguale e (come dicono) tondo; le appoggiature, i mezzi trilli, i groppetti erano da esso [*lacuna*]. Nella scelta poi degli ornamenti, dei passaggi, delle fermate e delle cadenze egli si distinse in maniera tale che ogni sera studiava la maniera di variare, segno chiaro che egli non era digiuno dell'arte del contrapunto; in fatti ho veduto alcune arie [sue], di grande impegno per la varietà degli affetti espressi nelle parole, ordite e tessute in maniera tale che gli stessi compositori ne restavano sorpresi.

A Bologna nel 1730 Carlo Broschi fu aggregato all'Accademia Filarmonica, nella classe dei cantori, e suo fratello Riccardo lo fu in quella dei compositori; due anni più tardi ottennero la cittadinanza onoraria bolognese. Il cantante acquistò allora «una possessione e una casa un mezzo miglio fuori della Porta delle Lame di Bologna, che poi a poco a poco fece fabbricare» (p. 17), ossia la villa alla Beverara

(l'odierna via Zanardi) nella quale si ritirò dopo che, tre decenni più tardi, fu rientrato in Italia dal lungo soggiorno spagnolo. Ma l'apice della carriera teatrale, prima di accettare l'invito dei reali di Spagna, il cantante lo toccò a Londra come primo uomo nella cosiddetta Opera of the Nobility, dove dall'ottobre 1734 al maggio 1737 cantò in una dozzina abbondante di melodrammi, idolatrato dall'aristocrazia britannica; direttore musicale nel teatro di Haymarket era il suo antico maestro, Porpora.<sup>24</sup> Il periodo londinese fu caratterizzato, come ricerche recenti di Daniel Hertz hanno ampiamente confermato, da una profonda amicizia col pittore Jacopo Amigoni (1685?-1752),<sup>25</sup> che nel 1735 lo effigiò in un grande ritratto allegorico, incoronato d'alloro da Euterpe, la musa della musica, sotto il volo planato della Fama che ne sparge il grido (oggi nel Muzeul Național de Artă al României di Bucarest; J 27); l'immagine fu divulgata in una famosa acquaforte di Joseph Wagner (J 28).

Il Farinelli risolse poi di lasciare Londra, accogliendo l'invito di Elisabetta Farnese alla corte di Spagna. La seconda moglie di Filippo V, che delle virtù canore del Broschi avrà forse avuto notizia dai suoi congiunti parmensi, lo voleva per *músico de cámara* alla corte di Spagna perché col suo taumaturgico canto curasse l'ipocondriaca malinconia dell'apatico Borbone. Nel giugno 1737 il cantante partì dunque alla volta di Parigi; di lì il 15 luglio si mise in viaggio per Madrid; raggiunse la corte a La Granja de San Ildefonso il giorno di san Gaetano (il 7 agosto);<sup>26</sup> e il 30 agosto Filippo V lo nominò «familiar criado mío, con dependencia sólo de mí y de la Reina», per la sua singolare abilità e destrezza nel

<sup>24</sup> Forse il ritratto di Porpora oggi nel Museo della Musica risale proprio all'epoca del suo soggiorno londinese (cfr. qui la scheda 81). Sui legami del Farinelli con l'aristocrazia inglese, cfr. McGEARY 2002 e 2004; e anche CORP 2005 per i rapporti con gli inglesi che in Italia parteggiavano per il *pretender* Giacomo III Stuart.

<sup>25</sup> HENNESSEY 1999; HEARTZ 2014, in particolare il saggio su *Amigoni and Farinelli*, pp. 1-50.

<sup>26</sup> La data è in SACCHI 1784, p. 18. Sui negoziati preventivi e successivi circa la chiamata e l'assunzione del Farinelli a Madrid, cfr. McGEARY 1998 (alle pp. 410-412 le patenti di *familiar criado* e *músico de cámara*); TORRIONE 2000a.



*Carlo Broschi investito cavaliere di Calatrava. Bologna, MIBM.*

canto, obbligandolo però a non esibirsi nei teatri pubblici. Perciò il Farinelli non ebbe responsabilità dirette, se non magari come discreto consulente sotto coperta, negli spettacoli operistici degli anni 1738-1740 nei teatri madrileni de la Cruz e di Caños del Peral, dove furono peraltro coinvolti colleghi ch'egli conosceva bene, come l'altro grande allievo di Porpora, il soprano Gaetano Caffarelli, la Tesi, e il tenore bolognese Annibale Pio Fabri.<sup>27</sup> In compenso, «cantava ogni sera tre o quattro arie» al re, dice Sacchi (p. 19), e sempre le stesse; anzi, come scrisse il cantante a un amico bolo-

<sup>27</sup> Il ritratto di Fabri si vede qui alla scheda 65. Sugli allestimenti operistici madrileni degli ultimi anni Trenta, cfr. CARRERAS 1997 e CARRERAS 2000; e riassuntivamente il capitolo sul teatro d'opera nel periodo 1730-1759 in LEZA 2014, pp. 307-340 (alle pp. 333-340 una cronologia sintetica delle opere allestite nella capitale e a corte).

gnese: «mi bevo tutte le sante sere 8 in 9 arie in corpo».<sup>28</sup>

Al suo arrivo in Castiglia il cantante aveva ancora in essere un contratto per la stagione 1737-38 con l'Opera of the Nobility, talché la decisione di lasciare Londra per Madrid causò non pochi imbarazzi diplomatici, anche se, non essendogli stato saldato per intero il compenso pattuito per la stagione di primavera, finita da poco, egli speculava su una sorta di conciliazione amichevole (il 9 maggio 1738 da Aranjuez, scrivendo a Lord Charles Cadogan, uno dei direttori dell'Opera londinese, protestava la propria correttezza e lealtà).<sup>29</sup> Apparve presto chiaro che non sarebbe più tornato. Di questa intenzione anche l'Amigoni era conscio, tanto che mandò alcuni suoi dipinti a Madrid più tardi, nel 1739-40, mentre il Farinelli si adoperava attivamente per creare le condizioni di un ingaggio della moglie dell'amico, il soprano Maria Antonia Marchesini detta la Lucchesina.<sup>30</sup> Fu ancora il Farinelli – nel 1747, regnante Ferdinando VI – a propiziare la chiamata dell'Amigoni come pittore di corte. Morì a Madrid nell'agosto 1752, l'Amigoni: ma fece in tempo a produrre altri mirabili ritratti dell'amico cantante, in particolare quelli oggi conservati nella Staatsgalerie di Stoccarda (J 38), nella Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (J 39=41), e soprattutto l'amenissimo ritratto di gruppo nella National Gallery of Victoria di Melbourne (J 42), ossia l'amichevole conversazione “a distanza” che lo raffigura idealmente riunito con il «caro gemello» Metastasio, l'amata soprano Teresa Castellini, lo stesso Amigoni e un ussaretto che governa un levriero recante il monogramma «C.B.F.» sul collare.<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Lettera del 16 febbraio 1738 al conte Sicinio Pepoli (in VITALI 2000, pp. 143-144).

<sup>29</sup> Cfr. VITALI 2014.

<sup>30</sup> Documentata come seconda donna a Napoli e poi a Londra tra il 1736 e il 1738.

<sup>31</sup> Cfr. HEARTZ 1984a. Daniel Hertz ha recentemente proposto di ravvisare nel ragazzino a destra



In tutti questi ritratti il Farinelli reca le insegne dell'ordine di Calatrava, il collare con la croce e la *venera* al petto, una sorta di conchiglia di san Giacomo (o capasanta) tempestate di brillanti: il cavalierato gli era stato conferito nel settembre 1750 da Ferdinando VI.<sup>32</sup> Il che stabilisce un termine *post quem* per questi estremi ritratti dell'Amigoni.

Ferdinando VI, figlio di primo letto di Filippo V, era succeduto al padre nel 1746: melomane di suo, aveva al fianco Maria Barbara di Braganza, l'allieva portoghese di Domenico Scarlatti. (Frattanto la regina vedova, Elisabetta Farnese, matrigna del nuovo re, venne relegata nella residenza di San Ildefonso, lontano dalla corte.) Nel 1747 la real coppia aveva affidato al Farinelli la direzione dei teatri del Buen Retiro in Madrid e della reggia in Aranjuez, nonché delle feste reali.<sup>33</sup> Appunto nel lungo periodo trascorso al servizio dei reali di Spagna (ventidue anni) il Farinelli costruì la propria fortuna sociale ed economica e portò a piena maturità quel prezioso gusto estetico, alimentato dal contatto con i capolavori dell'arte figurativa coeva e delle raccolte reali, di cui fu poi testimonianza la cospicua collezione ch'egli portò seco dalla Spagna e collocò nella sua villa alle porte di Bologna.<sup>34</sup>

l'arciduca d'Austria, il futuro Giuseppe II, decenne supergiù all'epoca del dipinto: il quadro implicherebbe dunque un esplicito messaggio di lealtà austro-spagnola (HEARTZ 2014, pp. 37-39).

<sup>32</sup> Il citato zibaldone MIBM H.60 (cfr. nota 8) contiene alle cc. 141-142 (cartulazione antica) = 86-87 (moderna) la lettera di un corrispondente dalla Spagna che il 14 settembre 1750 ragguaglia padre Martini circa la cerimonia dell'investitura del Farinelli, presieduta dal marchese dell'Ensenada come delegato del re (cfr. VERDI 2008, pp. 130-131). La stessa miscellanea martiniana contiene alle cc. 62-63 = 73-74 due disegni che raffigurano i sovrani nell'atto di conferire le insegne al cantante (J 44 e 45); nel primo dei due una quarta figura appare sullo sfondo, probabilmente l'Ensenada (su di lui, cfr. *infra*, pp. 111-114, e le note 43 e 45). I due disegni, adespoti, si vedono qui alle pp. 108 e 109.

<sup>33</sup> Per l'attività del Farinelli al servizio di Ferdinando VI, con particolare attenzione al mece-

Lasciò la Spagna con l'ascesa al soglio di Carlo III di Borbone, primo re di Napoli, figlio di secondo letto di Filippo V e di Elisabetta, dunque fratello consanguineo di Ferdinando, ma assai meno meloma-



Carlo Broschi con i reali di Spagna. Bologna, MIBM.

natismo musicale facente capo al marchese de la Ensenada, cfr. DOMÍNGUEZ 2015. In particolare sul Farinelli e il Buen Retiro, cfr. TORRIONE 2000b; SOMMER-MATHIS 2000; su Aranjuez, cfr. LÓPEZ DE JOSÉ 2006, pp. 199-248; TOLEDANO 2006, pp. 30-31, 252-253, 257. Nel 1758 il Farinelli provvide a redigere un analitico resoconto artistico e finanziario della propria direzione teatrale, la *Descripción del estado actual del Real Teatro del Buen Retiro, de las funciones hechas en él desde el año 1747 hasta el presente, de sus individuos, sueldos y encargos* (FARINELLI 1991). Delle tre copie manoscritte di questo inestimabile documento di storia economica del teatro d'opera settecentesco ne sopravvivono due, una nella Biblioteca del palazzo reale di Madrid, un'altra nel Collegio di Spagna di Bologna. Quest'ultima proviene dalla casa del Farinelli, e Giovanale Sacchi la poté vedere (cfr. SACCHI 1784, p. 23).

<sup>34</sup> Sulla collezione di pittura inventariata dopo la morte del cantante, cfr. BORIS, CAMMAROTA 1990;

ne dei suoi due predecessori. Il ritorno in auge della regina madre tagliò fuori dai giuochi il cantante, che di Ferdinando e Maria Barbara era stato il confidente, il favorito, il consigliere fedele e influente. Il sovrano venuto dall'Italia assicurò al Farinelli un cospicuo vitalizio e lo congedò, riducendo peraltro drasticamente gli stanziamenti regi per teatri e spettacoli. Carlo Broschi rimpatriò a Bologna, dove spirò il 16-17 settembre 1782.

## 2. Il ritratto del cavaliere di Calatrava

Spettacolare e prezioso in ogni dettaglio, il magnifico ritratto oggi conservato a Bologna – già attribuito da tutta la pre-

HEARTZ 2014, pp. 51-61 (l'appendice *Farinelli's picture gallery at Bologna*).

<sup>35</sup> LONGHI 1927, pp. 147-148 (1967, p. 193). Non risulta che il dipinto rechi una firma dell'autore (come invece dichiarato in RICCOMINI 1974, p. 38). Ma la paternità di Giaquinto, riconosciuta da Longhi su base stilistica e contestuale, è doppiamente accettata all'origine: dalla registrazione nell'inventario dei beni del Farinelli (cfr. qui nota 62); e dal fatto che nel dipinto figura l'autoritratto del pittore, in ombra dietro il clavicembalo a destra. Che la fisionomia dell'effigiato corrisponda a quella dell'artista molfettese, e non all'Amigoni, è avvalorato dal ritratto di Giaquinto, attribuito al di lui concittadino Nicola Porta, pubblicato in D'ORSI 1958, fig. 1.

A sua volta l'attribuzione tradizionale all'Amigoni, risalente almeno a prima del 1833 (cfr. nota 59), trova una doppia spiegazione. Da un lato una menzione, sia pur generica, dell'amico pittore compare già in SACCHI 1784, p. 29: nella sua generosità il Farinelli avrebbe soccorso la famiglia dell'artista morto nel 1752 (a Sacchi la notizia doveva essere giunta dalla cerchia ristretta dei confidenti bolognesi del cantante, va dunque considerata attendibile). Dall'altro, il nome dell'Amigoni è associato a quello del cantante nell'attribuzione, conclamata, del ritratto più famoso all'epoca, quello allegorico (oggi a Bucarest, J 27) divulgato nella citata stampa di Joseph Wagner (J 28), come pure in altre incisioni che recano espresso il nome di Amigoni (J 29, 34, 43). Lo stesso Burney, nel capitolo ch'egli dedica al Farinelli nel suo diario di viaggio italiano del 1771, cita a due riprese l'Amigoni, per il ritratto di Bucarest e per il ritratto di Melbourne (BURNEY 1935, II, pp. 152, 155). Per converso, né Burney né Sacchi fanno mai il nome di Giaquinto, sebbene l'inglese l'avesse visto

cedente bibliografia a Jacopo Amigoni e restituito a Corrado Giaquinto da Roberto Longhi nel 1927<sup>35</sup> – coglie l'immagine del cantante all'apogeo. Le effigi dei due sovrani, raffigurati entro un medaglione ovale portato a volo in una gloria di putti,<sup>36</sup> formano quasi un'aerea icona posta a suggello della rappresentazione, al tempo stesso destinatari dell'omaggio in forma di muto eppur vibrante spettacolo e fautori dell'ascesa del Farinelli a un rango ineguagliato, ove il riferimento alla musica è ben presente, nel clavicembalo e negli spartiti, unitamente al simbolo delle ricchezze accumulate (le gioie e le argenterie sparse a terra); sul basamento lapideo il doppio stemma dei Borbone-Spagna e del Portogallo contornato dal collare del

nelle sue due visite alla villa fuori Porta Lame; quanto al Sacchi, cfr. qui pp. 119-120.

All'inizio del secolo scorso il dipinto di Giaquinto conservato nel Liceo musicale versava in cattive condizioni ed era pressoché ignorato, come – forse esagerando un po' – testimonia VATIELLI 1924, p. 309: «... un quadro di considerevoli dimensioni che ... pendeva da una parete del corridoio che conduce alla Biblioteca. Ho detto un "quadro", ma in realtà non era ridotto che ad un grande rettangolo incrostato di polvere e di sudiciume che impedivano la vista di qual si sia figura». Il bibliotecario del Liceo musicale lo individuò intorno al 1920 sulla base delle parole di Vernon Lee (cfr. LEE 1887; LEE 1881, cit. qui alla nota 55). Grazie all'intervento di Vatielli il dipinto, ripulito, «figurò ammiratissimo nella Mostra del ritratto di Palazzo Pitti a Firenze», con l'ormai consuetudinaria attribuzione al veneziano Amigoni. Le carte intercorse fra il soprintendente alle Belle Arti, Francesco Malaguzzi Valeri, e il Comune di Bologna comprovano la veridicità delle parole di Vatielli circa lo stato di conservazione del dipinto prima e dopo la mostra del 1922 (Archivio della Soprintendenza ai Beni artistici e storici, ora Polo Museale dell'Emilia Romagna, *Liceo musicale "Rossini"*, fasc. n. 155: 16 gennaio e 30 dicembre 1922, 12 febbraio 1923).

<sup>36</sup> I due mezzi busti dei reali richiamano alla mente i medaglioni marmorei di Giovanni Domenico Olivieri conservati a Madrid, risalenti al 1751 (cfr. *Real Academia de San Fernando* 2012, pp. 160-161). Quanto alla figura femminile a sinistra dei sovrani, sarà – sebbene priva degli attributi musicali consueti, impegnata com'è nel reggere il pannello – la musa Euterpe, discinta come nel ritratto allegorico dell'Amigoni oggi a Bucarest (J 27)?

Toson d'oro.<sup>37</sup> E non v'è chi non veda – nell'incastro prospettico tra la corporea realtà dell'eroe, secondato dal pittore in penombra, e la visione dei due sovrani sullo sfondo – un trasparente richiamo al Velázquez delle *Meninas*. Ma la memoria visiva dell'intenditore potrà addirittura spingersi a rintracciare un riflesso del famoso dipinto di Hyacinthe Rigaud raffigurante Luigi XIV (oggi al Louvre), suprema contaminazione tra i linguaggi del teatro e della corte, immagine tanto solenne e ostentata da apparire irreali.<sup>38</sup>

Corrado Giaquinto – nato a Molfetta l'8 febbraio 1703, deceduto a Napoli il 18 aprile 1766 – era giunto a Madrid alla fine d'agosto del 1753, per rimpiazzare il defunto Amigoni nella carica di pittore di corte; rimase in Spagna fino al 1762, quando Carlo III chiamò a subentrargli Anton Raphael Mengs. A Madrid il Giaquinto fu anche *director general* della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando – promossa nel 1744 su impulso dello scultore carrarese Gian Domenico Olivieri, era stata istituita da Ferdinando VI nel 1751 – e dovette tra l'altro sovrintendere ai lavori della fabbrica madrileni di arazzi.<sup>39</sup> Come Broschi originario di Puglia, formatosi a Napoli presso Francesco Solimena, e successivamente coinvolto dal disinvoltato fluire di Luca Giordano, anche Giaquinto entrò nei ranghi dei primi attori della

vita artistica europea, grazie alla capacità di coniugare – il dipinto conservato a Bologna lo dimostra ad usura – la soda monumentalità nella composizione di figura, ispirata a un barocco vigoroso e pieno, di ascendenza cortonesca, con la ricchezza delle soluzioni decorative, che spaziano dai panneggi ottenuti increspando preziose stoffe all'acceso gioco cromatico prodotto dagli accostamenti dell'oro con le tinte più forti e brillanti.<sup>40</sup> Il quadro viene concordemente fatto risalire all'inizio del periodo madrileni di Giaquinto, 1753-1755,<sup>41</sup> in considerazione non solo dell'età e della presentazione dell'effigiato – aveva 48 anni al momento dell'arrivo del pittore a Madrid – ma anche dello stile che aveva fin lì contraddistinto la feconda produzione del pittore, prima di partire per la Spagna impegnato in una vasta serie di incarichi per diverse committenze, da Napoli a Torino, da Roma a Cesena.<sup>42</sup> Si può azzardare una maggiore approssimazione cronologica: ma a tal fine giova ritornare per un momento sul contesto biografico.

In un certo senso, il grande ritratto conservato a Bologna – un pezzo senza eguali nell'iconografia dei musicisti del suo secolo – segna, ed è un'ironia della sorte, al tempo stesso il culmine nella parabola del divo Farinelli e l'inizio di un declino irreversibile: declino della costellazione in cui orbitava prima ancora che del suo

<sup>37</sup> Sagace osservazione di Victor Pagán, che ringraziamo.

<sup>38</sup> Cfr. BUGINI 2012; BORIS 2014, pp. 28-29. Il Farinelli avrà visto il ritratto del Re Sole passando da Parigi alla volta di Madrid?

<sup>39</sup> Una biografia documentata del Giaquinto in Spagna è offerta da Leticia de Frutos Sastre in *Giaquinto* 2006, pp. 93-104; per la fabbrica di arazzi, *ibid.*, pp. 57-73.

<sup>40</sup> Merita d'essere riletta la mezza paginetta che nel 1927 gli dedicò Roberto Longhi (cfr. *supra*, nota 35): «Il Giaquinto era nella mostra fiorentina [del 1922] rappresentato assai bene dai due bozzetti per i quadri romani della chiesetta di San Nicola dei Lorenesi, e avrebbe anche figurato meglio se non si fosse inalberato trionfalmente nella sala veneta, e colle insegne dell'Amigoni, quel fiorentino ritratto del celebre

virtuoso "Farinello" che di sicuro apparteneva a lui, dico al Giaquinto; e, giusta le più naturali induzioni, al suo periodo spagnolo. Ora, quale distacco tra l'elegante "accademismo ottico" del Giaquinto, anche esso una varietà del tardo barocco, come lo sono e il modo del Solimena e quello del Bonito; tra le sue forme a bulle vitree iridescenti, sbocciate in rosa sui fondi vetri di verde e di lapislazzuli, tra il suo arbitrio tutto gioia retinale di scale tonali irrealistiche, e questa operetta, seria, arcigna persino!» (con riferimento a un dipinto di Gaspard Traversi erroneamente attribuito a Giaquinto nella mostra).

<sup>41</sup> Così, senza peraltro fornire argomenti a suffragio, già D'ORSI 1958, p. 146.

<sup>42</sup> Sul periodo italiano del pittore molfettese, cfr. *Giaquinto* 2005.

astro individuale. Il 20 luglio 1754 fu spodestato, arrestato e confinato in Andalusia don Zenón de Somodevilla y Bengoechea, marchese de la Ensenada (1702-1781). Il potentissimo e invidiatissimo ministro delle finanze, della marina, della guerra e delle Indie, nominato da Filippo V nel 1743 e confermato da Ferdinando VI, era – proprio come il Farinelli – uomo di modesta estrazione, figlio di un *hidalgo* della provincia della Rioja, assunto a un potere virtualmente illimitato grazie a un machiavellico intuito politico, a una formidabile capacità di lavoro e a una lucida strategia sul doppio versante della politica economica interna e della politica estera, concepita nella chiave di una più o meno nascosta concorrenza mercantile e bellica con l’Inghilterra. Abilissimo tessitore di una rete di clienti e informatori distesa sul continente (e anche oltreoceano), l’Ensenada seppe cogliere le prospettive di un radicale ammodernamento dello Stato, in senso illuministico, offerte alla Spagna dalla pace di Aquisgrana (1748). E dell’amico cantante si valse, entro la cerchia ristretta della corte come nei confronti della diplomazia straniera, sia per ingraziarsi il favore dei sovrani melomani sia per dare lustro a un disegno politico di rafforzamento dello Stato e di esaltazione simbolica della monarchia borbonica che si riverberasse ben al di là dei Pirenei. Insieme, l’Ensenada e il Farinelli furono gli alacri registi dell’intrattenimento di corte, i piloti di quel «teatro necesario» che alimentava le continue diversioni degli incan-

tati sovrani.<sup>43</sup> In particolare furono loro gli artefici della famosa “flottiglia del Tago”, la squadra di imbarcazioni da diporto destinata ai barcheggi dei reali nella villeggiatura di Aranjuez: la si intravede sullo sfondo del ritratto di Farinelli di mano dell’Amigoni oggi a Stoccarda (J 38).<sup>44</sup> Guardato con sospetto da un ampio settore della nobiltà di sangue, e in particolare dal partito degli anglofilo, l’Ensenada fu silurato in seguito a una congiura di palazzo ordita dal segretario di Stato, il duca di Huéscar. Amante del lusso, ricco sfondato, spregiudicatamente mondano, fu accusato di malversazione e alto tradimento: imputazioni mai provate. La dimestichezza col corteggiatissimo castrato italiano – *el capón*, lo chiamavano i detrattori – aveva bensì alimentato il malanimo nei confronti del ministro *parvenu*. Nondimeno il crollo dell’uomo politico non alienò al cantante, da tutti considerato soggetto integro e onesto, la fiducia e il sostegno dei sovrani. Non a caso le proteste d’innocenza del ministro in disgrazia sono documentate *in primis* in due lettere che l’Ensenada indirizzò proprio a Carlo Broschi subito prima e qualche mese dopo il tracollo affinché intercedesse in suo favore presso Maria Barbara, la regina essendo notoriamente il più fermo pilota della volontà del sovrano.<sup>45</sup>

Ora, nel ritratto di mano del Giaquinto il cantante è ostentatamente collocato sotto l’usbergo del patrocinio regio, mediante le figure dei due sovrani portate a volo dai putti. Nel contempo egli esibisce

<sup>43</sup> Cfr. DOMÍNGUEZ 2015. Sul personaggio e la parabola del marchese de la Ensenada, cfr. ora GÓMEZ URDÁÑEZ 2017: sul «teatro necesario, obligatorio para que funcionaran sus planes» (*scilicet* dell’Ensenada), cfr. p. 79 e in generale il cap. III (“Ganarse al Rey... y a la Reina”).

<sup>44</sup> Una minuziosa descrizione della flottiglia del Tago è nella parte II delle *Fiestas reales* (FARINELLI 1991, libro II: *De las diversiones que anualmente tienen los Reyes nuestros señores en el Real Sitio de Aranjuez*). Ad Aranjuez, nel 1751, su comando del re e per disposizione dell’Ensenada, il Farinelli si era fatto costruire dall’architetto bolognese Giacomo Bonavia

una dimora signorile. Cfr. TORRIONE 1996; e anche BORIS 2006.

<sup>45</sup> Le due lettere si leggono in RODRÍGUEZ VILLA 1878, pp. 188-190, 209-213. Alla caduta dell’Ensenada dedica ampio spazio anche Giovenale Sacchi, che beninteso si sarà appoggiato a relazioni ottenute vuoi da Bologna tramite Martini e Ripandelli (cfr. nota 8) vuoi dal suo ignoto informatore spagnolo (cfr. note 10 e 13), corroborandole però con notizie dell’ambasciatore francese a Madrid, Emmanuel-Félicité de Durfort duca di Duras, tratte dai postumi *Mémoires politiques et militaires* di Adrien-Maurice duca di Noailles (SACCHI 1784, pp. 44-46).







una non meno dimostrativa sprezzatura delle ricchezze venali, con i gioielli, i monili, i vasellami sparpagliati a terra. Non è impensabile che, nel turbine suscitato dalla disgrazia dell'amico ministro, il dipinto sia stato concepito dal Farinelli come una squillante rivendicazione della propria incorrotta rettitudine e dell'immacolata vincendevole lealtà che lo legava ai regnanti: e di sicuro una così sfacciata intenzione non si sarà potuta manifestare senza l'assenso dei sovrani.<sup>46</sup> Siffatta interpretazione corroborerebbe una datazione verso il 1755, a ridosso cioè della rimozione dell'Ensenada: il gran quadro sarebbe così la teatrale proclamazione della nobile limpidezza del cantante italiano e della sua totale dedizione alla causa dell'arte, espressa nel gesto della mano sinistra protesa ad additare la partitura e la tastiera del clavicembalo. Ai piedi, un foglio pentagrammato reca parole d'innocenza e di orgogliosa umiltà che non saranno state scelte a caso: «Son pastorello amante e sventurato. | Quando al fonte, al prato, al rio | vo chiedendo chi son io?...».<sup>47</sup>

Fu nondimeno, la caduta dell'amico ministro, l'avvisaglia – dopo tanti successi – di un incombente crepuscolo della buona sorte. Nel novembre 1755 il terremoto di Lisbona proiettò sul secolo dei Lumi un'ombra funesta, il sentimento tangibile della precarietà umana sulla crosta irrequieta del pianeta.<sup>48</sup> Nel luglio 1757 morì Domenico Scarlatti, il clavicembalista napoletano maestro di musica di Maria Barbara e amico del cantante, effigiato accanto a lui al cospetto della corte in una famosa stampa di Charles Flipart da Amigoni (J 43). In dicembre morì Benjamin Keene, ambasciatore inglese a Madrid dal 1749, anch'egli amico

del cantante, che con lui poteva sfoggiare la propria conoscenza diretta della civiltà inglese: Keene era stato un antagonista degli equilibrismi dell'Ensenada in politica estera, ma di lui il Farinelli parlò con rimpianto quando Charles Burney gli fece visita in Bologna. Nel 1758 toccò alla sovrana: defunse il 27 agosto nella residenza estiva di Aranjuez; la regina melomane lo lasciò erede dei suoi clavicembali e libri di musica, che il cantante portò con sé in Italia: tra di essi le prodigiose Sonate di Scarlatti, due serie pressoché complete. Nel 1759, il 10 agosto, morì anche Ferdinando VI nella residenza suburbana di Villaviciosa de Odón, dove il vedovo inconsolabile s'era ritirato: da anni in preda all'ipocondria, alle depressioni, infine alla demenza, nell'ultim'anno aveva voluto sempre accanto a sé il Farinelli; la musicoterapia canora – chiamiamola così – ne avrà magari leniti i patimenti, certo non l'avrebbe potuto curare. (Frattanto, in gennaio, di là dai Pirenei, Voltaire aveva sbertucciato il Farinelli e gli spagnoli col famoso sberleffo nel capitolo XII del *Candide*: «Je suis né à Naples; on y chaponne deux ou trois mille enfants tous les ans; les uns en meurent, les autres acquièrent une voix plus belle que celle des femmes, les autres vont gouverner des États. ... *Ma che sciagura d'essere senza coglioni!*».)

Lo sconforto del tramonto trapela dalla lettera che il 4 giugno 1759 il Farinelli scrisse a padre Martini da Villaviciosa. L'anno prima il cantante aveva interposto i propri buoni uffici presso Maria Barbara perché accogliesse la dedica del primo tomo della *Storia della musica* del Francese bolognese. La regina aveva accondisceso con lauta munificenza:<sup>49</sup>

<sup>46</sup> Dobbiamo questa interpretazione dell'*intentio operis et auctoris* alla sagacia e gentilezza del biografo dell'Ensenada, José Luis Gómez Urdáñez (comunicazione privata, 19 febbraio 2018). Per una lettura "ingenua" del ritratto di Giaquinto dal punto di vista dello storico della musica, cfr. BIANCONI 2002.

<sup>47</sup> Il testo è tratto dall'*Orfeo* di Paolo Rolli che il Farinelli aveva cantato a Londra nel 1735 (cfr.

HEARTZ 1990, p. 435, e già HEARTZ 1984a, p. 364, per la trascrizione della musica).

<sup>48</sup> Sappiamo che il Farinelli ebbe a soccorrere più d'un musicista in fuga dal Portogallo (cfr. SACCHI 1784, pp. 28, 33; DOMÍNGUEZ 2015, doc. 10/614).

<sup>49</sup> Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Autogr. 7/5-1 Han. Si tratta di una delle lettere dei carteggi martiniani che da Bologna hanno spiccato

Fra le innumerabili dimostrazioni di clemezza che S.M. Regina (di Gloriosissima Memoria) Mia Adoratissima e Venera[ta] Sovra[na] Patrona nel corso di 22 anni di stare a suoi Reali Piedi s'è compiaciuta rimirare la mia fedel servitù con influssi di Real Benignità per ennemente [sic]. Per darmi nuovo contrasegno di Sua Real Conpiacenza (a mia confusione) si degnò graziosamente gradire le mie suppliche in ammettere la dedica del libro intitolato *L'Istoria della Musica*<sup>50</sup> che dall'amico Sig. Antonio Bernacchi me ne vennero fatte premurose istanze (anni sono) per render l'opra e la fatica di Vostra Paternità Reverendissima sempre più gloriosa.

La spedizione fattami della voluminosa sua fatica del primo tomo speravo di ricevere almeno l'anno 1756 come mi si fece intendere.

Li trenta esemplari speditemi al principio dell'anno passato 1758 il liquido elemento ne ritardò l'arrivo nel porto di Barcellona. In poter mio giunsero ben legati, ben incassati in Madrid e non in Aranjuez in qual tempo? Reverendissimo Padre Martina, in tempo lagrimevole e pieno d'afflizioni... Il di più alla Sua savia considerazione.

Mancherei a me stesso se nelle disposizioni che sono restate a carico mio l'esecuzione (doppo il fatal colpo) passato mi fosse dalla mente il pensare alla Sua bel opra che per mia mediazione ne porta il Suo libro il Gloriosissimo e Venerato Nome della Mia Augustissima Sovra[na] Patrona Regina di Spagna non gli dassi qualche contrasegno; gli rimetto qui annessa una cam-

biale di 24mila Reali moneta di Spagna;<sup>51</sup> da dove conoscerà il merito della dimostrazione esser reale, e la fedeltà del servo eseguirla in tempo così tristo con quella proprietà dovuta come se stasse in vita in simili circostanze.

Si comprende bene come l'avvento del nuovo re, Carlo III, amante della caccia più che della musica, e il cambio radicale di contesto politico che ne derivò, abbia dato al Farinelli l'ultima spinta per chiudere il capitolo spagnolo, così fausto e per finire così mesto; e che la villa di Bologna – a meno di mezz'ora di lettiga dalla cella di padre Martini in San Francesco – gli dovesse sembrare il porto desiderabile di una navigazione lunga e gloriosa, ormai giunta al termine. A Bologna trascorse ancora 22 anni, attorniato dalla stima generale di chi, come Gluck, i Mozart, Burney, vari gentiluomini inglesi nel *grand tour*, e addirittura l'elettrice di Sassonia e Giuseppe II, di passaggio a Bologna lo venne a riverire e ad ammirare le sue collezioni.<sup>52</sup>

### 3. Destino del dipinto

Resta infine da affrontare la domanda circa il destino del dipinto di Giaquinto dopo la morte del cantante: quando e per

il volo nel bagaglio di Franz Sales Kandler (cfr. qui p. 83).

<sup>50</sup> Il riferimento è beninteso alla *Storia della musica tomo primo alla Sacra Reale Cattolica Maestà Maria Barbara infanta di Portogallo, regina delle Spagne ec. ec. umiliato e dedicato da Fr. Giambatista Martini de' Minori Conventuali accademico nell'Institut delle Scienze e Filarmonico*. Il volume fu pubblicato in Bologna da Lelio Dalla Volpe sotto la data 1757. La sontuosa antiporta calcografica di Nicolao Valleta – la si vede in PASQUINI 2004b, p. 62; PASQUINI 2007, tav. 14; qui a p. 21 – rappresenta la sovrana in trono attornata da Euterpe, Apollo, l'America, l'Africa, l'Europa, l'Asia (secondo l'*Iconologia* del Ripa) e Minerva in volo. Il secondo e il terzo volume furono dedicati a Carlo Teodoro conte palatino del Reno (1770) e a Ferdinando di Borbone duca di Parma, Piacenza e Guastalla (1781). Con lettera del 13 aprile 1756 in morte di Antonio Bernacchi (già in possesso di Julian Marshall, autore della voce *Fari-*

*nelli* nella prima edizione del *Dictionary of music and musicians* di George Grove, 1879, I, p. 506), il cantante aveva richiesto a padre Martini l'invio di 24 copie della *Storia della musica* rilegate in marocchino rosso per la regina.

<sup>51</sup> Si trattava di una somma ragguardevole. Secondo i dati del catasto del marchese dell'Ensenada, a metà del secolo a Cordoba uno scrivano pubblico aveva un reddito di 4950 reali, un amministratore provinciale 26'000, lo stesso ufficiale 18'000 reali a Segovia. Nel 1757 solo il 3% dei madrileni aveva un reddito tra 20'000 e 40'000 reali, mentre il 70% l'aveva tra 0 e 2000, e meno dell'1% l'aveva superiore a 40'000 (RINGROSE 1983, p. 78). Se poi i reali erano di solo argento, il valore raddoppiava (informazioni gentilmente comunicate da Maria Antonietta Visceglia). A padre Martini la stampa non era costata nulla (cfr. PASQUINI 2004a, pp. 25-26, 185-186; PASQUINI 2007, pp. 102-104).

<sup>52</sup> Cfr. MCGEARY 2014.

quali vie è entrato a far parte dell'odierna raccolta? Il quesito non ha finora trovato risposte certe. Gli elementi associati sono scarsi e sparsi: un'equazione con troppe incognite. Converterà enunciarla come tale, distinguendo ben bene le notizie documentate dalle congetture.<sup>53</sup> I dati certi sono i seguenti. Li esponiamo a ritroso, dai più recenti ai più remoti.

(1) Il Museo possiede due ritratti del Farinelli: il Giaquinto (J 47), e il rudere di un ritratto che raffigurava il cantante con un libro, il bastone da passeggio e due cagnetti (J 51). Quest'ultimo viene oggi autorevolmente attribuito a un pittore bolognese, Luigi Crespi (cfr. qui l'appendice dei dipinti alienati, danneggiati e dispersi, scheda 1): fu dunque eseguito in città, dopo che il Farinelli vi si stabilì definitivamente nel giugno 1761.

(2) Entrambi i dipinti erano presenti nella collezione del Liceo quando li vide Violet Paget (1856-1935), che ne parlò nei suoi *Studies of the eighteenth century in Italy* del 1880. Seguendo le orme del viaggio

musicale di Charles Burney, l'*alter ego* di Violet, Vernon Lee, visita il refettorio del Liceo musicale di Bologna e di fronte ai ritratti di Farinelli si concede una digressione fantastica:

... there came to exist a sort of popular myth of Farinelli, in which the singer appeared much as he does in the pageant-like portrait by the crotchety *barrocco* painter Amigoni: <sup>54</sup> colossal, dark, uncanny, mysterious, standing out sharply and strangely in his white mantle of Calatrava from a vapoury, lurid background, filled with vague forms of elves and genii. But only eliminate the additions made by popular fancy, the strange, weird lights and shades, and see him through an ordinary medium, and you find yourself in the presence no longer of Amigoni's sphinx-like demi-god but in that of an ordinary man, very amiable, very intelligent, very incapable of being a prime minister, such as you may see Farinelli in the smaller portrait belonging to the Bolognese Philharmonic Academicians, in which a book, a walking-stick, and two dogs, replace the theatrical paraphernalia of the large picture.<sup>55</sup>

<sup>53</sup> In larga misura la sintesi fornita qui di seguito ricalca e riordina le ricerche di studiosi precedenti, in particolare quelle dovute a Francesca Boris (BORIS, CAMMAROTA 1990; BORIS 2007; BORIS 2014).

<sup>54</sup> Per l'equivoco attributivo Giaquinto/Amigoni, cfr. *supra* nota 35.

<sup>55</sup> LEE 1887, p. 113; e cfr. la trad. it. coeva: «Venne così a costituirsi una specie di mito popolare del Farinello, nel quale il cantore appariva davvero quale nel ritratto di parata del ghiribizzoso pittor barocco Amigoni: colossale, astruso, rigido, misterioso, che spicca singolarmente nel bianco manto di Calatrava da un fondo vaporoso e fosco, popolato da forme vaghe di spiriti e di genii. Eliminato però quanto vi aggiunge la fantasia popolare, strani ombreggiamenti e luci arcane, e consideratolo attraverso un ambiente ordinario, non ci troviamo più al cospetto del semidio enigmatico di Amigoni, ma di un uomo comune, amabilissimo, assai intelligente, per nulla adatto a farne un primo ministro, qual vedesi nel ritratto più piccolo degli accademici filarmonici bolognesi, dove un libro, una canna e due cani, rimpiazzano le paraferne teatrali del ritratto più grande» (LEE 1881, p. 247).

Non vi è motivo di ritenere che nel Liceo bolognese Vernon Lee *alias* Violet Paget avesse visto anche il ritratto di gruppo oggi a Melbourne (J 42),

come lascerebbero intendere FRATI 1922 (p. 98) e ancora BORIS 2014 (pp. 35, 36): quest'ultima si meraviglia anzi che la scrittrice confonda la figura femminile – il soprano Teresa Castellini, identificata nominalmente nel cartiglio ai suoi piedi – con Faustina Bordoni. In realtà, la Paget menziona il ritratto di gruppo non già nel capitolo sulla vita musicale italiana del Settecento – quello che prende spunto dalla raccolta dei ritratti del Liceo – bensì nel capitolo sul Metastasio (LEE 1887, pp. 176-177; LEE 1881, pp. 82-83); ma evidentemente non ne parla per autopsia, bensì lo evoca sulla scorta del Burney, il quale l'aveva ammirato nella villa del Farinelli e però nel suo diario di viaggio del 1771 aveva equivocato i nomi delle due cantanti (BURNLEY 1935, II, p. 155). Tratta in inganno dal nome della Bordoni, la Paget collocò data e origine del dipinto a Venezia nel 1730, ossia nell'unico punto in cui le traiettorie biografiche del Farinelli, della Faustina e del Metastasio (non però dell'Amigoni) si sarebbero potute incrociare: e infatti si stupisce che nel quadro non figurino anche Hasse, il compositore dell'*Artaserse* veneziano in cui cantò Carlo Broschi, e di lì a pochi mesi sposo della Bordoni. Giovanissima ma già eruditissima, la scrittrice inglese ne sapeva quanto bastava per cogliere l'incongrua identificazione della cantante e l'errore della propria datazione, se avesse davvero visto il dipinto: avrebbe letto il nome

Appunto sulla scorta del libro di Vernon Lee il bibliotecario del Liceo, Francesco Vatielli, riconobbe il ritratto di parata, lo segnalò alla Soprintendenza e nel 1922 lo prestò alla mostra fiorentina del Settecento italiano, dove fu esposto, sempre sotto il nome dell'Amigoni:<sup>56</sup> lì lo vide, o lo rivide, Roberto Longhi, che cinque anni dopo, nel recensire una mostra di Gaspare Traversi, in un acidulo *à côté* restituì il dipinto a Giaquinto.<sup>57</sup>

(3) Nel 1852 il catalogo dell'Iconoteca del Liceo musicale registrava puntualmente due ritratti di Carlo Broschi, al n. 179 e al n. 188:<sup>58</sup> le due schede redatte dal custode non offrono però elementi utili per l'identificazione.

(4) Il 23 settembre 1833 il pittore Filippo Gargalli firmò la ricevuta di scudi 10 «per pultura e quasi rifatto il ritratto in piedi del Sig.r Farinelli musico dipinto dal'Amiconi ed aver data la virnice ad altri quadri del Liceo».<sup>59</sup> A meno che 'ritratto in piedi' non alluda semplicemente a un dipinto di formato 'verticale' (ma pressoché tutti i ritratti lo sono!), nel presunto dipinto dell'Amigoni va riconosciuto il ritratto di parata del Giaquinto. Che dunque nel 1833 era nel Liceo.

(5) Nel maggio 1783 l'erede usufruttuario del cantante, Matteo Pisani (nipote del testatore per parte di una sorella), e gli esecutori testamentari Francesco Ripandelli e Vincenzo Negri redigettero – sulla scorta di un precedente inventario stilato dal cantante – l'«Inventario legale e descrizione di tutti li beni stabili, mobili, semoventi, generi, gioje, ori, argenti, denari, crediti e pretesi debiti, documenti, musica e altro ritrovati nello stato ed eredità del fu Sig.r D.n Carlo Broschi cavaliere del reale ordine militare di Calatrava»; per la descrizione e la stima dei dipinti si valse-ro della consulenza di Giuseppe Becchetti, accademico clementino.<sup>60</sup> Al numero 24<sup>61</sup> il documento registra «un quadro grande nella sua cornice intagliata e indorata» che «rappresenta di mano di Corrado Giacchinto il ritratto del Sig.r Testatore con manto del reale ordine militare di Calatrava in piedi che appoggia una mano sul cembalo, in prospetto medaglione con ritratti del re e regina di Spagna Ferdinando Sesto e Maria Barbara a mezzo busto, e ritratto del pittore, istoriato con puttini Figure intere al naturale, alto P[iedi] 7: O[nce] 4 largo P. 4: O. 10 stimato Lire [bolognesi] 600».<sup>62</sup> E al numero 167 «un

della Castellini, e avrebbe riconosciuto la *venera* – l'insegna dell'ordine di Calatrava – al petto del cantante, e dunque avrebbe facilmente collocato il dipinto a Madrid dopo il 1750; e non le sarebbe sfuggito il valore meramente ideale di questa conversazione a distanza tra i due «gemelli amatissimi».

<sup>56</sup> Cfr. *supra*, nota 35; *Mostra della pittura italiana 1922*, p. 21.

<sup>57</sup> Cfr. *supra*, nota 40.

<sup>58</sup> FERRARINI 1852, pp. 204 e 213-214. Dal 14 febbraio 1850 Camillo Ferrarini era subentrato nella carica di custode del Liceo al decrepito Agostino Barbieri, deceduto quello stesso giorno (su di lui, cfr. la scheda 218); ma già in precedenza ne aveva surrogate le funzioni (cfr. ASCBo, *Carteggio amministrativo*, 1850, Tit. X, Rub. 6: prot. 907). Si deve a Ferrarini l'Iconoteca del 1852 circa, il primo catalogo della collezione dei ritratti (cfr. qui p. 87).

<sup>59</sup> MIBM, *Archivio del Liceo musicale*, Ricevuta del 23 settembre 1833. Il custode che ricevè la quietanza del Gargalli fu il Barbieri citato nella nota precedente. Sul Gargalli, cfr. qui la scheda 226.

<sup>60</sup> ASBo, *Fondo notarile*, Notaio Lorenzo Gambarini, *Testamento di mano D. Carlo Broschi detto Farinelli Consegnato al Sig. r Notaro Dn Lorenzo Gambarini questo dì 20 Febraio 1782*; e *ibid.*, 2 maggio 1783, l'inventario. Del testamento ha offerto una trascrizione parziale CAPPELLETTO 1995, pp. 197-206. Per l'inventario, cfr. BORIS, CAMMAROTA 1990, pp. 184-186, 208-219 (oggetti d'arte e suppellettili; alle pp. 209 e 215 i due dipinti che qui interessano), e CAPPELLETTO 1995, pp. 209-221 (strumenti musicali e spartiti). L'*Inventario* dei beni di Carlo Broschi fu individuato da Maria Cristina Casali Pedrielli e Giovanna Degli Esposti all'epoca delle ricerche svolte per la mostra del bicentenario martiniano (cfr. *Collezionismo e storiografia* 1984, p. 51, colonna 1).

<sup>61</sup> La numerazione è redazionale, e rimanda ai commenti offerti dall'importantissimo articolo di Francesca Boris e Gian Piero Cammarota.

<sup>62</sup> La grafia 'Giacchinto', che si ritrova (anche nella forma 'Giachinto') ai nn. 93, 96-97, 100-101 e 220-221 dell'inventario, si spiega come traslitterazione del cognome del pittore pronunciato alla spa-



quadro nella sua cornice indorata» che «rappresenta il ritratto del Sig.r Testatore con due cagnetti a semibusto di mano di un pittore moderno. Alto P. 2: O. 8 largo P. 2: O. 0.1», con l'annotazione che «detto quadro sta ora in Bologna in casa del Sig.r Don Matteo Pisani Broschi». Un inventario del 1787 conferma quest'ultimo dato: il Farinelli dei due cagnetti è in casa Pisani.<sup>63</sup>

Sappiamo come andò a finire. Il testatore aveva disposto un fedecommesso perpetuo al fine di assicurare l'inalienabilità del patrimonio e la sua intatta trasmissione per linea mascolina. Ma l'erede, Matteo Pisani, si diede presto da fare per aggirare questo vincolo legale.<sup>64</sup> Il fedecommesso era un istituto deciduo nell'Italia di fine Settecento, comunque destinato a scomparire con l'avvento del codice civile napoleonico, contrario all'immobilizzazione infruttifera dei patrimoni. Le meraviglie accumulate in vita dal cantante andarono disperse ai quattro venti, e della gran parte – soprattutto degli strumenti e delle musiche – s'è persa ogni traccia.<sup>65</sup>

(6) Il 24 dicembre 1761 Carlo Broschi aveva donato a padre Martini un suo ritratto, accompagnandolo con questo biglietto:

gnola: il che avvalora la certezza dell'attribuzione, evidentemente dettata dal Farinelli stesso nel precedente inventario dei suoi beni.

Nell'inventario il ritratto di Giaquinto risulta collocato «nella prima anticamera» della villa, unitamente ai due grandi ritratti dell'Amigoni, quelli oggi a Bucarest e a Melbourne (inventario nn. 23 e 25; J 27 e 42). La stima del ritratto di Giaquinto, 600 lire, è a metà strada tra le lire 1000 di quello allegorico, eseguito a Londra nel 1735, e le lire 400 di quello di gruppo, eseguito a Madrid nel 1750-52.

<sup>63</sup> ASBo, *Fondo notarile*, Notaio Camillo Casanova 4/4, 1786 al 1788, atto del 3 aprile 1787: *Catalogo degli effetti componenti l'asse fedecommisario del fu Cavalier Don Carlo Broschi* (datato 24 marzo 1787); a p. 32, «un quadro con cornice dorata, rappresentante il Sig. Testatore con due cagnetti», valutato lire 40, tanto quanto nell'inventario del 1783.

<sup>64</sup> BORIS 2007, p. 14, allude ai chirografi che fin dal 1784 esentarono Matteo Pisani dall'osservanza stretta del fedecommesso (e cfr. BORIS 2014, p. 32 nota 38).

Stimatissimo e carissimo amico Padre Martini, soffrite colla vista il dipinto colla medesima amicizia colla quale riguardate l'originale; e ricordatevi nel medesimo tempo che la compiacenza del vostro servitore ed amico Carlo Broschi è una sempre nel secondare il desiderio de' suoi buoni amici. Vale.<sup>66</sup>

Non sappiamo di che ritratto si trattasse. Mancando prove per il contrario, e in assenza di un inventario della collezione di padre Martini all'atto del trasloco al Liceo,<sup>67</sup> non v'è motivo di credere che questo ritratto non abbia fatto anch'esso, a suo tempo, il tragitto da San Francesco a San Giacomo. Di sicuro, non lo si può identificare con alcuno dei ritratti dipinti elencati nell'inventario Broschi del 1783:<sup>68</sup> non col Giaquinto, del quale peraltro il cantante, dato il suo valore simbolico, non si sarebbe certo mai privato; non col dipinto dei due cagnetti, che nel 1783 e ancora nel 1787 stava in casa Pisani.<sup>69</sup>

Fin qui i dati accertabili. Le restanti notizie di cui disponiamo per ricostruire la vicenda dei due ritratti del Farinelli oggi nel Museo sono aperte a diverse interpretazioni. Ricadono essenzialmente in due momenti, a ridosso dell'inventario

<sup>65</sup> Molti ma non tutti i dipinti notificati nell'inventario del 1783 sono stati individuati (cfr. principalmente BORIS, CAMMAROTA 1990; SCARPA 2015). Nello sfacelo dell'eredità Farinelli è da considerarsi quasi miracolosa la sopravvivenza delle due serie di volumi contenenti le Sonate di Domenico Scarlatti, lasciate da Maria Barbara al cantante (per le vicende del passaggio d'una di esse alla Biblioteca Marciana, cfr. TUFANO 2010).

<sup>66</sup> Ep. mart. L.117.33; SCHN. 866.

<sup>67</sup> Cfr. qui pp. 5 nota 13 e 87 nota 1.

<sup>68</sup> Ossia, oltre ai due già citati, il ritratto allegorico di Amigoni oggi a Bucarest (inventario n. 23; J 27), il ritratto di gruppo dell'Amigoni oggi a Melbourne (25; J 42), il «Testatore a semibusto» oggi in collezione privata bolognese (43; J 40) e il «Testatore dipinto in Lucca nel 1734» (104; J 18).

<sup>69</sup> Potremmo bensì immaginare che nel 1761, stabilitosi definitivamente a Bologna, il Farinelli si fosse fatto fare un ritratto «civile» da un pittore cittadino, Luigi Crespi, e magari gliene avesse commissionata più d'una copia, per farne omaggio ad amici



*post mortem* del 1783 e nel quinto decennio dell'Ottocento. Le sunteggiamo con le cautele del caso, a partire dalla più remota, avvertendo che il puzzle presenta tuttavia dei margini d'indeterminazione.

(7) Nel 1784 esce la *Vita del cavaliere don Carlo Broschi* di Giovenale Sacchi. L'opuscolo si conclude con poche righe dedicate agli eredi istituiti dal defunto,<sup>70</sup> alle sobrie esequie tributategli, e infine all'aspetto fisico del cantante, che l'autore, ricordiamolo, non aveva mai incontrato:<sup>71</sup>

Fu di altezza straordinaria, ben complesso, bianco, di occhi vividi e lunga vista. Il ritratto che di lui trovai nella insigne libreria di San Francesco di Bologna, alla quale il padre maestro Gianbatista Martini ha colle sue cure aggiunta una raccolta copiosa non solo dell'opere degli uomini celebri in Musica, ma anche di ritratti (secondo che tutti mi affermano), è similissimo al vero.<sup>72</sup>

Di tutti i ritratti noti del Farinelli, salvo le caricature teatrali degli anni Venti-Trenta, nessuno lo raffigura in posizione eretta. Tranne il Giaquinto. Dovremo dunque ipotizzare che il barnabita milanese abbia veduto da padre Martini il ritratto di Giaquinto? Come mai, visto che il testamento statuiva l'inalienabilità del patrimonio ereditario? Per quanto improbabile, impossibile non è. Vediamo.

Nell'autunno 1783 – poche settimane prima di mandare in stampa la biografia del Farinelli – padre Sacchi aveva soggiornato a Bologna e frequentato padre Martini. Rientrato a Milano, il 19 novembre gli

scriveva infatti: «Trovandomi costì io era molto frequente a godere della sua dolce ed erudita conversazione»; e nel congedo mandava «affettuosissimi saluti al Padre Stanislao Mattei, al quale mi trovo obbligatissimo, al gentilissimo suo fratello [Clemente], al Sig.r D. Francesco Ripaldelli, e a tutta la solita compagnia tanto amabile che io costì trovava spesso con lei».<sup>73</sup> Ora, questo Ripaldelli che padre Sacchi manda a salutare, e che frequentava la «solita compagnia tanto amabile» riunita attorno al Francescano, altri non è che il già menzionato Ripandelli, uno degli esecutori testamentari di Carlo Broschi. Con un codicillo dettato sul letto di morte il 14 settembre 1782,<sup>74</sup> il Farinelli aveva destinato

al mio amico D. Francesco Ripandelli il mio calamaro d'argento con li suoi annessi, che ci ha tanto servito in 22 anni all'uno ed all'altro: la mia tabacchiera d'oro quadra ottangolata col basso rilievo sopra di Alesandro e famiglia di Dario, e zecchini duecento per una sol volta in contrasegno della mia amicizia antica di 40 anni corrispondente al suo zelo ed affetto dimostratomì, e che non dubbito vorrà continuarmi nelle inconbenze incaricateli, che fino all'intiero dissinbegno delle medesime voglio li si corrisponda il suo solito assegno e trattamento.

Dunque Ripandelli, avvocato napoletano, era fin dal 1760 il segretario o l'amministratore di Carlo Broschi; e si conoscevano già da quarant'anni: cioè dal periodo spagnolo, se non addirittura dai tempi di Napoli.<sup>75</sup>

come padre Martini: nel qual caso avremmo due dipinti con i cagnetti, uno nell'allora incipiente collezione del Francescano e l'altro in casa di Matteo Pisani. Ma come vedremo sotto (nota 86), questa ipotesi si scontra con dati documentari di segno opposto.

<sup>70</sup> SACCHI 1784, p. 48, riporta alcune righe delle disposizioni testamentarie del Farinelli: «Acciocché gli usufruttuarj de' suoi fidecommissi [...] si conservino ne' buoni costumi; preghino Iddio per l'anima sua e de' suoi benefattori, e sappiano acquistare per virtù e conservare per prudenza» (in corsivo nel testo). L'esatto contrario di ciò che Matteo Pisani poi fece.

<sup>71</sup> Cfr. la lettera cit. alla nota 6.

<sup>72</sup> Si noti che la parentesi cautelativa non va riferita alla «raccolta copiosa» di opere e ritratti – padre Sacchi l'aveva vista (cfr. la lettera del 19 novembre 1783, cit. alla nota seguente) – bensì, com'è logico, alla attestata somiglianza tra il dipinto e il soggetto in esso effigiato, che l'autore, non avendolo mai conosciuto di persona, non poteva certificare in proprio.

<sup>73</sup> Ep. mart. I.10.50; SCHN. 4850.

<sup>74</sup> Testamento cit. (cfr. nota 60), codicillo, pp. n.n.

<sup>75</sup> Broschi aveva istituito il Ripandelli suo esecutore testamentario perché, «essendo mio antico

In altre parole, nella cella di padre Martini, a far crocchio con Stanislao e Clemente Mattei e gli altri amici dell'«amabile compagnia» – don Vincenzo Cavedagna, il filippino Ignazio Perini e il musico Sartorini –, Sacchi aveva incontrato, nell'autunno del 1783, l'esecutore testamentario del Farinelli, il suo amministratore fidato, la «persona opportunissima» cui già nel 1781-82 il Francescano chiedeva a sua intenzione notizie sulla biografia del cantante.<sup>76</sup> E aveva veduto, par di capire, anche

amico fin dalla nostra gioventù, e trovandolo sempre affezionato dovunque ci siamo incontrati nel corso di nostra vita, sta pienamente informato de' miei interessi a lui da me comunicati, così come delle peripezie di mia vita in ogni situazione fin alla presente» (testamento del 1782, p. 29). Una famiglia Ripandelli di origine provenzale venuta in Italia al seguito di Carlo d'Angiò si sarebbe stabilita nel sec. XIII in Capitanata (a Candela, nel Foggiano, è documentata fino al Novecento).

<sup>76</sup> Cfr. *supra*, note 8, 15, 74 e 75. Probabilmente a Ripandelli, oltre che a padre Martini, allude Sacchi quando afferma (p. 44) di avere attinto le memorie della vita di Carlo Broschi «a fonte sincero, cioè dalla narrazione di persone che non udirono ma videro, e che avevano l'occhio puro e chiaro per veder bene e senza errore».

Che Ripandelli fosse intrinseco di padre Martini oltre che del cantante risulta da due circostanze, una diretta e l'altra indiretta. Da un lato, nei carteggi martiniani il nome di Ripandelli ricorre varie volte, impegnato in faccende di libri e dipinti, in lettere di Paolo Morellati (1767-1778: Ep. mart. H.86.76, 54, 90; SCHN. 3436, 3452, 3455) e di Giovan Battista Mancini (1777: Ep. mart. H.86.40-42; SCHN. 2915-2917; cfr. qui la scheda 158, e PASQUINI 2004, pp. 182-183): dunque il procuratore del Farinelli s'intendeva di cose belle ed erudite. Dall'altro lato, si osserva che già nel 1784 la copiosa *Raccolta di lettere scientifiche, di negozj e famigliari* del Metastasio, quattro volumi pubblicati a Roma dai fratelli Puccinelli nel 1784 (senza nomi di curatori), contiene nel vol. IV le lettere indirizzate al Farinelli e nel vol. III le lettere indirizzate a padre Martini: a ridosso della morte del cantante, chi mai avrà potuto disporre di questi due tesori epistolografici conservati in Bologna se non un uomo che, come il Ripandelli, per anni aveva avuto libero accesso alle carte del Farinelli e tuttora godeva della fiducia e della conversazione del Francescano? Ai due devoti amici felsinei del defunto cantante l'idea di affidare le missive del poeta cesareo al torchio dell'editore romano sarà magari venuta vedendo la primissima pubblicazione di *Lettere del signor abate Pietro Trapassi*

il «fantasma del Farinelli», forse proprio nell'effigie del «semidio enigmatico» evocato un secolo dopo da Vernon Lee: il cavaliere di Calatrava, ritratto dal Giaquinto. Come spiegarlo? Qui ci si inoltra sul terreno delle congetture. Ne formuliamo una.

Ripandelli sapeva bene che, ad onta del fedecommesso disposto da Carlo Broschi per garantire la conservazione del patrimonio nella linea ereditaria, l'erede, lo sregolato Matteo Pisani perennemente indebitato, non vedeva l'ora di disfarsene

*Metastasio poeta cesareo nobile asisano raccolte e pubblicate da un cittadino della medesima città* (Assisi, Sgariglia 1783), uno smilzo volumetto che ne contiene in tutto una cinquantina (spiccano nove lettere a Saverio Mattei, 1770-1773). Oppure sarà venuta di riflesso all'interesse manifestato da Sacchi per quel che gli avrebbero potuto eventualmente rivelare da Vienna i Martines che detenevano il lascito del Metastasio (cfr. la lettera del 3 gennaio 1783 cit. alla nota 12).

Infatti a Vienna, nella primavera 1783, Marianna e Joseph Martines si davano da fare per ottenere da Bologna le lettere del Metastasio. Il 7 giugno 1783 il guardiano dei cappuccini di Bologna, padre Francesco Maria, predicatore che conosceva Vienna ed era stato in corrispondenza col poeta cesareo, scrive da Bologna a Marianna Martines a proposito delle «lettere di Farinello promesse al Sig.r suo fratello»; le annuncia «che finalmente le avremo; ma converrà aspettare che si ricopino, e vi vorrà qualche tempo, essendo assai lento chi le ha nelle mani»: starà alludendo al Ripandelli? E aggiunge: «Io spero che ne avremo ancora alcune che furono scritte al bravo Pre Maestro Martini minorita, il quale me le ha promesse e mi ha imposto di fare a Lei li più distinti complimenti» (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 10217, c. 45; cfr. TAMMEN 2006, pp. 122-123; e cfr. GODT 2010, pp. 231-232: già il 5 agosto 1782 Marianna comunicava al Farinelli il proponimento del fratello di pubblicare le lettere del Metastasio).

Sia detto *en passant*: va addebitato al trascrittore delle lettere per l'edizione Puccinelli, e non a un lapsus del traduttore, la svista che Daniel Heartz ha riscontrato nei *Memoirs of the life and writings of the abate Metastasio* di Charles Burney (London 1796). A proposito dell'arietta metastasiana *La partenza* musicata dal Farinelli, Burney riporta in inglese un passo della lettera del 26 agosto 1747: «Its merits begins by the touching tones of the flute» (vol. I, p. 198), che corrisponde a «Comincia il suo merito dalla scelta dell'affettuoso tuono di flauto» nell'edizione Puccinelli (vol. IV, p. 15); ma il poeta cesareo aveva scritto «affettuoso tuono di Fa-ut» (HEARTZ 1984a, pp. 359 e 366 nota 6).

per liquidarne il valore: e a tal fine avrebbe aggirato ogni ostacolo. Ripandelli, l'amico e factotum del cantante, non poteva certo impedirlo. Potrebbe però aver suggerito a padre Martini di assicurarsi almeno un dipinto – magari proprio il prediletto del cantante – richiedendolo in comodato temporaneo dall'erede, magari versandogliene una caparra, salvo restituzione quando l'avesse rivoltato indietro. Difficile dire se padre Martini potesse disporre della non esigua somma stimata nell'inventario del maggio 1783 (600 lire bolognesi): anche se abbiamo visto or ora che le dediche dei volumi della *Storia della musica* potevano avergli fruttato un non irrisorio introito.<sup>77</sup> E certo, se andò così, il Ripandelli fu buon suggeritore: quel ritratto irradiava, del Farinelli, il fulgore allo zenith; e meritava che il mondo continuasse ad ammirarlo.

(8) Il giuoco, fin qui tutto sommato lineare, si complica e s'ingarbuglia con una serie di documenti legali e amministrativi degli anni Quaranta dell'Ottocento, riguardanti Maria Carlotta Pisani vedova Tadolini, *alias* contessa Carolina Pisani (in prime nozze aveva sposato il conte Francesco Lucci). Costei è la figlia di Matteo Pisani, dunque pronipote di Carlo Broschi. Fa testamento nel 1841 e nel 1845, e in entrambe le occasioni prospetta al Comune la cessione di un ritratto del cavalier Broschi («a mezza figura») da lei posseduto, in cambio d'altro che si trova nel Liceo.

<sup>77</sup> Cfr. p. 115 e nota 51.

<sup>78</sup> ASBo, *Fondo notarile*, Notaio Pio Galeazzo Longhi 47/45, 8 marzo 1841 - 30 aprile 1841, Atto del 6 aprile 1841. In un precedente testamento (19 aprile 1825) la testatrice aveva disposto che l'erede erogasse un'elemosina annua per una messa «in suffragio dell'anima del defunto Carlo Broschi, il di cui Ritratto dovrà ritenere costantemente nella propria abitazione in memoria dei tanti benefizi da esso compartiti alla mia Famiglia»: ma non specifica di quale ritratto si trattasse (BORIS 2014, p. 33 nota 41). Sulla discendenza di Carlotta Pisani, cfr. da ultimo il contributo di Gabriella Cibeì in *Farinelli ritrovato* 2014, pp. 207-210.

Il 6 aprile 1841 desidera che «venga consegnato il Ritratto in cornice dorata» dell'amatissimo prozio «al Liceo Comunale Filarmonico di Bologna da collocarsi nella grand'Aula di detto Liceo in sostituzione di quello, che attualmente esiste ... All'atto della consegna di tale ritratto verrà in corrispettivo ritirato quello, che oggi esiste nell'Aula predetta», da assicurare in eredità all'unico discendente maschio, Carlo Arrighi.<sup>78</sup> Il 24 settembre 1845 Maria Carlotta Pisani incarica l'esecutore testamentario di consegnare al Liceo Filarmonico, qualora il cambio venga accettato, «il Ritratto in cornice dorata ... perché sia collocato nella grande Aula di detto Liceo in sostituzione di quello che attualmente ivi esiste», persuasa com'è «che tale cambio non sarà dispiacevole alli Signori Filarmonici»; e assicura la veridica fisionomia del dipinto, «avendo Ella personalmente conosciuto il detto di lei Prozio e seco per più anni dimorato».<sup>79</sup> Deceduta la contessa Pisani il 4 gennaio 1850, l'inventario *post mortem* registra «Un quadro dipinto in tela rappresentante il defunto Professore Farinelli mezza figura, con cornice avelata – scudi due».<sup>80</sup> Come si vede, le carte Pisani non danno però informazioni circa l'identità dei due ritratti, quello che la pronipote intende lasciare al Liceo e quello che in cambio rivuole indietro per i discendenti.

(9) La volontà testamentaria della defunta venne adempiuta nell'estate 1850. Il

<sup>79</sup> ASBo, *Fondo notarile*, Notaio Pio Galeazzo Longhi 47/59, settembre-dicembre 1845, Atto del 24 settembre 1845. In effetti Maria Carlotta, nata nel 1769, dai nove ai dodici anni d'età visse nella villa alla Beverara (*Farinelli a Bologna* 2005, p. 47).

<sup>80</sup> ASBo, *Fondo notarile*, Notaio Pio Galeazzo Longhi 47/71, novembre 1849 - febbraio 1850, Atto del 28 gennaio 1850, *Inventario dello stato ed eredità della fu Signora Maria Carlotta Pisani vedova Lucci in Tadolini*. Il termine 'avelata', oscuro, va probabilmente letto staccato, 'a velata', ossia 'con velatura' (è il metodo adottato per dare brillantezza a un colore o a una doratura applicando sulla superficie una vernice lievemente colorata).

5 luglio il deputato comunale C. Parmeggiani, recatosi a osservare i due ritratti, uno in casa Pisani Tadolini e l'altro nel Liceo, in compagnia di un «accreditato Professore nell'arte bella di dipingere», riferì «che il merito del primo di detti Ritratti in mezza figura dal vero è assai superiore al secondo di figura intera, sia per il modo in cui è maestrevolmente dipinto con robustezza ed armonia, che per l'intatta sua conservazione; mentre il secondo oltre l'essere un'ordinaria stravagante dipintura, trovasi mal conca, perché rapezzata, ed in parte annebiata da svanito colore».<sup>81</sup> Dice proprio così: a mezza figura il ritratto che verrebbe ceduto al Comune, a figura intera, e mal ridotto, quello da restituire agli eredi. Dobbiamo intendere che il relatore alludesse al Giaquinto? Sappiamo infatti che settant'anni dopo il dipinto versava in condizioni pressoché irricognoscibili;<sup>82</sup> e sappiamo anche che a Vernon Lee, trent'anni dopo, era sembrato *crotchety*, appunto capriccioso, ghiribizzoso, in quanto "barocco", ossia affatto alieno al gusto di metà Ottocento.<sup>83</sup> Se fu così, si trattava dunque di restituire alla discendenza Broschi-Pisani il Giaquinto, prendendo in cambio un ritratto a mezza figura?

Alla luce del restante incartamento amministrativo non sembra che le cose siano andate in questo modo. Delle due l'una. O il Parmeggiani equivocò il formato delle figure; oppure, se questa era stata l'intenzione della testatrice – riavere indietro il Giaquinto –, la commissione comunale giocò d'astuzia, confidando forse nel tacito consenso dell'esecutore testamentario: accettò bensì il dono Pisani, ma diede in cambio un altro e diverso ritratto,

a mezza figura come quello legato dalla Pisani. Il 3 settembre 1850 la commissione municipale comunicava infatti all'esecutore che aveva «risolto di accettare il lascio, dando a ricambio l'altro ritratto a mezza figura con cornice dorata, alto O[nce] 19 e largo O[nce] 11¼ di misura bolognese» posseduto dal Liceo musicale; e incaricava il custode del Liceo di provvedere alla permuta.<sup>84</sup> Operazione compiuta in pochi giorni: il 14 settembre il custode, Camillo Ferrarini, comunicava agli uffici comunali che era stato «fatto cambio del quadro, con altro ritratto del Broschi a mezza figura che si aveva nel Liceo».<sup>85</sup>

Stando alle carte, lo scambio tra il Liceo e il legato Pisani ebbe dunque luogo. Ma la documentazione del 1850, seppur meno evasiva dei testamenti Pisani, è comunque equivoca. Nell'inventario *post mortem* il ritratto Pisani è a mezza figura. La relazione dei consulenti del Municipio conferma che il Liceo avrebbe ricevuto un ritratto a mezza figura; in cambio ne avrebbe ceduto uno a figura intera, peraltro in cattivo stato di conservazione. La risoluzione finale e l'attestazione dell'avvenuta permuta parlano di un ritratto a mezza figura, di piccolo formato, ceduto dal Liceo in cambio del ritratto ex-Pisani.

È dunque escluso che il dipinto arrivato al Liceo nel 1850 dall'eredità Pisani fosse il Giaquinto creduto Amigoni, che probabilmente era già lì da un pezzo. Sarà stato il ritratto coi due cagnetti, oggi attribuito a Luigi Crespi, certamente presente nella collezione del Liceo quando lo vide Violet Paget verso il 1880? In tal caso il dipinto che il Farinelli aveva regalato a padre Martini a Natale del 1761, e ch'era poi putativamente passato al Liceo (magari insieme

<sup>81</sup> ASCBo, *Carteggio amministrativo*, 1850, Tit. X, Rub. 6, prot. 3296.

<sup>82</sup> Cfr. la testimonianza di Vatielli, cit. a p. 110, nota 35.

<sup>83</sup> Cfr. *supra*, p. 116 e nota 55.

<sup>84</sup> ASCBo, *Carteggio amministrativo*, 1850, Tit. X, Rub. 6, prot. 5535, firma illeggibile, all'avv. Gaetano

Bacchelli. I dati delle misure sono difficili da decifrare: se la lettura è corretta, la conversione nel sistema decimale dà circa 59 × 35 cm.

<sup>85</sup> ASCBo, *Carteggio amministrativo*, 1850, Tit. X, Rub. 6, prot. 3296.

col Giaquinto), doveva essere altra cosa dal ritratto coi due cagnetti:<sup>86</sup> se l'immagine del prozio di Carlotta Pisani ceduta al Liceo fu quella coi due cagnetti, perché la pronipote avrebbe dovuto desiderare in cambio una diversa (e «mal concia») stesura dello stesso soggetto? Il regalo del 1761 a padre Martini dovette essere un altro ritratto a mezza figura – e non a figura intera, checché ne dicessero i consulenti del Municipio il 5 luglio 1850 – di piccolo formato, di cui, per qualche ignota ragione, la pronipote poteva desiderare che rientrasse nella linea ereditaria. Quale ritratto? Doveva trattarsi di un dipinto che *non* figurava nell'inventario del 1783, essendo allora in possesso di padre Martini. Del resto, nessun ritratto dell'inventario del 1783 ha misure compatibili con quelle indicate nella risoluzione municipale del 3 settembre 1850, 59 × 35 centimetri.<sup>87</sup> E non le ha alcun ritratto superstite del Farinelli, a nostra notizia: neppure i due luminosi cavalieri di Calatrava effigiati dall'Amigoni oggi nella Staatsgalerie di Stoccarda (J 38) e nella Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a Madrid (J 39=41), entrambi assenti dall'inventario del 1783.

A meno che Carolina Pisani – ed è una variante interessante nella ricostruzione del *plot* – non volesse assicurare agli eredi proprio il Giaquinto, con i suoi «strani ombreggiamenti» e le sue «luci arcane». Magari ricordava di averlo visto e ammirato di sott'in sù, con puerile soggezione, nella «prima anticamera» della villa alla Beverara dove aveva trascorso la fanciullezza.<sup>88</sup> E magari sapeva, per averlo sentito dire da suo padre, che quel ritratto che stava tanto a cuore allo zio era stato ceduto in prestito a padre Martini e mai riscattato; e però poi, coi sommovimenti dell'età napoleonica, era passato in possesso al Comune, il quale a questo punto avrebbe potuto far

valere un diritto di usucapione. E perciò, pur di riaverlo, Carlotta abilmente proponeva nei suoi testamenti che lo si scambiasse col ritratto dei due cagnetti, rimasto sempre in famiglia. Ma il Comune non abboccò, e agli eredi cedette il ritratto più piccolo, quello che Martini aveva ricevuto in dono nel 1761.

Congetture. Il caso, *rebus sic stantibus*, è indecidibile. Nessuno ci conferma quale ritratto vide Giovenale Sacchi nell'autunno 1783 *chez* Martini. Il Giaquinto? è verosimile, se documentò l'«altezza straordinaria» di Carlo Broschi. Non sappiamo con certezza quale dipinto attribuito all'Amigoni rinfrescò Filippo Gargalli nel 1833. Il Giaquinto? è verosimile, se fu un «ritratto in piedi». Nessuno ci dice quale fosse il malandato e stravagante ritratto «di figura intera» che nel 1850 i consulenti del Comune videro nella collezione del Liceo. Il Giaquinto? verosimile *a fortiori*. Certo è che aver sottratto il cavaliere di Calatrava al destino di dispersione e dilapidazione toccato alla favolosa eredità mobiliare di Carlo Broschi, e averlo così preservato all'ammirazione di chi oggi visita il Museo della Musica, ridonda a merito di chi tanto tempo fa si adoperò in tal senso, sia egli stato l'avvocato Ripandelli, padre Giambattista Martini, il custode Ferrarini, gli ufficiali del Comune o (assai meno probabilmente) la contessa Carolina Pisani. Altrettanto certamente la devozione da lei professata alla memoria del famoso prozio non bastò a mettere l'ignoto regalo del 1761 – il contraccambio concesso dal Comune alle sue postume volontà – al riparo dall'inafasto destino toccato all'eredità di Carlo Broschi: infatti se n'è perduta ogni traccia.

Il dipinto di Giaquinto, dapprima sotto il nome dell'Amigoni e poi sotto quello del vero autore, è stato esposto in molte

<sup>86</sup> Cfr. *supra*, nota 69.

<sup>87</sup> Cfr. *supra*, nota 84. JONCUS 2005 fornisce con sufficiente approssimazione le misure dei ritratti noti.

<sup>88</sup> Cfr. *supra*, nota 79.



mostre: Firenze 1922; Napoli 1938 e 1991; Leningrado, Mosca e Varsavia 1974; Parigi 1982; Bologna 1984, 1992, 1998 e 2002; Roma 1985, 1993 e 2006; Bari 1993 e 2001; Monaco di Baviera 2003; infine nella grande mostra madrilenana del 2006, *Corrado Giaquinto y España*. L'ultimo restauro documentato si deve a Rosalia Aliana Montroni (1971).

#### NOTA BIBLIOGRAFICA

Per una bibliografia essenziale sul ritratto del Giaquinto cfr. in particolare FRATI 1922, p. 98; *Mostra della pittura italiana* 1922, p. 21; LONGHI 1927, pp. 147-148 (1967, p. 193); *Mostra della pittura napoletana* 1938, p. 168; D'ORSI 1958,

pp. 111-113, 146; VOLPI 1958, p. 329; *Due secoli* 1966, pp. 245-246, tav. 17; RICCÒMINI 1974, p. 38; *Le portrait en Italie* 1982, pp. 160-161; *Collezionismo e storiografia* 1984, pp. 16, 18, 101-102, 109, 147; HEARTZ 1984a, pp. 362-365; *Cinque secoli di stampa musicale* 1985, p. 281; BORIS, CAMMAROTA 1990, pp. 209, 223; HEARTZ 1990, pp. 435-438; *Lessing in Italia* 1991, pp. 439-441; *Viaggio a Rossini* 1992, pp. 26-27; *Giaquinto* 1993, pp. 192-193; BARBIER 1994, pp. 167, 168, 204, tav. f.t. n.n.; BUSCAROLI FABBRI, ARMELLINI 1998; *Il tempo di Niccolò Piccinni* 2000, p. 138; *Le stanze della musica* 2002, pp. 114-115; BIANCONI 2002; *Theatrum Mundi* 2003, pp. 212-215; *Il Settecento a Roma* 2005, p. 225; *Giaquinto* 2006, pp. 154-155; BORIS 2006, p. 330; PETRUCCI 2010, I, pp. 70-71, 245; II, p. 621; BUGINI 2012, pp. 230-234; BORIS 2014, pp. 29-39; HEARTZ 2014, pp. 48-49, 57.

## INDICE DEL VOLUME

Presentazioni . . . . .	Pag.	V
Prefazione (Lorenzo Bianconi) . . . . .	»	XI
ANGELO MAZZA, «Al maggior ornamento di cotesta insigne libreria musicale». <i>L'iconoteca di padre Giambattista Martini nel convento di San Francesco</i> . . . . .	»	1
ANGELO MAZZA - ALFREDO VITOLO, <i>Prospetto delle lettere relative all'iconoteca nei carteggi di padre Martini</i> . . . . .	»	55
ALFREDO VITOLO, <i>Gestione, catalogazione e inventariazione della quadreria nel Liceo musicale di Bologna</i> . . . . .	»	87
ANGELO MAZZA, <i>Giuseppe Maria Crespi: due ante di libreria con scaffali di libri di musica</i> . . . . .	»	93
LORENZO BIANCONI - MARIA CRISTINA CASALI PEDRIELLI, <i>Corrado Giaquinto: Carlo Broschi detto il Farinelli</i> . . . . .	»	103
GIOVANNA DEGLI ESPOSTI, <i>La quadreria post-martiniana: le acquisizioni dell'Otto e del Novecento</i> . . . . .	»	125

## CATALOGO GENERALE DEI RITRATTI

Musicisti del Cinquecento ( <b>schede 1-15</b> ). . . . .	»	133
Musicisti del primo Seicento ( <b>16-25</b> ) . . . . .	»	155
Musicisti del secondo Seicento ( <b>26-51</b> ) . . . . .	»	168
Musicisti del primo Settecento ( <b>52-95</b> ) . . . . .	»	207
Musicisti del secondo Settecento ( <b>96-215</b> ). . . . .	»	279
Musicisti del primo Ottocento ( <b>216-263</b> ). . . . .	»	491
Musicisti del secondo Ottocento ( <b>264-289</b> ). . . . .	»	565
Musicisti del Novecento ( <b>290-311</b> ). . . . .	»	597
Appendice: ritratti alienati, danneggiati, dispersi (Angelo Mazza). . . . .	»	625
Bibliografia . . . . .	»	639
Indice dei soggetti ritratti . . . . .	»	677
Indice degli artisti. . . . .	»	680