

ATTI DELLA ACCADEMIA NAZIONALE DEI LINCEI

ANNO CDXVIII - 2021

CLASSE DI SCIENZE MORALI, STORICHE E FILOLOGICHE

MEMORIE

SERIE IX - VOLUME XLI - FASCICOLO 3

LECTIO BREVIS

Anno Accademico 2019-2020



ROMA 2022

BARDI EDIZIONI
EDITORE COMMERCIALE

© by Accademia Nazionale dei Lincei

*Si ringrazia la «Associazione Amici dell'Accademia dei Lincei»
per la collaborazione offerta alla edizione del presente fascicolo*

ISSN: 0391-8149
ISBN: 978-88-218-1220-0

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI LUGLIO 2022

*Antica Tipografia dal 1876 S.r.l. – 00186 Roma, Corso del Rinascimento, 24
Azienda con Sistema Qualità certificato ISO 9001 - ISO 14001 - ISO 45001*

INDICE

R. ANTONELLI – Prefazione	Pag.	411
C. BAFFIONI – Il “sogno della sapienza”: la più antica enciclopedia medievale delle scienze e le scienze antiche.....	»	427
L. BIANCONI – Il Farinelli di Corrado Giaquinto. Il lusso disdegnato, l’intatta lealtà	»	443
G. ZACCARIA – L’equivoco ricorrente della “crisi del diritto” e il mutamento dei paradigmi giuridici	»	477
A. CAVALLI – Gli squilibri territoriali in Europa con particolare riferimento al Mezzogiorno e alla Germania orientale.....	»	493
F. COARELLI – Gli archi di Germanico a Roma	»	515
M. CACCIARI – Messianismo e politica in Benjamin.....	»	537

LORENZO BIANCONI

IL FARINELLI DI CORRADO GIAQUINTO.
IL LUSO DISDEGNATO, L'INTATTA LEALTÀ^(*)

ABSTRACT. – The most lavish portrait of Carlo Broschi known as Farinelli, chamber singer of Philip V and Ferdinand VI of Bourbon from 1737 to 1759 is the one made by Corrado Giaquinto, court painter in Madrid from 1753 onwards. This is an exorbitant painting; in which the soprano is portrayed in full-length, wearing the insignia of the order of Calatrava; behind him, the busts of the king and of queen Maria Barbara di Braganza appear carried in flight. The portrait must have been completed shortly after the sensational overthrow of the Marquis de la Ensenada (20 July 1754), the powerful minister who, with Farinelli, had promoted the royal boating on the Tagus in the residence of Aranjuez. The image would therefore be, in a critical moment for the singer's reputation, the manifest statement of his intact – and mutual – loyalty to the sovereigns. At his feet lies the music score of a modest 'arietta' that Farinelli had sung in London in Paolo Rolli and Nicola Porpora's *Orfeo* (1736), that was recycled from a 1729 opera by Johann Adolf Hasse. In the context of the painting, the aria «Son pastorello amante e sventurato» (I am a little and unlucky amorous shepherd) translates in the forms of the eighteenth-century melodrama the axiomatic proclamation of clarity expressed in the saying *soy quien soy*, typical of the Spanish aristocracy in the modern age.

Tutti avranno visto qualche immagine di questo quadro assai famoso (Fig. 1). È il ritratto di parata del massimo soprano del Settecento, Carlo

(*) *Lectio brevis* tenuta nella seduta del 10 gennaio 2020. La *lectio* riprende, non senza arricchire e precisarle, alcune notizie da me fornite sia nella scheda dedicata al dipinto del Giaquinto nel catalogo dei ritratti del Museo della Musica di Bologna (in collaborazione con Maria Cristina Casali Pedrielli; BIANCONI 2018, pp. 103-124), sia in una relazione, inedita, svolta nel convegno "El lujo en las artes" (Saragozza, 10 maggio 2019) su invito di Juan José Carreras e Carmen Mor-te. Devo un ringraziamento a molti colleghi generosi del proprio sapere, in particolare a Fausta Antonucci, Francesca Boris, Gian Piero Cammarota, Juan José Carreras, José María Domínguez, José Luis Gómez Urdáñez, Angelo Mazza, Raffaele Mellace, Giovanni Andrea Sechi, John She-pard, Silvia Urbani, Luigi Verdi, Alfredo Vitolo; a Juan José Gutiérrez Alonso, Rettore del Real Collegio di Spagna in Bologna, e alla bibliotecaria-archivista Enrica Coser; a Roberto Marchi per le foto del dipinto di Giaquinto.



Fig. 1 – CORRADO GIAQUINTO, Ritratto di Carlo Broschi detto il Farinelli (1754/55?). Bologna, Museo della Musica. (Per gentile concessione del museo).

Broschi detto il Farinelli (Andria 1705 - Bologna 1782), dipinto da Corrado Giaquinto (Molfetta 1703 - Napoli 1766), pittore di corte a Madrid dall'agosto 1753 al 1762: due ragazzi pugliesi di genio, che avevano fatto molta strada. È il più fastoso dei tanti ritratti che il cantante si fece fare nell'arco di una fulgida carriera, Napoli Roma Monaco Venezia Vienna Londra Madrid⁽¹⁾. Ed è, splendida e desolata, la sola reliquia in Bologna della favolosa collezione di pittura e di musiche che il Farinelli portò con sé al rientro dalla Spagna nel 1760. Il resto della sua biblioteca e pinacoteca – vantava una raccolta sensazionale di partiture operistiche (smarrite), due serie complete delle sonate di Domenico Scarlatti (oggi a Parma e a Venezia)⁽²⁾, un paio di Velázquez (oggi al Metropolitan e a València) e qualche Murillo⁽³⁾ – si è volatilizzato nel giro di pochi anni⁽⁴⁾. Con Maria Cristina Casali Pedrielli, nel catalogo dei ritratti del Museo della Musica di Bologna⁽⁵⁾, abbiamo potuto corroborare la supposizione che il 'salvataggio' di questo grande quadro, al quale di certo il Farinelli annetteva particolare importanza, si dovette alla sagacia di due amici personali del cantante: padre Giambattista Martini (Bologna 1706 - 1784), il musicista, didatta, teorico, storico ed erudito francescano che intorno al 1770 avviò la cospicua iconoteca poi confluita nel Liceo musicale e oggi nel Museo della

(1) L'iconografia farinelliana è compendiata in JONCUS 2005 (per alcuni accrescimenti successivi, cf. BIANCONI 2018, p. 106, nota 20). Per la biografia del cantante, cf. sempre ancora almeno CAPPELLETTO 1995.

(2) L'inventario della biblioteca musicale del Farinelli si legge in CAPPELLETTO 1995, pp. 211-221. Ne facevano parte i libri di musica lasciati in eredità al cantante dalla regina Maria Barbara di Braganza (cf. FERNANDES 2018).

(3) L'inventario dei dipinti posseduti dal cantante, redatto nel 1783 da Giuseppe Becchetti, professore nell'Accademia Clementina di Bologna, è edito in BORIS – CAMMAROTA 1990 (con rinvio alle ubicazioni attuali dei dipinti fino ad allora identificati). Alcune aggiunte in SCARPA 2015; BORIS 2018; TOLLEY 2018; SCARPA 2019; VERDI 2021, pp. 58 ss.

(4) Morto il Farinelli il 16 settembre 1782, nel giro di pochi anni il suo patrimonio mobiliare, ad onta del fedecommesso istituito dal testatore per salvaguardarne l'integrità, fu alienato dall'erede, un nipote del cantante (Matteo Pisani). L'intera vicenda è stata ripercorsa in diversi importanti articoli di Francesca Boris, da ultimo e riassuntivamente in BORIS 2021.

(5) Circa il destino del dipinto oggi nel Museo della Musica di Bologna (Inv. B 10982 / B 39188) dopo il 1783, cf. BIANCONI 2018, pp. 115-124. (Qualche ulteriore ipotesi di contorno è ora in VERDI 2021, pp. 37-44, 55-59.) Nel ricostruire per congettura il destino del dipinto dopo la morte del Farinelli sono stati determinanti gli accertamenti documentari forniti da Angelo Mazza e Alfredo Vitolo, in aggiunta ai già menzionati contributi di Francesca Boris. Riemersa di recente (cf. nota 4), la ricca documentazione riguardante l'asta dei dipinti indetta nel 1784, Giaquinto incluso, non conferma e non smentisce l'ipotesi che il deposito del grande quadro nel convento di S. Francesco, presso padre Martini, risalga al periodo tra la morte del Farinelli (settembre 1782) e l'autunno 1783.



Fig. 2 – La villa fatta erigere dal Farinelli a Bologna, in via delle Lame (1948, poco prima della distruzione). Bologna, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Bologna e le province di Modena, Ferrara e Reggio Emilia, fascicolo Bologna M.771, via Lame 228.

Musica⁽⁶⁾; e l'avvocato napoletano Francesco Ripandelli, amministratore del Farinelli, lo stesso che fin dal 1784 favorì l'inclusione nell'epistolario metastasiano delle lettere che il poeta cesareo indirizzò al suo canoro «gemello»⁽⁷⁾. Nella villa suburbana del cantante a Bologna, oggi distrutta (cfr. Fig. 2)⁽⁸⁾,

(6) Un'ammirevole ricostruzione dell'iconoteca martiniana (genesi, concezione, storia) è in MAZZA 2018.

(7) Dovette essere il Ripandelli, uomo di fiducia del cantante e amministratore legale del lascito, d'intesa con padre Martini, a far avere all'editore Gioacchino Puccinelli in Roma, che le incluse nel tomo IV della *Raccolta di lettere scientifiche, familiari e giocose dell'abate Pietro Metastasio romano* (s.d., ma 1784, pp. 13-453), le lettere indirizzate dal poeta cesareo al Farinelli tra il 1747 e il 1782. Su di lui, si vedano i riferimenti compendati in BIANCONI 2018, pp. 104 sg. (note 8 e 15), 119 sg. (note 74-76).

(8) La villa, mal ridotta per la prolungata incuria e per i danni della Seconda guerra, fu demolita nel 1949. La scarsa documentazione superstite è stata pubblicata e discussa in BORIS 1998. 1998 e in VERDI 2021, pp. 44-46, 60-68. Ringrazio la dott. Patrizia Farinelli per la gentile concessione della fotografia qui riprodotta, conservata nell'archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Bologna e le province di Modena, Ferrara e Reggio Emilia, fascicolo Bologna M.771, via Lame 228, villa Farinelli.



Fig. 3 – Ipotetica disposizione dei tre grandi ritratti del Farinelli nella prima anticamera al primo piano della villa. A sinistra e a destra i ritratti di Jacopo Amigoni (oggi a Bucarest e Melbourne), al centro il Giaquinto.

questo dipinto stava nella prima anticamera del piano nobile, una sorta di sacrario dedicato al culto della sua fama (Fig. 3)⁽⁹⁾. Era infatti circondato da due altri grandi ritratti, di mano di Jacopo Amigoni (Venezia? 1682-85 – Madrid 1752). Predecessore di Giaquinto alla corte di Spagna, Amigoni era in amicizia col cantante forse fin dai tardi anni Venti (a Venezia), con certezza a metà degli anni Trenta (a Londra); e nel 1747 fu chiamato a Madrid per suo diretto interessamento⁽¹⁰⁾. Lì, in quell'anticamera, quei tre ritratti furono ammirati dai visitatori del cantante: oltre a tanti inglesi, francesi e tedeschi di passaggio a Bologna nel *grand tour*, Christoph Gluck, il futuro Giuseppe II, i due Mozart, Charles Burney, e forse Maria Antonia Walpurgis di Baviera⁽¹¹⁾.

(9) L'ipotetica disposizione dei dipinti nell'anticamera del piano nobile – posta sul lato destro del grande salone centrale per chi guarda la facciata della villa – è stata ricostruita in collaborazione con Gian Piero Cammarota e Angelo Mazza, sulla base sia delle poche foto dell'esterno dell'edificio, sia del già citato inventario Becchetti del 1783 (BORIS - CAMMAROTA 1990, in particolare p. 209). A risultati simili era pervenuto HEARTZ 2014, p. 57.

(10) Cf. LO GIUDICE 2019.

(11) Cf. MCGEARY 2014.

Il ritratto di Giaquinto è un pezzo di pittura fuor del comune, senza eguali nella ritrattistica dei cantanti d'opera. La statuaria figura del cavaliere di Calatrava è rappresentata a grandezza quasi naturale, di fronte a una gloria barocca da cui occhieggiano, portati in volo dai putti sotto un aereo baldacchino, i busti dei sovrani di Spagna, Ferdinando VI e Maria Barbara di Braganza; nella penombra, da dietro il clavicembalo, il pittore osserva la mirabolante messin-scena⁽¹²⁾, cui nulla manca del *panache* che Giaquinto aveva sfoderato, poco tempo prima, nella deliziosa *Natività della Vergine* nel santuario del Suffragio a Cesena⁽¹³⁾. Un paragone col quadro di Giaquinto si può vedere tutt'al più nel ritratto allegorico eseguito a Londra nel 1735 da Amigoni (oggi a Bucarest), divulgato attraverso l'incisione di Joseph Wagner⁽¹⁴⁾. Il cantante, a figura intera, è «posto a sedere con un festone di fiori alla mano, vicino una figura in piedi che rappresenta la Musica con una corona di lauro, nell'altra un rotolo di musica, istoriato con puttini»⁽¹⁵⁾. Ma c'è *quand même* una differenza tra questa allegoria classicheggiante – un capolavoro di autopromozione – e la fantasmagoria dell'apparizione dei Reali di Spagna sullo sfondo del Giaquinto in un tripudio di putti svolazzanti: apparizione realistica quanto alle fisionomie⁽¹⁶⁾, ma del tutto surreale quanto al mezzo.

(12) Il dipinto bolognese fu dichiarato autografo di Corrado Giaquinto da Roberto Longhi, che nel 1927 rettificò l'attribuzione tradizionale a Jacopo Amigoni (il caso è riassunto in BIANCONI 2018, p. 110). Il dato è inoppugnabilmente avvalorato dall'inventario del 1783 (BORIS - CAMMAROTA 1990, n. 24, p. 209). Dunque, il pittore in penombra non può che essere Giaquinto. Quanto all'individuazione fisiognomica, è difficile stabilirne la congruenza con le poche fisionomie note del pittore. Da un lato, essa è difficilmente comparabile con lo spavaldo autoritratto giovanile del Musée Fesch di Ajaccio (Inv. 852.1.620). Dall'altro, il ritratto di mano del molfettese Nicola Porta (già nella collezione Villafalletto di Roma; noto soltanto in una mediocre fotografia in D'ORSI 1958, fig. 1) presenta una così smaccata somiglianza con l'effigie del pittore nel dipinto bolognese – identico l'atteggiamento, l'acconciatura della parrucca, il gesto della sinistra sopra la cartella da disegno – da insinuare più di un sospetto circa la sua esatta relazione col gran ritratto del Farinelli.

(13) La si vede p.es. in *Corrado Giaquinto* 2005, pp. 82 sg.

(14) La si vede, nell'esemplare posseduto dall'Accademia dei Lincei (Biblioteca Corsiniana, Inv. S-FC4821), alla pagina <https://www.calcografica.it/stampe/inventario.php?id=S-FC4821> (accesso 23 gennaio 2021).

(15) Così l'inventario del 1783 (BORIS - CAMMAROTA 1990, pp. 209). Ma nel dipinto – è quello di sinistra nella Fig. 3 (oggi a Bucarest, Muzeul Național de Artă al României, Inv. 8637/671) – compaiono anche altri attributi: una lira e uno spartito spalancato a terra (non leggibile); la Fama in volo; un'erma antica coronata d'alloro sul piedestallo in penombra a sinistra; due grandiose colonne sullo sfondo (cf. anche la stampa, cit. alla nota 14).

(16) Le si confronti p. es. con i due medaglioni marmorei di mano di Giovan Domenico Olivieri (1751) nella Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a Madrid (cf. *Real Academia*

A un'altra categoria ancora appartiene il ritratto di gruppo oggi a Melbourne⁽¹⁷⁾. Una 'civile conversazione' a distanza raccoglie quattro amici all'aperto, all'imbrunire. Il cantante, con le insegne dell'ordine di Calatrava conferitogli dal sovrano nell'aprile 1750, passa un foglio di musica a Teresa Castellini, prima donna nel teatro del Buen Retiro, sua intima amica: vi si legge una canzonetta composta dallo stesso Carlo Broschi sui versi della *Partenza* che il Metastasio gli aveva spedito da Vienna. A sinistra siede appunto il poeta cesareo, presente in ispirito: il Metastasio non mise mai piede in Ispagna, ma fin dal 1747 si era infittito lo stupendo carteggio tra i due amici di vecchia data⁽¹⁸⁾. A destra, col grembiule da pittore, compare l'Amigoni (deceduto nell'agosto 1752); gli porge la tavolozza un «ussaretto» che accudisce al cane del cantante⁽¹⁹⁾. Creazione geniale anche questa, e senza eguali: ma è un dipinto da quadreria privata, non un ritratto di rappresentanza come quelli di Bucarest e Bologna, accanto ai quali, peraltro, era appeso nella villa bolognese del cantante.

Per chissà quali collezioni private furono invece concepiti i due altri ritratti di Amigoni dei primi anni Cinquanta: quello a mezzo busto nella Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con una partitura chiusa alla mano, e quello conservato a Stoccarda, con un foglio di musica srotolato (Fig. 4)⁽²⁰⁾. Quest'ultimo è un ritratto 'parlante', che ci introduce indirettamente alla conoscenza di un personaggio chiave per decifrare il significato del ritratto di Bologna. In lontananza, sullo sfondo, si vede un'imbarcazione di lusso (Fig. 5): si tratta della "feluca reale" che apriva la *escuadrilla del Tajo*, la flottiglia – 15 natanti e 150 membri d'equipaggio – che il marchese de la Ensenada, con la diretta collaborazione del Farinelli, organizzò ad Aranjuez nei tardi anni Quaranta per il diporto del re durante la villeggiatura tra primavera ed estate.

2012, pp. 160 sg.): due immagini che non fanno sconti sulla pinguedine della coppia reale.

(17) È il dipinto di destra nella Fig. 3 (National Gallery of Victoria, Inv. 2226-4). Su di esso, cf. in particolare Cf. HEARTZ 1984; HEARTZ 2014.

(18) Si erano conosciuti al più tardi nell'estate 1720, quando il quindicenne Carlo Broschi interpretò la partecina di Tirsi nella serenata *Angelica e Medoro* del Metastasio, musica di Nicola Porpora.

(19) HEARTZ 2014, pp. 37-39, ha ipotizzato che il ragazzino raffiguri idealmente Giuseppe II, suppergiù decenne all'epoca del dipinto.

(20) Il ritratto nella RABASF di Madrid (Inv. 1.461) si vede in *Real Academia* 2012, pp. 144 sg. Il ritratto nella Staatsgalerie di Stoccarda (Inv. 3163) è stato ripetutamente descritto e analizzato in HEARTZ 1984, HEARTZ 1990 e HEARTZ 2014. I due ritratti non figurano nell'inventario bolognese del 1783. In entrambi, come nella 'conversazione' di Melbourne, il cantante esibisce la *venera*, l'insegna dell'ordine di Calatrava: sono dunque posteriori alla primavera 1750 (sulla data del conferimento cf. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ 2021, p. 314).



Fig. 4 – JACOPO AMIGONI, Ritratto di Carlo Broschi detto il Farinelli (1750-52). Stoccarda, Staatsgalerie. (Per gentile concessione del museo). Sullo sfondo, a sinistra, la feluca reale della flottiglia del Tago (vedi Figg. 5 e 6).



Fig. 5 – JACOPO AMIGONI, Ritratto di Carlo Broschi (vedi Fig. 4). Particolare della feluca reale.



Fig. 6 – La *falúa real* nella *escuadrilla del Tajo*. Dalla *Descripción del real Theatro del Buen Retiro*. Bologna, Real Collegio di Spagna, ms. E.II.1, c. 111. (Per gentile concessione del Collegio.)

Di questa flottiglia sappiamo pressoché tutto, grazie al sontuoso manoscritto fatto compilare dal Farinelli nel 1758, recante la *Descripción del estado actual del real Theatro del Buen Retiro*⁽²¹⁾: la seconda parte della *Descripción* è interamente dedicata a «las diversiones que anualmente tienen los Reyes Nuestrros Señores en el Real sitio de Aranjuez». Lì troviamo tra l'altro l'*orden de marcha* della flottiglia e l'immagine dettagliata della *falúa real* parata a festa: che corrisponde esattamente allo sfondo del ritratto di Stoccarda (Fig. 6). E vi è, anno per anno, giorno per giorno, l'esatto organico dell'equipaggio di ciascun naviglio: nelle quattordici regate del giugno e luglio 1755, per dire, «Don Carlos Farinelo criado familiar de Sus Majestades» non mancò mai, accanto ai Reali, ai ministri e alla primissima nobiltà della corte (Fig. 7).

Mancava invece, a bordo di quella feluca nell'estate del 1755, l'inventore del barcheggio reale, il marchese de la Ensenada, don Zenón de Somodevilla y Bengoechea (Hervías 1702 - Medina del Campo 1781)⁽²²⁾: un genio della politica, una sorta di Bernardo Tanucci *ante litteram*. Lo si vede in un ritratto di Amigoni che per molti versi fa il paio con il ritratto di Stoccarda (Fig. 8)⁽²³⁾. 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 – come il Farinelli – un uomo di modesta estrazione sociale, figlio di un *hidalgo* riojano, assunto ai massimi livelli del potere grazie a un machiavellico intuito politico, a una formidabile capacità di lavoro e a una lucida strategia condotta su un doppio versante, politica economica e politica estera, in un'assidua ancorché dissimulata alleanza con la Francia e ostilità mercantile e bellica contro l'Inghilterra. Abile tessitore di una rete di clienti e informatori distesa sul continente e oltreoceano, l'Ensenada colse le prospettive di un ammodernamento dello Stato, in senso illuministico, offerte dalla pace di Aquisgrana (1748) e dalla condizione di apparente neutralità della Spagna al termine della guerra di successione austriaca e alla vigilia della guerra dei Sette anni. Dell'amico cantante il marchese si valse, entro la cer-

(21) Della *Descripción* si conservano due esemplari, non compiutamente eseguiti: uno nella Biblioteca reale di Madrid (II/1412; facsimile in BROSCHI FARINELLI 1991) e uno, appartenuto al cantante, conservato fin dagli ultimi anni del Settecento nel Real Collegio di Spagna in Bologna (E.II.1). L'importantissimo documento è stato oggetto di svariate indagini, ora egregiamente compendiate nella penetrante esegesi offertane in CARRERAS 2020.

(22) Una monografia *all-round* sull'Ensenada: GÓMEZ URDÁÑEZ 2017.

(23) Il ritratto è al Prado (Inv. P002939). L'accostamento dei due ritratti è stato suggerito da SÁEZ 2020, pp. 282-284. Vero è che i due dipinti hanno le stesse dimensioni, ma nettamente diversa è l'impaginazione della figura di tre quarti nel contorno ambientale e paesaggistico: difficilmente potrebbero essere il *pendant* l'uno dell'altro.



Fig. 8 – JACOPO AMIGONI, Ritratto di don Zenón de Somodevilla y Bengoechea, marchese de la Ensenada. Madrid, Museo del Prado. (Per gentile concessione del museo.).

– Dal ‘sistema’ qui evocato manca Parigi, per la semplice e ottima ragione che, come tutti sanno, la corte francese importò bensì assai presto dall’Italia l’idea e la pratica del teatro d’opera (anni ‘40 del Seicento), ma per impulso dell’assolutismo regio ne elaborò poi una propria variante, del tutto eterogenea sotto il profilo drammaturgico e stilistico, mediante l’istituzione dell’Académie



Fig. 9 – Ferdinando VI insignisce il Farinelli dell'ordine di Calatrava. Bologna, Museo della Musica, ms. H.60, c. 62. (Per gentile concessione del museo.)

Va bensì osservato che a Madrid il Farinelli – vi giunse nel 1737, chiamato da Londra su invito della regina Elisabetta Farnese, al colmo di una carriera operistica iniziata nel 1721 – non cantò mai in teatro: cantante di camera e *criado familiar*, le sue esibizioni erano riservate in esclusiva al passatempo dei Reali. Nel 1747, tuttavia, Ferdinando e Maria Barbara gli avevano affidato la direzione del teatro del Buen Retiro, ch'egli condusse al massimo splendore reclutando cantanti e compositori dall'Italia e da tutt'Europa: e fu questa l'occasione che lo spinse a riannodare i legami col Metastasio.

Insieme, Ensenada e Farinelli furono gli alacri registi dell'intrattenimento di corte. Per dirla alla spagnola, erano *uña y carne* (culo e camicia, diremmo noi, più prosaicamente): quando il cantante rifulgeva nella corte, nella sua ombra si celava il ministro. Non vorrei sbagliarmi, ma credo che nella vignetta a lapis con il conferimento dell'ordine di Calatrava, mandata dal Farinelli a padre Martini nel 1750, l'omino con la fascia al petto che fa capolino dalla porta del fondo lasci indovinare la *silhouette* tracagnotta dell'Ensenada (Fig. 9)⁽²⁶⁾. E dev'essere lui il ministro che se ne sta in seconda fila, sulla sinistra, in penombra, un sorriso sornione sulle labbra, nella splendida incisione che Charles Joseph Flipart, allievo e poi collaboratore dell'Amigoni, trasse dal grande dipinto (perduto) che effigia la famiglia reale con la corte e sulla destra, in balconata, il Farinelli con un altro cantante (c'è chi ci ha voluto vedere Domenico Scarlatti, il maestro di cembalo della regina)⁽²⁷⁾.

L'Ensenada era guardato con sufficienza e diffidenza dalla nobiltà di sangue, osteggiato dal partito anglofilo, detestato dall'aristocrazia per l'audace riforma del catasto, che metteva in discussione proprietà feudali di antica

royale de Musique collocata da Luigi XIV sotto la direzione monopolistica di Jean-Baptiste Lully (1672).

(26) Bologna, Museo della Musica, ms. H.60, c. 62. I rapporti del Farinelli con il ministro sono stati ampiamente documentati e approfonditi in DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ 2015, GÓMEZ URDÁÑEZ 2017 e DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ 2021. – A detta di Gómez Urdáñez, i cavalieri di Calatrava, affiliati a un ordine militare medievale che dal 1482 fu annesso alla corona spagnola – il re di Spagna ne era di diritto il Gran Maestro –, agivano di fatto come un partito politico di orientamento illuministico: e l'Europa intera lo sapeva.

(27) L'identificazione della figura dell'Ensenada nella stampa di Flipart, del tutto plausibile, è stata suggerita da José Luis Gómez Urdáñez. Una buona riproduzione digitale della stampa si vede in <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/27925> (New Haven, Ct., Yale University Art Gallery, Inv. 1984.54.86; accesso 23 gennaio 2021). SCARPA 2019, pp. 198 sg., ha pubblicato un dipinto (olio su tela) delle stesse dimensioni della stampa: potrebbe essere vuoi un modelletto del perduto dipinto, vuoi una sua copia pittorica *ex post*. Nel 1768 Anton Raphael Mengs vide il quadro dell'Amigoni in stato di grave degrado, accatastato con altri dipinti in un deposito umido del palazzo del Buen Retiro: è l'ultima testimonianza nota dell'opera.

data e dubbia certificazione, e per il concordato del 1753 con la Santa Sede, che, condotto in assoluta segretezza e all'insaputa finanche del segretario di Stato don José de Carvajal y Lancaster, di fatto dilatava ulteriormente la sfera del *patronato real* soprattutto in ambito beneficiale, in Ispagna e oltremare. Deceduto improvvisamente il Carvajal nell'aprile 1754, l'Ensenada fu silurato con una congiura di palazzo ordita dal segretario di Stato *ad interim*, il duca di Huéscar (Fernando de Silva y Álvarez de Toledo, poi duca d'Alba), e dal suo successore titolare, il militare irlandese Ricardo Wall y Devereux. Il 20 luglio 1754, al culmine di un intrigo diplomatico triangolare – Spagna Inghilterra Francia –, l'Ensenada fu spodestato, arrestato e confinato in Andalusia. Amante del lusso, ricco sfondato, spregiudicatamente mondano, fu accusato di malversazione e alto tradimento: imputazioni mai provate. Abilissimo tessitore di relazioni interne ed estere tramite una fitta rete di agenti, corrispondenti e diplomatici a lui devoti, alacre subornatore di suo, era però incorrotto⁽²⁸⁾. Agli occhi della nobiltà indigena, la dimestichezza col castrato italiano e lo scialo delle iniziative spettacolari a corte avevano a sua volta alimentato il malanimo nei confronti del ministro *parvenu*.

La vicenda del tracollo dell'Ensenada, e il rischio che la sua rovina trascinasse seco il cantante, fece rumore anche al di là dei Pirenei. Vi alludono, per dire, le memorie del duca di Noailles (1776-77), da cui attinge anche Giovenale Sacchi, il barnabita milanese amico di padre Martini, che nel 1781 aveva messo in cantiere una *Vita del Cavaliere Don Carlo Broschi*, realizzata con l'aiuto di Martini e dell'avvocato Ripandelli, infine pubblicata nel 1784, morto il Farinelli e moribondo il francescano. Dice Sacchi, citando Noailles, che la vicenda dell'Ensenada «pose in costernazione la corte e la città. Il confessore e Farinello ne rimasero attoniti niente meno che gli altri, tanto la trama era stata condotta secretamente»⁽²⁹⁾. Nondimeno il crollo dell'uomo politico non alienò al cantante la fiducia e il sostegno dei sovrani. Farinelli, *el capón*, era da molti guardato con sospetto per la familiarità con la regina e il re – melomane lei, melancolico lui –, ma generalmente considerato soggetto integro e onesto. Non è un caso che le proteste d'innocenza del ministro in disgrazia siano documentate *in primis* in due lettere e un memoriale che l'Ensenada indirizzò proprio a Carlo Broschi subito prima e qualche mese dopo il tracollo

(28) Cf. sempre GÓMEZ URDÁÑEZ 2017 e DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ 2021.

(29) SACCHI 1784, pp. 44-46: 45. Il confessore del re era il padre Francisco de Rávago, *ensenadista* della più bell'acqua, uno dei cinque soli attori – col sovrano, l'Ensenada, Benedetto XIV e il segretario di stato pontificio, cardinal Silvio Valenti Gonzaga – implicati nelle trattative per il concordato del 1753.

affinché intercedesse in suo favore presso Maria Barbara, la regina essendo il più fermo pilota della volontà del sovrano⁽³⁰⁾.

Ora, il repentino precipizio dell'Ensenada ci dà una chiave per affrontare un problemino cronologico – la datazione del ritratto di Giaquinto – che implica a sua volta un problema assai più serio circa il significato del sensazionale dipinto. Giaquinto arriva a Madrid a fine agosto 1753. L'Ensenada crolla il 20 luglio dell'anno dopo. Dobbiamo immaginare che il roboante ritratto, col suo esibizionismo smargiasso, sia stato commissionato ed eseguito in questi pochi mesi?⁽³¹⁾ Se sì, verrebbe da pensare che anche il Farinelli, come l'amico ministro, si dovesse sentire talmente saldo in arcione da potersi permettere un gesto di così palmare, spudorata tracotanza. Se così fosse, alla luce della folgore che aveva bruciato l'amico, il Farinelli quel dipinto lo avrebbe poi dovuto nascondere agli occhi del mondo, almeno per un po'. Oppure, tutt'all'opposto, dobbiamo ritenere che il ritratto sia stato concepito *dopo* il crollo? In tal caso avrebbe il senso di un contrattacco morale in seguito alla disgrazia dell'amico, al rischio patito e scampato del discredito che gliene sarebbe potuto derivare di riflesso.

Nel ritratto, il cantante è collocato sotto l'usbergo del patrocinio regio, mediante le figure dei due sovrani portate a volo dai putti e le armi dei Borboni e dei Braganza sul piedestallo, circondate dalla catena del Toson d'oro: è la stessissima insegna che compare nella cancellata del coevo monastero de Las Salesas reales, il mausoleo che Maria Barbara e Ferdinando elessero per sé alla periferia nord-est di Madrid (non vollero essere sepolti all'Escorial). Nel contempo, il cantante esibisce una non meno dimostrativa sprezzatura delle ricchezze venali: i gioielli, i monili, i vasellami sparpagliati a terra ostentano un plateale dispregio per il lusso, per le testimonianze tangibili della fortuna accumulata mediante l'esercizio supremo di un'arte per definizione voluttuaria come il canto (Fig. 10). Nel turbine suscitato dalla disgrazia del politico amico, il Farinelli avrà concepito il dipinto come una squillante rivendicazione della propria incorrotta rettitudine e dell'immacolata lealtà che vicendevolmente lo legava ai regnanti. E se così fu, è certo che una tanto sfacciata intenzione non si sarà potuta manifestare senza l'assenso dei sovrani. Questa lettura corroborerebbe una datazione verso il 1755, a ridosso cioè della rimozione dell'Ensenada: il gran quadro sarebbe dunque la teatrale dichiarazione

(30) RODRÍGUEZ VILLA 1878, pp. 188-190 (15 giugno 1754), 209-213 (fine 1754). Nella prima delle due lettere compare il famoso *calembour* su 'Ensenada / en sí nada': «... aunque soy nada, amo my reputación como si fuese algo» (p. 189).

(31) È questa l'ipotesi corrente; cf. p.es. BARBIER 1994, p. 167 sg.



Fig. 10 – GIAQUINTO, Ritratto del Farinelli (cfr. Fig. 1). Particolare delle argenterie e del vasellame sparpagliati a terra.

dell'innocenza del cantante italiano, della sua devozione ai Reali, e della totale dedizione alla causa dell'arte, espressa nel gesto della mano sinistra che addita la partitura e la tastiera del clavicembalo.

Qui la parola passa ai musicologi. La musica sul leggio non si decifra, ma il foglio pentagrammato ai piedi del cantante sì. In un articolo del 1984 il musicologo statunitense Daniel Hertz, insigne cultore di iconografia musicale, trascrisse le poche note riconoscibili e si stupì di trovarvi una semplice, dimessa arietta in 3/8 sulle parole «Son pastorello amante...»⁽³²⁾. Si sarebbe aspettato qualcosa di frappante, all'altezza della reputazione del grande virtuoso, magari un funambolico, acrobatico vocalizzo, del tipo di quello che, in una famosa caricatura di Anton Maria Zanetti (1723), esce di bocca al corpacciuto contralto Antonio Bernacchi, ai piedi della colonna di San Marco, per poi librarsi zigzagando lungo il campanile, oltrepassarne la cuspide, e planare dall'altro lato fino a posarsi con un trillo sul tetto della Libreria Mar-

(32) HERTZ 1984, pp. 362, 364 sg.

ciana⁽³³⁾. (Qui, nella presentazione del 10 gennaio 2020, è stata fatta ascoltare una scheggia dall'aria «Qual guerriero in campo armato», composta per il Farinelli dal di lui fratello, Riccardo Broschi: circa 200 semicrome in mezzo minuto, poco meno di otto note al secondo, su un ambito di due ottave, dal Si bemolle sopra il rigo al Si bemolle sotto, con salti di registro a rotta di collo)⁽³⁴⁾. Oppure ci si poteva attendere uno di quei sortilegi canori con i quali il Farinelli rapiva in estasi il pubblico femminile londinese: leggendaria la sua portentosa 'messa di voce', la difficilissima «arte di conservare, rinforzare e ritirare il fiato» su di un'unica nota lungamente tenuta, di lasciar uscire la voce «dolcemente dal minor piano, affinché vada a poco a poco al più gran forte, e che poscia ritorni col medesimo artificio dal forte al piano»⁽³⁵⁾. (Qui è stata fatta ascoltare la prima frase dell'aria «Alto Giove, è tua grazia e tuo vanto | il gran dono di vita immortale | che il tuo cenno sovrano mi fa» intonata da Aci, trasformato in una sorgente che sgorga dall'Etna dopo d'essere stato ucciso dall'eroe eponimo nel *Polifemo* di Paolo Rolli e Nicola Porpora: l'aria inizia appunto con l'incanto di una lunga lunga lunga nota tenuta, tacendo l'orchestra, come voce che provenga da un altro mondo)⁽³⁶⁾.

Niente di tutto ciò nell'arietta del ritratto conservato a Bologna⁽³⁷⁾.

Possibile che per un ritratto così magniloquente il cantante abbia scelto un blando passo di danza e si sia voluto atteggiare a «pastorello amante»? Hertz ci vide un sottinteso ironico: «Farinelli as 'amorous shepherd' raises the possibility of ironic intent, not least because everything about the painting is so far removed from pastoral simplicity»⁽³⁸⁾. Nel 1990 Hertz tornò sull'argomento. Ripeté il suo interrogativo circa la dissonanza tra il tono ce-

(33) La caricatura si vede in LUCCHESI 2015, pp. 1 e 107 sg.

(34) Registrazione del soprano Vivica Genaux, disco Harmonia Mundi 9943115. L'aria, «Qual guerriero in campo armato», è tratta dall'*Idaspe* dato a Venezia nel carnevale 1730: spetta al primo uomo, Dario, ed è collocata al termine dell'atto primo, in una posizione predestinata ad esaltare il pirotecnico virtuosismo del solista.

(35) Il primo dei due virgolettati è tratto dalla 3ª edizione delle *Riflessioni pratiche sul canto figurato* di Giambattista Mancini, Milano, Galeazzi, 1777, p. 150 (a pp. 152-154 l'elogio espresso del Farinelli, che l'autore, cantante egli stesso, addita come campione supremo nell'arte della 'messa di voce'; nella prima edizione, Vienna, Ghelen, 1774, i passi corrispondenti sono alle pp. 103 e 104-107). Il secondo virgolettato è attinto dalle *Opinioni de' cantori antichi e moderni* di Pierfrancesco Tosi, Bologna, Dalla Volpe, 1723, p. 17.

(36) Registrazione di Simone Kermes, disco Sony 7521422. L'aria è nell'atto III, scena V del *Polifemo*, Londra 1735. Il testo si legge in ROLLI 1993, pp. 383-422.

(37) Un'illustrazione circostanziata dei diversi stili canori che il Farinelli portò al sommo grado di eccellenza è in DESLER 2014.

(38) HEARTZ 1984, p. 362.

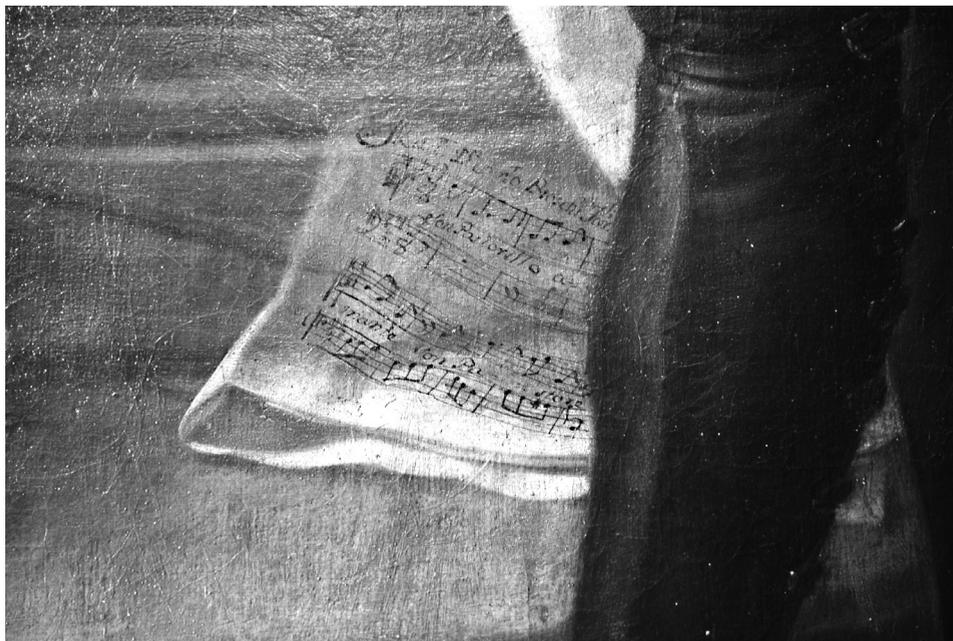


Fig. 11 – GIAQUINTO, Ritratto del Farinelli (cfr. Fig. 1). Particolare del foglio di musica ai piedi del cantante, con la scritta « Il Cav. D.ⁿ Carlo Broschi Far[inelli]».

rimoniaie del dipinto e la modestia della melodia: «The contrast between the pastoral simplicity of Farinelli's portrait piece and the grand apparat of Giaquinto's painting is so great as to be almost ludicrous. This regal figure wishes to be identified as an amorous little shepherd?»⁽³⁹⁾. Ma stavolta cercò la spiegazione nell'intestazione del foglio, che dice: «Il Cav. D.ⁿ Carlo Broschi Far[inelli]» (cf. Fig. 11)⁽⁴⁰⁾. Era dunque lui il compositore? nel ritratto il cantante si era cioè voluto presentare non solo come esecutore bensì anche come autore?

Il musicologo aveva frattanto individuato versi e musica: era un'aria del protagonista nell'*Orfeo* di Paolo Rolli, Londra 1736, un 'pasticcio'⁽⁴¹⁾, ossia

(39) HEARTZ 1990, p. 438.

(40) L'autore, in verità, l'aveva già notata sei anni prima (HEARTZ 1984, p. 362).

(41) Il termine, in origine culinario («Vivanda cotta entro a rinvolto di pasta» nella 3^a edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, 1691), entrò nel gergo dei musicisti e dei melomani in questo torno d'anni (una attestazione precoce è nell'autobiografia del flautista Johann Joachim Quantz, con riferimento al suo viaggio in Italia nel 1725). Il referente gastronomico va

Sung by Sig. Farinelli in Orpheus

10

Figg. 12-13 – [JOHANN ADOLF HASSE - NICOLA PORPORA], *Son pastorello amante e sventurato*. In *The Favourite Songs in the Opera Call'd Orpheus*, London, J. Walsh, [1736], pp. 10-11. (Per gentile concessione del Museo della Musica di Bologna.).

ranna il pian - - - to mio chi fon Io chi fon Io ah senti un in-fe-li-ce che

Pia.

dice O Core ingra - to son Pastorello amante son Pa - - storel lo e suen-tu-ra - - to

For.

Unif.

for.

e suen-tu-ra - - to

for.

II

un *collage* di arie di vari autori assemblate da Porpora, colui ch'era stato in Napoli il maestro di canto del Farinelli e in quel momento dirigeva la cosiddetta Opera of the Nobility, l'impresa concorrente di Händel sulla piazza londinese. Nell'edizione a stampa di quest'opera⁽⁴²⁾ le arie dell'eroe eponimo, diversamente da quelle assegnate agli altri personaggi – tra loro c'erano due cantanti di altissimo grido, il Senesino e la Cuzzoni –, non recano i nomi degli autori della musica: il che, senza confermarla, non smentiva la congettura che fossero di pugno del Farinelli. La soluzione del rebus, secondo Hertz, assumeva dunque un risvolto ben più denso di significato: nel ritratto del cantante, quell'arietta, fosse o no farina del suo sacco, lo identificava come un Orfeo redivivo, il mitico cantore tracio che incantava le fiere e perfino le pietre. Era la personificazione, la prosopopea stessa dell'arte canora: «More likely, he meant by the choice of Orfeo's simple song to emphasize the Orphic power of music»⁽⁴³⁾.

A Daniel Hertz era però sfuggito che fin dal 1984 un collega britannico, Colin Timms, aveva rintracciato a Birmingham un esemplare del libretto di questo *Orfeo* londinese su di cui uno spettatore coscienzioso aveva annotato a penna i nomi degli autori delle arie: e i riscontri effettuati dipoi hanno confermato, ove possibile, le attribuzioni dell'ignoto annotatore⁽⁴⁴⁾. Il nome di Carlo Broschi non compare affatto tra gli autori delle arie 'cucinate' in quel pasticcio. In compenso, l'arietta del pastorello è lì attribuita a Johann Adolf Hasse. Nel frattempo, le ricerche su questo maestro di primissima sfera – un tedesco perfettamente italianato, sarebbe poi divenuto il musicista metastasiano per eccellenza⁽⁴⁵⁾ – sono progredite di molto: oggi conosciamo almeno tre copie di un'arietta di Hasse sulle parole «Tu vedi un pastorello, un infelice», che ha un testo diverso ma la stessa musica dell'aria dell'*Orfeo*⁽⁴⁶⁾. L'aria

tenuto presente: nulla impediva che per il gusto di chi si sedeva a teatro il 'pasticcio' di tante arie d'autori diversi potesse risultare appetitosissimo.

(42) *The Favourite Songs in the Opera Call'd Orpheus*, London, John Walsh, s.d. (ma 1736). L'opera fu data il 2 marzo 1736 nel teatro londinese di Haymarket. L'aria del «pastorello» nell'edizione Walsh è riprodotta in HEARTZ 1990, p. 347; e qui alle figg. 12-13.

(43) HEARTZ 2014, p. 49.

(44) TIMMS 1984, pp. 149-151. Gli autori annotati nel libretto di Birmingham sono Hasse (per 4 arie), Francesco Maria Veracini (3), Porpora (1) e Leonardo Vinci (1). Sulla base delle restanti fonti vanno aggiunti i nomi di Francesco Araia e Geminiano Giacomelli. L'esatta ricostruzione degli ingredienti del 'pasticcio' si deve a SECHI 2019.

(45) Cf. da ultimo MELLACE 2020, pp. 66-70.

(46) Cf. SCHMIDT-HENSEL 2009, p. 399. Per la verità, la ristampa di HEARTZ 1990 in HEARTZ 2004 reca a p. 132 un post scriptum che riconosce l'identità tra la musica di quest'aria e

è tratta dalla sua *Ulderica*, inscenata a Napoli nel 1729. Il dramma, di Pietro Pariati, si rifà alle *Gesta dei re e degli eroi danesi* di Sassone il Grammatico e alla *Chronica regnorum aquilonarium Daniae, Sueciae et Norvegiae* di Albert Krantz: soggetto remotissimo, dunque, dal mito orfico cantato da Ovidio e Virgilio, che Rolli ricalca nel suo melodramma londinese del 1736. Ma la situazione è un tipico *passé-partout* dell'ideologia aristocratica illuminata: dal canto dell'infelice pastorello scandinavo, che con la sua arietta evasivamente declina le proprie oscure generalità, promana tanta «virtude e nobiltà» da fulminar d'amore la principessa appena sbarcata dalla Danimarca, promessa sposa del pretendente al trono di Svezia. Si scoprirà poi che il pastore derelitto è Regnero, principe di Gozia: è lui, ma non lo sa, l'erede legittimo della corona svedese, mandato da una matrigna usurpatrice a pascolar gli armenti; e la principessa danese, com'è ovvio, finirà per impalmare lui, non il falso pretendente⁽⁴⁷⁾. Non è, come si vedrà, una situazione così tanto dissimile da quella dell'eroe eponimo nell'*Orfeo* di Rolli.

La qualità dell'aria di Orfeo, nella sua studiata semplicità, palesa un magistero impeccabile: non è l'opera di un compositore dilettante pur versato com'era il Farinelli⁽⁴⁸⁾; è un *bijou* delicato e forbito, perfettamente molato e intagliato. In più, il gioiello fu montato da un orafo provetto. L'aria che il

un'aria di Johann Adolf Hasse (con un testo diverso; vedi più avanti). *L'addendum* si deve al curatore di HEARTZ 2004, John A. Rice, come obliquamente risulta da DESLER 2004, p. 118, nota 4; ma di questa identificazione HEARTZ 2014 non fa poi parola.

(47) L'*Ulderica* napoletana del 1729 riprende, con svariati ritocchi e adattamenti, un dramma di ventidue anni prima, la *Svanvita* (o *Suanvita*), scritto da Pietro Pariati – ma ci sarà stato anche lo zampino di Apostolo Zeno – e dato al teatro Ducale di Milano nel 1707 con musica di Angelo Fiorè. Desunto da Sassone Grammatico, il nome della protagonista Suanvita, non proprio eufonico, «per maggior comodo della musica si è mutato in Ulderica», dice il librettista napoletano (forse Luigi Maria Stampiglia). In ambo le versioni del dramma c'è la cavatina di Regnero (atto I, scena x), cantata in presenza dell'eroina: è il loro primo incontro, con regolamentare innamoramento a prima vista. È la seconda sequenza di scene nel dramma, collocata in un'ambientazione agreste («Campagna orrida con veduta di mare ingombro di navi») ma con un'azione eroica («Siegue lo sbarco d'Ulderica preceduta dal suo corteggio»). È la prima sequenza in cui compaia il primo uomo, questa è dunque la sua aria di sortita (in gergo appunto una 'cavatina', senza daccapo); di lì a poco Ulderica, la prima donna, canta a sua volta la prima aria (col daccapo), infine Regnero suggella la sequenza di scene con un'aria in piena regola (col daccapo).

(48) Delle abilità del Farinelli nel contrappunto (cioè nella composizione) dà una testimonianza autentica padre Martini; cf. BIANCONI 2018, p. 107. La sufficiente bravura del compositore si può verificare *de auditu* sul disco *Farinelli the Composer* (NCA 60238), che include anche, sulla scorta dell'erronea, ottativa attribuzione di HEARTZ 1984 e HEARTZ 1990, anche l'aria del pastorello dall'*Orfeo* londinese.

Figg. 14-15 – JOHANN ADOLF HASSE, *Tu vedi un pastorello, un infelice*. Berkeley, Ca., Jean Gray Hargrove Music Library, MS 129 (*Arie Del Sig. r Gio: Adolfo Hasse d. to il Sassone*, Inghilterra, 1750-1775?), pp. 71-72. (Per gentile concessione della biblioteca.)

Farinelli cantò a Londra nel 1736 corrisponde sostanzialmente, nella parte del canto e del basso, all'aria di Regnero nell'*Ulderica* di Hasse; le parti dei violini e della viola furono invece riscritte da Porpora per l'occasione. Non è improbabile che il musicista napoletano abbia avuto per antigrafo una copia dell'aria priva appunto delle parti strumentali, se le sia cioè dovute inventare come contorno sonoro partendo dalla nuda melodia hassiana che aveva davanti. Si sarà trattato di uno spartito *en raccourci* come quello che si vede qui alle figg. 14-15 (University of California at Berkeley, Music Library, MS 129, pp. 71-72), spuntato dal baule di qualche cantante.⁽⁴⁹⁾ Le parti strumentali

(49) Nell'*Ulderica* di Napoli la parte di Regnero fu cantata da Antonio Bernacchi. Di certo né il Farinelli né Porpora conobbero l'opera di Hasse: nel carnevale 1729, mentre l'opera di Hasse andava in scena a Napoli, erano entrambi impegnati a Venezia nella *Semiramide riconosciuta* del

ridisegnate da Porpora, assai sobrie, non contraddicono comunque in nulla l'affetto di smagata mestizia che già pervadeva l'aria di partenza, anzi lo sottolineano⁽⁵⁰⁾.

Vi si aggiunse la squisita perizia del poeta: Rolli, partendo da una cavatina di cinque versi di varia misura (una minuscola arietta senza un vero e proprio daccapo ma con la ripresa finale dell'incipit), ne cavò per l'*Orfeo*

Metastasio. Ma il contralto bolognese potrebbe benissimo aver passato *brevi manu* l'aria del pastorello al soprano pugliese: furono infatti ottimi amici, e dopo il carnevale 1729 si ritrovarono a cantare insieme almeno a Parma in primavera (*Lucio Papirio dittatore* di Geminiano Giacomelli) e a Bologna nel 1731 (*Farnace* di Giovanni Porta). I rapporti amichevoli tra i due virtuosi in quest'epoca sono ben documentati in ANZANI 2019, pp. 228-230. Non risultano invece collaborazioni dirette tra Bernacchi e Porpora.

(50) Le due versioni dell'aria, Napoli 1729 e Londra 1736, sono trascritte appaiate in SECHI 20212021b (parzialmente anche in SECHI 2021a, pp. 248 ss).

londinese una cavatina lunga il doppio, mantenendo un'analogia ancorché non identica varietà di ritmi giambici e trocaici:

P.Pariati, *Svanvita* (1707) / *Ulderica* (1729), I, x
 musica di Johann Adolf Hasse

P.A. Rolli, *Orfeo* (1736), I, v⁽⁵¹⁾
 musica di Johann Adolf Hasse e Nicola Porpora

ULDERICA

Ma tu, che agl'occhi mei
 sembri di te maggior, dimmi: chi sei?

REGNERO

Tu vedi un pastorello, un infelice.
 Se talor col pianto mio
 chiedo al fonte: 'Chi son io?',
 mi risponde con l'onde e mi dice:
 'Tu vedi un pastorello, un infelice'.

EURIDICE

[...] Ambo, è ver, siete amanti e semidei,
 ma quegli è re d'Arcadia; e tu chi sei?

ORFEO

Son pastorello amante e sventurato.
 Quando al fonte, al prato, al rio
 vo chiedendo: 'Chi son io?',
 dice il fonte, il rivo, il prato:
 'Sei pastorello amante e sventurato'.
 Parli⁽⁵²⁾, crudel tiranna, il pianto mio
 chi son io.
 Ah, senti un infelice
 che dice: 'Oh core ingrato!
 son pastorello amante e sventurato'.

Porpora a sua volta fece l'*exploit* supplementare di adattare le nuove parole – molte di più, e non tutte degli stessi metri – alla musica di Hasse senza mutarne una nota. E il Farinelli cantò. Il risultato: 2'20" di pura delizia. Un distillato di candore, umiltà, sincerità (qui è seguito l'ascolto integrale della cavatina dall'*Orfeo*)⁽⁵³⁾. Ma siamo di nuovo ai piedi della scala: la cavatina del nostro mite e languido Orfeo *non* è finita nel ritratto come opera dell'ingegno di Carlo Broschi *né* come esibizione della sua eccellenza canora. Rimane sempre ancora aperto il perché della scelta di *questo* brano. Ed è lapalissiano che, se in un ritratto di musicista compare uno spartito *leggibile*, nove su dieci la selezione andrà accreditata all'effigiato, risponderà cioè a un'intenzione.

(51) La *princeps* dell'*Orfeo* (London, Charles Bennett, 1735 *ab Inc.*) si legge in ROLLI 1993, pp. 453-486. Nel pubblicare i suoi *Componimenti poetici in vario genere ... Nuova edizione* (Verona, Tumermani, 1744; l'*Orfeo* è nel tomo I, pp. 363-394) l'autore introdusse nel testo dell'aria alcune migliorie: «Son pastorello amante e sventurato. | *Chiedi* al fonte, al prato, al rio: | 'Chi son io?' | *Dirà* il fonte, il rivo, il prato: | 'È un pastorello amante e sventurato'. || *Dimanda poi, crudele, al* pianto mio | chi son io. | *E senti l'infelice* | che dice: 'O core ingrato! | è un pastorello amante e sventurato'».

(52) 'Dica'.

(53) Registrazione del soprano Jörg Waschinski, nel citato disco *Farinelli the Composer* (cf. nota 48).

Vediamo dunque il contesto drammatico. Nell'*Orfeo* di Rolli l'arietta si colloca nell'ultima scena del prim'atto. Aristeo, semideo d'Arcadia, tradisce la propria donna, Autonoe principessa di Tebe, per corteggiare la bella ninfa Euridice; la quale finge bensì di accettare il *flirt* ma per uno scopo malizioso: vuole mettere alla prova l'amore del proprio fidanzato, che è Orfeo, semideo di Tracia. Attenzione: Aristeo è un re, Orfeo un pastore. Euridice lo stuzzica sul punto del rango e del censo: «Ambo, è ver, siete amanti e semidei; | ma quegli è re d'Arcadia, e tu chi sei?». La risposta di Orfeo, proprio come fa Regnero nell'*Ulderica* di Hasse, sta appunto nella cavatina: «Son pastorello amante e sventurato...». La quale attacca senza preludeo orchestrale: è il procedimento tipico degli operisti di quest'epoca laddove l'aria rappresenti non già una *enclave* nel dialogo drammatico – l'espressione formalizzata di un affetto, oppure una sentenza morale, di solito condensata nel calco tipico dell'aria col daccapo – bensì la replica immediata, a caldo, in presa diretta, alla domanda dell'interlocutore; per così dire la continuazione del recitativo con i mezzi dell'aria, di solito senza il daccapo.

Si rilegga, qui sopra, il testo dell'aria. Spicca l'ossessiva insistenza sull'interrogativo 'chi son io?', ai versi 3 e 7, con la conseguente risposta pronunciata dalla fonte e dal prato: «Sei pastorello amante e sventurato». Tanto amore e tanta sventura traboccano letteralmente dall'aria di Orfeo, dal primo all'ultimo verso. Cantata la cavatina, il disilluso semideo rientra mogio mogio tra le quinte. Nel breve monologo che chiude l'atto, sola in scena, Euridice lo lusinga idealmente⁽⁵⁴⁾:

Ah, non lagnarti, no,
bell'idol mio:
pegno d'amor darò
che non t'inganni.
Al par di te, vedrai,
fedel son io;
sì dolce premio avrai
di tanti affanni.

Se nella messinscena ideale del gran quadro di Giaquinto il Farinelli è dunque Orfeo, il «pastorello amante e sventurato», dovremo allora dire che Euridice è Maria Barbara? Chissà. Può ben darsi che fosse questa una delle otto o nove arie – sempre le stesse – che il Farinelli, cantante di camera di Ferdinando VI come lo era stato di Filippo V, doveva cantare sera dopo sera per lenire l'i-

(54) Nell'edizione del 1744 (cf. nota 51) l'aria è mutata: «Alme che vaghegiate | quel che più al guardo splende».

pocondria del sovrano, sotto lo sguardo della regina musicista⁽⁵⁵⁾. Non lo sappiamo. Ma di nuovo: perché proprio quest'aria così semplice, così poco appariscente, per il gran ritratto?

Vengo alla conclusione. Se collochiamo il ritratto *dopo* il tracollo dell'Ensenada, in un momento in cui l'astro del Farinelli a corte rischiava un'eclisse rovinosa, l'interrogativo espresso nella cavatina di Orfeo, il 'chi son io?', assume un significato morale assai alto, e la spiegazione andrà ricercata nella sfera dell'ideologia sociale – della *Lebensform* – più che nell'autoesaltazione dell'artista impareggiabile. Forse esagero e mi faccio prendere dal *wishful thinking*, ma il contesto mi ha fatto sovvenire un celebre articolo di Leo Spitzer dal titolo *Soy quien soy*, apparso nel 1947 (dunque poco meno vecchio di me) nella messicana «Nueva Revista de Filología hispánica»⁽⁵⁶⁾. Il grande filologo romano investiga le fonti letterarie e le implicazioni semantiche di un topos ricorrente nella letteratura spagnola del *siglo de oro*, l'interrogativo che nella *edad conflictiva* succeduta alla *reconquista* assilla ogni nobiluomo ispanico circa le proprie ascendenze – la *limpieza de sangre* – e la propria posizione nel mondo⁽⁵⁷⁾. Se nel *Libro dell'Esodo* Yahweh, l'innominabile dio di Giuda, ricorre all'enigma dell'«Ego sum qui sum» per rispondere alla domanda di Mosè davanti al rovetto ardente, l'ideologia stoico-cristiana della nobiltà iberica in età moderna si condensa tutt'all'opposto nell'orgogliosa affermazione del *soy quien soy*: l'imperativo categorico della propria altera coerenza, costanza, lealtà, pazienza e dirittura, costi quel che costi.

Spitzer cita a mo' di paradigma la battuta di Don Sancho Ortiz, il protagonista della *Estrella de Sevilla* attribuita a Lope de Vega (III, vi). Per comando del re Sancho el Bravo, il cavaliere sivigliano ha commesso un delitto efferato, ed esiziale per lui stesso: ha ucciso il fratello della donna ch'egli ama, la stessa donna che il re concupisce e vuol sedurre di nascosto. Potrebbe discolarsi di fronte alla giustizia sol che rivelasse il mandante, il re suo omonimo: ma per ossequio del patto col sovrano strenuamente osserva la consegna del silenzio⁽⁵⁸⁾.

(55) «Mi bevo tutte le sante sere 8 in 9 arie in corpo, non v'è mai riposo» è la famosa frase con cui il cantante descrisse il proprio servizio musicale privato per i Reali di Spagna in una lettera del 16 febbraio 1738 al suo protettore bolognese, il conte Sicinio Pepoli. Cf. FARINELLI 2000, pp. 143 sg. (e il commento del curatore, pp. 219 sg.).

(56) SPITZER 1947.

(57) L'allusione implicita è ad Américo Castro, *De la edad conflictiva. Crisis de la cultura española en el siglo XVII*, 1: *El drama de la honra en España y en su literatura*, Madrid, Taurus, 1961 (ed edizioni successive), celebre studio sull'ideologia dell'onore nella Spagna moderna.

(58) «Sono chi sono, e per questo posso vincere me stesso tacendo, e infamare qualcuno che pure tace».

Yo soy quien soy,
y siendo quien soy, me venzo
a mi mismo con callar,
y a alguno que calla afrento.

E poi, alludendo senza nominarlo al re⁽⁵⁹⁾:

Quien es quien es, haga obrando
como quien es: y con esto,
de aquesta suerte los dos
como quien somos haremos.

Non mi spingo a dire che nel riportare ai piedi del suo ritratto l'innocuo 'chi son io?' dell'*Orfeo* del 1736 il Farinelli pensasse proprio a questa severa tragedia di Lope, o ad altre consimili; non ho alcun elemento per supporre che il teatro del *siglo de oro* gli fosse consueto (anche se sappiamo che si davano a corte *comedias* di quell'epoca)⁽⁶⁰⁾. Mi limito a osservare che, entro la cornice di una società di corte spasmodicamente impegnata nel declamare la propria limpidezza, l'aria del pastorello suggella come meglio non si potrebbe l'apparente disarmonia tra i due fattori dissonanti nel dipinto: da un lato il disprezzo delle ricchezze – le argenterie sparpagliate a terra – che il ragazzo pugliese ha accumulato, asurgendo coll'arte del canto a una fama e ad un rango ineguagliato; dall'altro, l'orgogliosa esibizione di un'indomita, serena, verticale dirittura di fronte ai suoi sovrani e al mondo, in un frangente periglioso della sua vita. Credo che questo ritratto, così decisamente esorbitante, rappresenti il cristallino, sonoro *soy quien soy* proclamato dal Farinelli nel gran fracasso della caduta dell'Ensenada.

Sarebbe bello accertare se il dipinto, sul quale il pittore di corte ha letteralmente 'messo la faccia', sia stato mostrato soltanto agli amici fidati che frequentavano la dimora del cantante ad Aranjuez, o se non sia stato esposto per qualche tempo anche a corte. Secondo una ragionevole ipotesi di José Luis Gómez Urdáñez, l'esecuzione del dipinto potrebbe addirittura essere stata concertata dal Farinelli con la sovrana, magari quando, dopo lo scandalo, le recapitò la seconda lettera dell'Ensenada⁽⁶¹⁾. In tal caso esso farebbe il paio, in senso simbolico, con la *Descripción del real Teatro del Buen Retiro*, concepita come pubblica testimonianza economica del servizio prestatato per tanti anni dal cantante impresario,

(59) «Chi è chi è, deve agire come chi è; e con questo in questo modo agiremo entrambi come chi siamo».

(60) Ma di sicuro non questa, che al fiero senso dell'onore del protagonista contrappone la dispotica lussuria del sovrano.

(61) Cf. *supra*, nota 30.

leale e inappuntabile fino all'ultimo centesimo⁽⁶²⁾. Non lo sapremo forse mai. Ci dobbiamo contentare di ammirare e godere nel Museo della Musica di Bologna l'immagine autentica del cantante nel capolavoro di Giaquinto, sopraffino surrogato pittorico dell'arte canora del Farinelli, per noi irrecuperabilmente perduta, e della sua intrinseca nobiltà. Non senza dedicare una parola di riconoscenza alla buonanima di padre Giambattista Martini, che ce l'ha conservato.

(62) Cf. in particolare CARRERAS 2020. La meticolosa acribia del Farinelli nel documentare i bilanci del teatro del Buen Retiro è testimoniata assai per tempo dal prospetto finanziario illustrato in un fastoso *Estado General en que por menor se expressan las cantidades de Dinero que desde 3 de Marzo del año pasado 1749 hasta 1° de Mayo de 1750 se han distribuido en virtud de orden de S.M. y por disposicion de D. Carlos Broschi y D. Andres gomez y de la Vega en costear las tres nuevas funciones de Musica que se han representado y repetido en el referido tiempo para la diversion de Sus Mag<estate>s intituladas: El Demofonte, La Armida Aplacada, y el Assilo de Amor [...] que se han hecho en el Salon de los Reynos y Real Coliseo de Buen Retiro [...] Madrid, 15 de Mayo de 1750*, un foglio di 80×59 cm custodito nel Real Collegio di Spagna in Bologna.

BIBLIOGRAFIA

- ANZANI 2019 = V. ANZANI, *Il mito della competizione tra virtuosi: quando Farinelli sfidò Bernacchi (Bologna 1727)*, in *Musical Improvisation in the Baroque Era*, a cura di F. Morabito, Turnhout, Brepols, 2019, pp. 223-240.
- BARBIER 1994 = P. BARBIER, *Farinelli, le castrat des Lumières*, Paris, Grasset, 1994.
- BIANCONI 2018 = L. BIANCONI, M.C. CASALI PEDRIELLI, G. DEGLI ESPOSTI, A. MAZZA, N. USULA, A. VITOLO, *I ritratti del Museo della Musica di Bologna da padre Martini al Liceo musicale*, Firenze, Leo S. Olschki, 2018.
- BORIS 1998 = F. BORIS, *Il Farinello. La villa perduta*, «Il Carrobbio», XXIV (1998), pp. 157-182.
- BORIS 2018 = F. BORIS, *Le opere di Velázquez nella collezione bolognese di Farinelli*, in *Dialogo artistico tra Italia e Spagna*, a cura di M. Pigozzi, Bologna, Bononia University Press, pp. 83-92.
- BORIS 2021 = F. BORIS, *L'eredità Farinelli*, in VERDI (ed.) 2021, pp. 3-15.
- BORIS - CAMMAROTA 1990 = F. BORIS e G. CAMMAROTA, *La collezione di Carlo Broschi detto Farinelli*, «Accademia Clementina. Atti e Memorie», n.s. 27 (1990), pp. 183-237, tavv. f.t. CIII-CXV.
- BROSCHI FARINELLI 1991 = C. BROSCHI FARINELLI, *Fiestas reales*, a cura di A. Bonet Correa e A. Gallego, Madrid, Patrimonio nacional, 1991.
- CAPPELLETTO 1995 = S. CAPPELLETTO, *La voce perduta. Vita di Farinelli e virato cantore*, Torino, EDT, 1995.
- CARRERAS 2020 = J.J. CARRERAS, *Farinelli's Dream: Theatrical Space, Audience and Political Function of Italian Court Opera in 18th-century Madrid*, in *Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Hof – Oper – Architektur*, a cura di M. Scharrer, H. Laß e M. Müller, Heidelberg, University Publishing, 2020, pp. 357-393.
- Corrado Giaquinto 2005 = *Corrado Giaquinto. Il cielo e la terra*, catalogo della mostra (Cesena, 9 dicembre 2005 - 15 marzo 2006), a cura di M. Scolaro, Argelato, Minerva, 2005.
- DESLER 2004 = A. DESLER, *From "Oh virtù che innamora!" to "Son pastorello amante": Farinelli and Metastasio's 'Artaserse'*, in *Music Observed: Studies in Memory of William C. Holmes*, a cura di C. Reardon e S. Parisi, Warren, Mi., Harmony Park Press, 2004, pp. 117-138.
- DESLER 2014 = A. DESLER, *'Il novello Orfeo' Farinelli: Vocal Profile, Aesthetics, Rhetoric*, dissertazione di Ph.D, University of Glasgow, 2014.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ 2015 = J. M. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «*Todos los extranjeros admiraron la fiesta*»: *Farinelli, la música y la red política del marqués de la Ensenada*, «Berceo. Revista riojana de Ciencias sociales y Humanidades», n. 169 (2015), pp. 11-53.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ 2021 = J.M. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *Il Farinelli cavaliere di Calatrava, il 'Real giro' del marchese dell'Ensenada e la 'Descripción del Teatro del Buen Retiro*, in VERDI (ed.) 2021, pp. 309-327.
- D'ORSI 1958 = M. D'ORSI, *Corrado Giaquinto*, Roma, Arte della Stampa, 1958.
- FARINELLI 2000 = C. BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica. Lettere al conte Sicinio Pepoli*, a cura di C. Vitali, Palermo, Sellerio, 2000.

- FERNANDES 2018 = C. FERNANDES, *Maria Bárbara de Bragança's Music Library and the Circulation of Musical Repertories in 18th-Century Europe*, in *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, a cura di M. I. Biggi *et al.*, Napoli, Turchini Edizioni, 2018, pp. 901-929.
- GÓMEZ URDÁÑEZ 2017 = J. L. GÓMEZ URDÁÑEZ, *El marqués de la Ensenada, el secretario de todo*, Madrid, Punto de vista, 2017.
- HEARTZ 1984 = D. HEARTZ, *Farinelli and Metastasio: Rival Twins of Public Favour*, «Early Music», XII (1994), pp. 358-366 (anche in HEARTZ 2004, pp. 105-112).
- HEARTZ 1990 = D. HEARTZ, *Farinelli Revisited*, «Early Music», XVIII (1990), pp. 430-443 (anche in HEARTZ 2004, pp. 113-132).
- HEARTZ 2004 = D. HEARTZ, *From Garrick to Gluck: Essays on Opera in the Age of Enlightenment*, a cura di J. A. Rice, Hillsdale, NY, Pendragon Press, 2004.
- HEARTZ 2014 = D. HEARTZ, *Amigoni and Farinelli*, nel suo *Artists and Musicians: Portrait Studies from the Rococo to the Revolution*, a cura di B. Wilcox, Ann Arbor, Mi., Steglein, 2014, pp. 1-50.
- JONCUS 2005 = B. JONCUS, *One God, so many Farinellis. Mythologising the star castrato*, «British Journal for Eighteenth-Century Studies», XXVIII (2005), pp. 437-496.
- LEZA 2014 = J.M. LEZA (ed.), *La música en el siglo XVIII*, Madrid, Fondo de Cultura económica, 2014 («Historia de la música en España e Hispanoamérica», 4).
- LO GIUDICE 2019 = C. LO GIUDICE, *Una lettera di Jacopo Amigoni a Farinelli*, «Arte veneta», LXXVI (2019), pp. 226-229.
- LUCCHESI 2015 = E. LUCCHESI, *L'album di caricature di Anton Maria Zanetti alla Fondazione Giorgio Cini*, Venezia, Lineadacqua - Fondazione Giorgio Cini, 2015.
- MAZZA 2018 = A. MAZZA, «*Al maggior ornamento di cotesta insigne libreria musicale. L'iconoteca di padre Giambattista Martini nel convento di San Francesco*», in BIANCONI 2018, pp. 1-53.
- MAZZONI 2018 = S. MAZZONI, «*Qualche presa di Farinello*». *Carlo Broschi in Spagna*, «Drammaturgia», XV, n.s. 5 (2018), pp. 83-165.
- MCGEARY 2014 = TH. MCGEARY, *Farinelli Recovered in Documents: Visitors to His Villa*, in *Il Farinelli ritrovato*, a cura di L. Verdi, Lucca, LIM, 2014, pp. 141-187.
- MELLACE 2020 = R. MELLACE, *Felicità sonore: le passioni musicali di Metastasio nello specchio dell'epistolario*, in *Incroci europei nell'epistolario di Metastasio*, a cura di L. Beltrami, M. Navone e D. Tongiorgi, Milano, LED, 2020, pp. 53-70.
- Real Academia 2012 = *Guía del Museo*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2012.
- RODRÍGUEZ VILLA 1878 = A. RODRÍGUEZ VILLA, *Don Cenón de Somodevilla, marqués de la Ensenada*, Madrid, Murillo, 1878.
- ROLLI 1993 = P. ROLLI, *Libretti per musica*, a cura di C. Caruso, Milano, Franco Angeli, 1993.
- SACCHI 1784 = G. SACCHI, *Vita del cavaliere don Carlo Broschi*, Venezia, Coleti, 1784.
- SÁEZ 2020 = D. M. SÁEZ, *La amistad entre Carlo Broschi Farinelli y el Marqués de la Ensenada a través de la diplomacia europea, la iconografía, la propaganda, la historia y la literatura*, «El futuro del pasado», XI (2020), pp. 263-303.
- SCARPA 2015 = A. SCARPA, *Due dipinti di Amigoni un po' particolari, il Farinelli e altre aggiunte al suo catalogo*, «Bollettino dei Musei civici veneziani», 3ª serie, IX-X (2014-2015), pp. 184-187.

- SCARPA 2019 = A. SCARPA, *Amigoni e Farinelli, artisti e amici nelle corti d'Europa. Spunti per l'approfondimento di un catalogo*, in *Gli amici per Nicola Spinosa*, a cura di F. Baldassari e M. Confalone, Roma, Ugo Bozzi, 2019, pp. 190-201.
- SCHMIDT-HENSEL 2009 = R.D. SCHMIDT-HENSEL, «*La musica è del Signor Hasse detto il Sassone: Johann Adolf Hasse Opere Serie der Jahre 1730 bis 1745. Quellen, Fassungen, Aufführungen*, I: *Darstellung*», Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2009.
- SECHI 2019 = G.A. SECHI, *L'Orfeo' di Nicola Porpora: un pasticcio per Farinelli*, nel programma del 45° Festival della Valle d'Itria. *Martina Franca, 16 luglio - 4 agosto 2019*, pp. 215-221.
- SECHI 2021a = G.A. SECHI, *L'Orfeo' di Porpora e Veracini: un 'pasticcio' per Farinelli*, in VERDI (ed.) 2021, pp. 217-255.
- SECHI 2021b = G.A. SECHI, *Circolazione e diffusione di alcune arie di Johann Adolf Hasse (1729-1736)*, in *Johann Adolf Hasses Musiktheater: Orte und Praxen der Aufführung. Bericht über das internationale Symposion vom 13. bis 15. April 2018 in Bayreuth*, a cura di W. Hochstein e S. Woyke, Stuttgart, Carus, 2021, in corso di stampa («Hasse-Studien», Sonderband 4).
- SPITZER 1947 = L. SPITZER, *Soy quien soy*, «Nueva Revista de Filología hispánica», I (1947), pp. 113-127.
- TIMMS 1984 = C. TIMMS, *Handelian and Other Librettos in Birmingham Central Library*, «Music & Letters», LXV (1984), pp. 141-167.
- TOLLEY 2018 = TH. TOLLEY, *Farinelli, Mozart, and the "Chimney Sweeper": Leopold Mozart's Pictures of Working Children*, «Imago Musicae», XXX (2018), pp. 161-213.
- VERDI (ed.) 2021 = *Mito, storia & sogno di Farinelli. Atti del Convegno di studi interdisciplinari in occasione del 20° anniversario del Centro Studi Farinelli (1998-2018)*, a cura di L. Verdi, Lucca, LIM, 2021 (a pp. 17-68 il saggio del curatore, *Misteri ed enigmi nella biografia farinelliana*).