

**ACCADEMIA CLEMENTINA
ATTI E MEMORIE**

27

NUOVA SERIE

ESTRATTI



Nuova Alfa Editoriale

LA COLLEZIONE DI CARLO BROSCHI DETTO FARINELLI

«Ma della forma, e della perfezione del canto di Farinello tanto basti aver detto... dacché il giudizio di cose tali meglio si conviene al maestro di canto, che allo storico»

Giovenale Sacchi, 1784

«Cento memorie e cento»

Su Carlo Broschi, detto Farinelli, il più celebre cantante del Settecento teatrale e forse di ogni tempo, esiste una bibliografia che non ne svela il mistero¹). Raccontato da Charles Burney e da Casanova, messo alla berlina da Voltaire nel *Candide*, descritto con luminosa eleganza nel ritratto di Corrado Giaquinto, il personaggio non ha lasciato di sé che immagini ambigue: divo dei palcoscenici e potente cortigiano; estensore di vivaci lettere ai corrispondenti, dove il napoletano si mescola all'italiano in una scrittura brillante, ma quasi informe, e uomo di cultura non solo musicale; figura fisica di grande bellezza, benché deformata dall'evirazione subita allo scopo, nel suo caso raggiunto, di conseguire la gloria.

Il ritratto citato e altri ancora (vedremo dopo, un possibile motivo, oltre alla gloria e alla bellezza, di un così ribadito bisogno di rappresentarsi), i ritratti presenti in collezioni europee ed americane, mantengono la memoria di quei contrasti singolari e di una fama leggendaria durante l'Ottocento, secolo di rimozione collettiva.

¹ Per una bibliografia completa su Farinelli rimando alla voce *Broschi, Carlo* nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1972, vol. 14, pp. 464-467 (voce curata da A. Zapperi). Le opere più interessanti e più vicine cronologicamente all'epoca del cantante sono: G. Sacchi, (Venezia 1784), edita subito dopo la sua morte; e C. Burney, (Londra 1771). Anche Giacomo Casanova accenna ad una sua visita a Farinelli del 1772, nell'ultima parte dell'*Histoire de ma vie* (trad. it. a cura di P. Chiara e F. Roncoroni, Milano 1983-1989, vol. III, cap. XXXII, pp. 912-913) ma, come al solito, in modo poco attendibile, ricamando sulla figura del castrato invecchiato e bizzoso, in assoluto disaccordo con tutte le altre fonti. Passando a giudizi più recenti, descrivono, in sintonia con Sacchi, un carattere umanamente attraente, generoso e abile, sia E. Cotarelo y Mori (Madrid 1917), un testo molto ricco di notizie sul periodo spagnolo di Farinelli, sia R. Kirkpatrick (Princeton 1953). Infine, sul fenomeno dei cantanti evirati nei secoli XVII-XVIII, ricordo l'opera più aggiornata, P. Barbier, *Histoire des castrats*, Paris 1990, piacevole sforzo di sintesi, a dispetto di qualche inesattezza storica.

va del ricordo della vocalità barocca e dei suoi protagonisti⁽²⁾. Oggi che tale fenomeno si va riscoprendo in tutta la sua complessità culturale, un contatto meno mediato con la storia di Farinelli è offerto dai documenti che lo riguardano conservati all'Archivio di Stato di Bologna. Documenti di vita e di morte, perché il cantante concludeva nella città emiliana, il 16 settembre 1782, una vicenda iniziata nel 1705 ad Andria, dov'era nato da una famiglia della borghesia napoletana, e proseguita nei teatri e nelle corti d'Europa. Le carte notarili e i carteggi degli archivi gentilizi collocano dunque lo squisito cavaliere di Giaquinto sullo sfondo della Bologna settecentesca e di una villa, oggi scomparsa, fuori porta delle Lame. La villa sorgeva all'altezza dell'attuale n. 31 di via Zanardi (tav. 201), in una zona pianeggiante e densa di giardini. Farinelli aveva cominciato a farla costruire, su un terreno che era di sua proprietà dal 1732, dopo il suo ritorno in Italia dalla Spagna nel 1761; non era ancora finita quando Burney la visitò, nel 1770⁽³⁾. Le sue sale contenevano, secondo varie fonti tutte confermate dai documenti, ricche collezioni di quadri e di oggetti, il risultato naturale del sedimentarsi di una vita di artista celebratissimo: ma per quanto riguarda i quadri, lasciamo la parola a Burney: «He showed me several charming pictures, by Zimenes and Morillo, two Spanish painters of the first eminence, and Spagnolet [...] He showed me several pictures painted in England»⁽⁴⁾. La testimonianza di Burney colpisce per l'evidente ammirazione del viaggiatore di fronte alla quantità e alla varietà delle opere comprese in una collezione che, poco più di un decennio più tardi, doveva essere dispersa. Gli eredi Broschi, presumibilmente in difficoltà finanziarie, si liberarono dei preziosi quadri dopo la morte del proprietario e per alcuni di essi è documentata l'uscita dall'area emiliana già ai primi dell'Ottocento.

Il 1783, anno di stesura dell'inventario legale dei beni ereditari, è il termine a quo per l'indagine su queste dispersioni. Da non confondersi con l'inventario legale è il testamento olografo⁽⁵⁾, terminato da Farinelli un anno prima, nel quale legava gran parte del suo patrimonio a un fedecommesso perpetuo concesso in usu-

2 Tanto per fare un esempio, ai primi del secolo XIX la voce Farinelli scompare dalle successive edizioni dell'autorevole E.L. Gerber, *Lexicon der Torkünstler*, Leipzig 1790. Il repentino tramonto dei castrati nell'Ottocento, nonostante la presenza di grandi voci come quelle di Crescentini e di Velluti, è descritto efficacemente da Barbier 1990, pp. 226-241. La suggestione che il ricordo di personaggi come Farinelli continuava tuttavia a esercitare si coglie soprattutto in un'opera di accessibilità decadentista, apparsa nella seconda metà del secolo: V. Lee, *Studies of the Eighteenth Century in Italy*, London 1880.

3 «Saturday 25. This day I had the pleasure to spend with Signor Farinelli, at his house in the country, about a mile from Bologna, which is not yet quite finished, though he has been building it ever since he retired from Spain [...] Signor Farinelli's house command a fine prospect of Bologna, and of the little hills 'near it» (Burney 1771, p. 202). «La villa esiste ancora, ed è oggi della signora Montanari in Pancaldi ed ancora è detta il Farinello. Poco lontana da Porta Lame, s'alza sul lembo della immensa valle padana, fra le acacie e i pioppi...» (Ricci 1890, p. 5).

4 Burney 1771, pp. 214-215.

5 ASB, *Notarile*, Lorenzo Gambarini, 1782. Chiuso in una busta con i sigilli in cera rossa di sette testimoni, il testamento fu consegnato al notaio il 20 febbraio e aperto il 16 settembre 1782. È un fascicolo rilegato di carte 32 (d'ora in poi, Testamento).

frutto al nipote Matteo Pisani Broschi, figlio di una sorella, che aveva a lungo vissuto presso di lui. Gli effetti della Rivoluzione francese e del governo napoleonico a Bologna dovevano vanificare il valore legale di tali disposizioni. Purtroppo sono note le circostanze della perdita della «Villa del Farinello», com'era chiamata durante il sec. XIX⁽⁶⁾. Si possono invece solo azzardare ipotesi sulla fine che hanno fatto le collezioni del cantante, ipotesi per ora non supportate appieno dalla documentazione. Non essendo ancora chiare le strade prese dai dipinti dopo il 1783, costituisce un punto di riferimento sapere che a tale data si trovavano a villa Farinelli. Molti di essi sono oggi individuabili tramite l'apparato d'informazioni che l'inventario fornisce, nella sua precisa e dettagliata autorità legale. Il documento *fotografia* una collezione apparentemente perduta; non è azzardato, per l'archivista e per lo storico dell'arte, tentare di ricostruirla, collocando i frammenti rimasti e riconoscibili nelle cornici a cui appartenevano.

L'inventario legale, conservato negli atti del notaio Lorenzo Gambarini, è inoltre una fonte ricca di notizie biografiche, culturali e di costume; citato in alcune pubblicazioni, a volte confuso con il testamento, non è mai stato interamente trascritto. Eppure la descrizione delle numerose pitture ha una puntigliosità e una vividezza straordinarie. Farinelli era stato ben conscio dell'importanza della sua collezione: «Voglio e comando che sia conservata in fedecommesso tutta la raccolta dei miei Quadri grandi e piccoli al presente collocati in varie camere e che sono originali dipinti da celebri e rinomati Pittori, Spagnoli, Fiamenchi ed Italiani, dei quali vi ha il suo Inventario particolare compreso nell'Inventario generale da me firmato»⁽⁷⁾. Questo primo inventario autografo non si è mai ritrovato ma era segnalato alla fine dello stesso inventario legale, cioè annotato fra i suoi beni, in questo modo: «Inventari a cui il detto Sig. Testatore si riferisce nel suo testamento, uno di Suo Carattere, altro di mano de' suoi Amici fatto in Spagna, e'l Domestico fatto qui in Bologna»⁽⁸⁾. Il primo di questi era probabilmente l'inventario sul quale si basarono i periti che parteciparono alla stesura di quello legale, il quale ne eredita in un certo senso l'attendibilità.

L'inventario di cui disponiamo⁽⁹⁾ è un registro di carte 166, rilegato in cartoncino, contrassegnato da un numero, 17, che lo distingue all'interno della busta di atti notarili, e da una intitolazione sulla copertina: «1783, 2 maii. Inventarium legale Bonorum hereditarium bonae memoriae D. Equitis Don Caroli Broschi

6 In forza della legge del 5 Termidoro anno V repubblicano (23 luglio 1797), che rendeva libere le proprietà già vincolate da eredità fedecommisarie, Matteo Pisani Broschi vendette la villa il 28 settembre del 1798. La proprietà passò di mano varie volte nel corso dell'Ottocento, e pervenne infine, verso l'inizio del Novecento, a una società industriale che costruì sul terreno limitrofo uno zuccherificio, adibendo a uffici l'antica casa di Farinelli. Cominciò così il degrado della villa e l'incuria da parte dei proprietari. Nel 1949 danneggiata dai bombardamenti, ma ancora in piedi, fu demolita nonostante fosse in istruzione una pratica per il suo vincolo di tutela presso la locale Sovrintendenza ai Monumenti (dal cui Archivio ho tratto queste notizie).

7 Testamento, c.27.

8 Inventario (vedi nota 9), c.161.

9 ASB, *Notarile*, Lorenzo Gambarini, 1783, maggio 2.

nuncupati Farinello». Come attesta il notaio in un atto rilegato all'interno della copertina, l'inventario è stato redatto a cura dell'erede usufruttuario Matteo Pisani e degli esecutori testamentari Francesco Ripandelli e Vincenzo Negri. È suddiviso in beni stabili e beni mobili. I beni mobili, con relative stime, sono elencati nell'ordine seguente: «Descrizione delle scatole gioiellate, scatole d'oro, gioie diverse, e ori» (compresi orologi); «Descrizione degli argenti diversi» (compresi altri oggetti in oro e vermeil); «Descrizione de'quadri» (di questo elenco si pubblica la trascrizione); «Descrizione delle varie Porcellane»; «Descrizione de' differenti generi di cristalli»; «Descrizione de' libri»; «Descrizione della mobigliatura»; «Descrizione del resto della mobigliatura» (la meno pregiata); «Descrizione de' cembali, violini, e ghitarra»; «Descrizione della musica procedente dal legato della Regina di Spagna»; «Descrizione degli strumenti d'acquisto di stabili, e crediti di monte a Bologna e altrove, crediti dello stato, debiti, diplomi, privilegi, fondazioni pie fatte in vita dal testatore, lettere di principi e personaggi ragguardevoli, carte e carteggi diversi con amici e parenti».

Dalla lettura di questo documento emerge non solo l'immagine quasi palpabile di villa Farinelli, rivelata nei più minuziosi particolari dell'arredo e del mobilio, ma soprattutto il ritratto di una vita e di uno stile. Libri, spartiti e strumenti musicali, gioielli e «venere», cioè le insegne dell'ordine di Calatrava ricevute da Farinelli in Spagna, ogni oggetto è significativo dei gusti e della ricchezza del «testatore». Collocato tra le descrizioni degli argenti e delle porcellane, simili a smaglianti nature morte settecentesche, il catalogo delle pitture, più di 330, dà per ognuna l'iconografia, le misure, la stima; spesso anche l'attribuzione, espressa dal responsabile della stima, Giuseppe Becchetti, professore dell'Accademia Clementina. È noto che il cantante amava la pittura, al punto da chiamare i suoi clavicembali con i nomi di grandi pittori: Raffaello, Correggio, Tiziano, Guido¹⁰; un interesse attivo che esplicava anche nello schizzare disegni, e in quel gusto un po' deviato per i quadri che era possederne le copie calcografiche; mentre dal catalogo dei suoi libri sappiamo che aveva un «Abbecedario pittorico» del 1733 e una «Vie des Peintres» edita a Parigi nel 1745¹¹. Ma le informazioni tratte da questo elenco configurano una raccolta dall'impronta che è riflesso più di fatti ed esperienze storicamente individuabili che di scelte antiquariali. La varietà dei soggetti iconografici, la prevalenza di opere coeve, la stretta connessione fra provenienze dei quadri e periodi della carriera di Broschi, paesi dove ha vissuto, artisti che ha frequentato: tutto sembra suggerire, non un meticoloso collezionismo, ma al contrario l'accumulo disordinato dei doni ricevuti da un divo. C'è una parte, è vero, più «nella norma» collezionistica, ed è quella dei quadri di genere, delle vedute, dei soggetti religiosi o mitologici, più legati ai gusti d'epoca; ma studiate più da vicino, anche queste opere si rivelano spesso prodotti di scelte o di occasioni particolari, e so-

10 Burney 1771, p. 203.

11 Inventario, cc. 75-76: verosimilmente, l'edizione napoletana del libro di P.A. Orlandi (1^a ediz. 1704) e l'opera del D'Argenville.

prattutto creano lo sfondo per i ritratti: i principi, i nobili e gli artisti, una folla, una galleria di personaggi eleganti, gli stessi che animavano i salotti e i ritrivi, i teatri di Venezia e di Dresda, i giardini di Londra, le villas spagnole, le anticamere dei sovrani a Parigi e a Vienna. In un documento così locale com'è in genere un atto notarile, si respira l'aria del Settecento cosmopolita.

Se la coeva quadreria di padre Martini, monografica, molto diversa come concezione, rimanda all'Europa musicale¹², quella di Farinelli richiama l'Europa delle corti; e, in quanto vista da un viaggiatore e da un *aventuriero*, l'Europa casanoviana. Ma nessun criterio estetico o culturale determinato, nessun intento esplicito è alla base di questa iconoteca, che proprio grazie al carattere spontaneo della sua formazione assume importanza come documento biografico; ogni quadro anzi è un documento, e tutti i documenti sono legati fra loro dal nesso della biografia, ciò che fa assomigliare la collezione, più che a una biblioteca o a un museo, ad un vero *archivio*.

Lo spazio stesso della sua esposizione, all'interno della villa, era organizzato secondo concetti illustrativi della vita e della personalità del proprietario. La sala principale dell'appartamento al piano nobile era adorna dei ritratti dei sovrani d'Italia e d'Europa che avevano protetto Farinelli e scandito coi loro favori un successo crescente e poi duraturo. La descrizione dell'inventario è confermata da Burney: «His large room, in which is a billiard table, is furnished with the pictures of great personages, chiefly Sovereign princes, who have been his patrons, among whom are two emperors, one empress, three kings of Spain, two princes of Asturias, a king of Sardinia, a prince of Savoy, a king of Naples, a princess of Asturias, two queens of Spain, and pope Benedict the XIVth»¹³. Partendo da queste imponenti iconografie reali, l'elenco si concluderà con i tre «apparati di panni d'arazzo» fiamminghi, su disegni di Rubens e di Teniers, a complemento di una raccolta che, oltre ad essere cultura e archivio, è anche arredo di una casa socialmente ed economicamente connotata dalla raffinatezza.

Nella «prima, e seconda anticamera» che seguivano subito la «sala grande» erano appesi i ritratti di Farinelli; o meglio i ritratti che, all'epoca della morte, ancora gli restavano¹⁴. Sono le rappresentazioni ufficiali del personaggio, e ci consentono di studiare l'immagine che voleva dare di sé: una immagine connessa da un lato all'arte pura, dall'altro al prestigio che attraverso di essa aveva raggiunto. A questi due temi sembrano dedicati i due dipinti registrati al n° 23 e al n° 24 del catalogo¹⁵. Il n° 23 (tav. 180), da sempre giustamente riconosciuto a Jacopo

12 Sulla quadreria di padre Martini, vedi A. Emiliani, *Martini e le arti figurative*, in *Padre Martini, cultura e musica nel Settecento europeo*, Firenze 1987, pp. 75-79, e G. Degli Esposti, *La Galleria dei ritratti*, in *Collezionismo*, pp. 37-50.

13 Burney 1771, p. 214.

14 Più oltre nel catalogo, collocati in stanze minori, si trovano altri ritratti (nn. 43, 104 e 328) ma descritti in modo troppo sommario per poter essere individuati; tranne quello «con i due cagnetti» (n° 167) (vedi l'*Iconografia*, n. 5).

15 La numerazione, non presente nell'inventario, è aggiunta redazionale.

Amigoni (attualmente conservato a Bucarest) fu dipinto a Londra nel 1735 circa. Broschi aveva trent'anni ed era al culmine della carriera teatrale. In questo ritratto indossa un abito chiaro, splendente; una figura allegorica è in piedi accanto a lui. Oltre che un omaggio del pittore che aveva conosciuto a Venezia e che d'ora in poi lo seguirà in molti spostamenti, è quasi un manifesto della sua celebrità nel mondo musicale: non compaiono accanto a lui altri personaggi, ma solo putti, fiori, corone d'alloro e rotoli di musica. «There is a print», avverte Burney (16). Una stampa (tav. 181) che accentua la giovinezza del cantante, il suo sorriso fra il modesto e il distaccato.

La modestia innata, su cui tutte le fonti sono concordi, non sembra tuttavia caratterizzare la sua immagine nel ritratto più noto, quello di Corrado Giaquinto (n° 24) ora al Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna (tav. 186). Quest'opera inquietante, molte volte riprodotta e soggetta ad attribuzioni confuse, ci restituisce il volto angelico del più famoso dei castrati; recenti ripuliture hanno ridato alla tela limpidezza e colore, ma alla fine dell'Ottocento dispiegava la cupa fantasmagoria di un quadro barocco, eccitando la fantasia degli scrittori decadenti e contribuendo alla sopravvivenza di un mito respinto dai contemporanei (17). Sono passati vent'anni da quando fu dipinto il ritratto inglese, Amigoni è morto, e Carlo Broschi non è più l'artista incoronato dalla Musica: è il cavaliere di Santiaigo e di Calatrava, il cortigiano spagnolo, onnipotente favorito dei sovrani che appaiono sullo sfondo quali numi protettori. È il suo ritratto più aulico, ufficiale; anche il pittore si ritrae nell'ombra, dietro il fulgore del manto di Farinelli che illumina tutto il quadro; nulla a che vedere con la familiarità di Amigoni che in una delle sue ultime opere si era autoritratto con la mano affettuosamente appoggiata sulla spalla dell'amico.

Era proprio quest'opera il terzo grande quadro conservato da Farinelli (n° 25; tav. 184), e in esso Amigoni coglieva la dimensione umana del cantante. Se il ritratto di Giaquinto ricorda l'immagine che di lui ebbero i contemporanei e che provocò l'ironica allusione di Voltaire (18), Amigoni riconduce all'uomo affascinante, amato dagli amici. Si tratta del dipinto oggi a Melbourne, dove compaiono personaggi-chiave per la sua biografia, come appunto Amigoni stesso, Pietro Metastasio, e la cantante milanese Teresa Castellini, della quale pare che il Broschi fosse innamorato. Siamo poco dopo il 1750, Metastasio è una presenza ideale, perché si tro-

16 Burney 1771, p. 214.

17 Così apparve Farinelli a uno di questi scrittori: «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 geni» (Lee 1890, trad. italiana Milano 1881, vol. I, p. 247).

18 «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» (Voltaire, *Candide*, cap. XXV). Farinelli non fu in realtà il solo cantante castrato ad essere divenuto anche un importante personaggio politico: lo testimoniano i casi, nel secolo XVII, di Francesco da Castris, favorito alla corte di Ferdinando di Toscana, figlio del granduca Cosimo III, e di Atto Melani, diplomatico in Francia all'epoca del cardinale Mazzarino.

vava a Vienna da molti anni; ma in Spagna il cantante non cessava di scrivergli e di mettere in scena le sue opere. Sul petto di Farinelli brilla la croce di Calatrava: forse la «venèra... legata in oro fondo madreperla sopra di detto fondo vi è la croce di rubini n° 62 di diversa grandezza, e fra il contorno e il cappio vi sono n° 36 brillanti di varia grandezza», descritta dall'Inventario (19). Il suo volto e anche la sua posa sono molto simili a quelli dell'altro ritratto dipinto da Amigoni nel 1751, forse il suo più efficace ed elegante, ora a Stoccarda (tav. 185), che però Farinelli non aveva conservato. Aveva preferito questo quadro così denso di persone e di riferimenti, nello stile dei ritratti di gruppo più vicini alla tradizione inglese che a quella italiana: l'evocazione di un mondo e di alcuni legami di cui Broschi è il perno (cantante-cantante, cantanti-poeta, cantanti-pittore) mentre un ragazzo vestito da ussaro e un cane (spesso presente in altri suoi ritratti) aggiungono un tocco di grazia teatrale.

Il rapporto con Metastasio era cominciato molto presto, quando il quindicenne Carlo Broschi aveva esordito a Napoli nel 1720, dopo aver studiato col maestro Porpora. La fama di prodigio che arrise subito al «ragazzo», come fu soprannominato dalle platee in delirio, era basata anche sul sodalizio con il poeta: Metastasio trovò in lui un interprete ideale, lo chiamò il suo *gemello*, diviserò una esperienza generazionale, artistica e umana che mai dimenticarono, documentata per la vita di entrambi da affettuosi carteggi e da due ritratti (il già citato n° 25 e il n° 49) nella collezione qui descritta. Negli anni dal 1727 al 1734 Broschi cantò varie opere a Bologna, Parma, Venezia, Torino, Vienna; l'imperatore Carlo VI gli concesse il titolo di musico di Sua Maestà Cesarea, e fra tanti successi e guadagni dimostrava una certa solidità, comprando terre a Bologna, dove acquisì anche la cittadinanza (20). Risale a questi anni la sua amicizia con il conte bolognese Sicinio Pepoli, durata fino alla morte del conte e con i suoi figli dopo di lui, e l'appartenenza, nella variegata Europa delle alleanze più o meno destinate a rovesciarsi, al partito dell'impero; «noi imperialisti» dirà Farinelli, con curioso e involontario anacronismo, in una lettera al conte Pepoli dalla Spagna (21), e sembrano sottolineare le sue simpatie i tanti ritratti della famiglia imperiale presenti fra i suoi quadri, in particolare quelli di Francesco Stefano di Lorena (nn° 10 e 146) da Broschi definito in un'altra lettera «gran dilettante» di musica (22).

Nel 1734 si fece ritrarre a Lucca, ma non sappiamo da chi (n° 104). Quell'anno stesso partì per Londra, e vi trionfò nella contesa Porpora-Haendel, dimostrando

19 Inventario, c. 12.

20 ASB, Senato, *Partiti*, n. 35, 1732, ottobre 29. Degli stessi anni è l'iscrizione di Farinelli e del fratello Riccardo all'Accademia Filarmonica bolognese (Archivio dell'Accademia Filarmonica di Bologna, *Verbalì dell'Accademia*, vol. 2, 1730, luglio 6). Colgo l'occasione qui per rinnovare i ringraziamenti al prof. Giuseppe Vecchi, che mi ha consentito di consultare l'archivio dell'Accademia e mi ha fornito preziose indicazioni bibliografiche.

21 La lettera è datata da Londra, 1735, luglio 2. Sul carteggio Farinelli-Pepoli contenuto in ASB, Archivio Pepoli, *Lettere a Sicinio Pepoli*, vedi più avanti il testo di C. Vitali.

22 Vienna 1732, aprile 26.

la propria supremazia su tutti gli altri «canori elefanti» del teatro Haymarket, Senesino, Carestini, Caffarelli. Ma il 15 luglio 1737 scriveva da Parigi al conte Pepoli: «Non manco di avvisarvi come da qui un ora mi pongo in viaggio per la corte di Spagna». Racconta nel testamento: «E finalmente nel 1737 stando io in Londra fui chiamato dalla Real Corte di Spagna per andare presso li Augustissimi Monarchi Filippo V ed Elisabetta Farnese di gloriosa memoria li quali... ebbero la clemenza di dissimpegnarmi dalla Real Direttione di Londra, e di ammettermi all'onore di LL^o Servitore in qualità di Criado familiar grazia che mi fu concessa da Sua Maestà del Re con Real Diploma il 30 agosto 1737» (23).

La chiamata si giustifica con un successo universale; la conferma, con un talento artistico e una abilità diplomatica altrettanto prodigiosa. Farinelli rimase a Madrid più di vent'anni, prima alle dipendenze di Filippo V poi di Ferdinando VI. Durante questo periodo non cantò se non in forma privata (e solo per i reali), mantenne i contatti col mondo teatrale europeo, accolse ogni genere di artisti italiani, ammassò quadri di pittura spagnola, di cui ben otto attribuiti a Velázquez, che lo seguirono poi nel ritorno in patria. Accentrò poteri superiori al suo rango, essendo anche insignito, nel 1750, dell'ordine di Calatrava, e disgustò le corti straniere con la sua influenza sui monarchi inebriati dal canto (al punto di guarire, si diceva, dalle loro malattie mentali) e il suo sostegno al partito francese e al marchese dell'Ensenada, che gli lasciò un ritratto (n° 163).

In effetti le lettere di Farinelli a Pepoli dimostrano anche interessi politici, come del resto avevano fatto già prima dell'arrivo in Spagna, e una ostilità verso gli inglesi, al contrario di quanto poi disse a Burney, gli inglesi che avevano cercato vanamente di trattenerlo presso di loro: «Le cose dell'India sono riuscite a favore di questa Corona avendo avuto una vittoria completa sopra il Rost Bif» scrive da San Ildefonso nel 1741. Nulla o quasi ci dice invece, in queste lettere, sui suoi rapporti con grandi pittori come Amigoni o Giaquinto. Una qualche idea della sua familiarità con la pittura è tuttavia deducibile da una lettera del 1740 nella quale parla di un pittore che aveva ritratto la famiglia reale di Portogallo: «Ritrovassi appresso di me da qualche giorno il signor Luca Antonio Pavone Pittore... Oggi andiamo insieme per dipingere l'infante Filippo... sono cose da far crepar da ridere a vederlo filosofare sopra i suoi modelli; una testa pittoresca, ed io l'amo e lo stimo come un mio fratello» (24). Rapporti così cordiali con i pittori fanno pensare che gli fossero rilasciate copie dei ritratti reali, e che in questo modo si sia formata una parte della collezione.

23 Testamento, c. 5.

24 San Ildefonso, 1740, Settembre 8. È nota l'attività in Portogallo e Spagna (oltreché in Germania, Svezia, Danimarca) di Francesco Pavona (1695-1777: cfr. Thieme-Becker, *ad vocem* e Oretti B. 131, cc. 173-176). Si sa anche dell'esistenza di un Antonio Pavona, udinese come il primo, attivo a Milano negli stessi anni di Francesco (cfr. Thieme-Becker, *ad vocem*). È arduo giudicare se qui si tratti di un errore del Broschi ovvero della testimonianza di una presenza iberica anche di quest'ultimo, forse il fratello di Francesco.

Rovinasse o no la politica spagnola di quel periodo (ma la sua influenza non pare fosse così grande) contribuì non poco alla costruzione dell'incubo teatrale, inteso di musica, che fu la corte di Ferdinando VI di Borbone e di sua moglie, Maria Barbara del Portogallo. Ne facevano parte compositori come Domenico Scarlatti, scenografi e decoratori come Francesco Battaglioli e Antonio Joli, pittori come Jacopo Amigoni: *deus ex machina*, Farinelli, confidente dei sovrani, direttore del teatro di Madrid, organizzatore di feste ad Aranjuez e di passeggiate navali su una flotta in miniatura che solcava le onde del Tago (25). Ricordi inestinguibili, i ritratti di Ferdinando e Maria Barbara dominavano la sala grande di villa Farinelli (nn. 6 e 7) (tavv. 191, 192); di Maria Barbara, che gli lasciò una collezione di spartiti musicali, gli erano rimasti altri tre ritratti, di cui due a stampa (nn. 95, 222, 223). Dalla Spagna proveniva inoltre l'incisione di Flipart (n° 229) su disegno di Amigoni, raffigurante i sovrani, con Farinelli e Scarlatti, in mezzo alla loro corte (tav. 200).

Jacopo Amigoni era legato al cantante da una di quelle profonde amicizie che sembrano caratteristiche della vicenda farinelliana e l'aveva accompagnato prima in Inghilterra e poi in Spagna, dove fu pittore di corte e dove morì; le sue opere costellano la collezione, in tutto 23 contando abbozzi e stampe. Visse a Madrid dal 1747 al 1752, collaborò all'allestimento di molte opere, curando fra l'altro le scenografie dell'*Armida Placata* di Metastasio, e fu testimone per Farinelli circa le prove di «l'impietosa di sangue» che dovevano essere allegate per la concessione della croce di Calatrava.

Altri importanti pittori gli furono vicini in questo periodo ed egli ne conservò i ricordi nelle tele di Corrado Giaquinto, nei bozzetti teatrali di Francesco Battaglioli o nelle sue vedute delle Ville reali di Aranjuez e di Villaviciosa. L'eminenza grigia del Buen Retiro e di La Granja non aveva tuttavia dimenticato il suo legame con la corte viennese e con Metastasio. Il fitto carteggio con il poeta cesareo ci è utile per individuare e datare altri quadri della collezione: come il ritratto del poeta, che Metastasio inviò in Spagna dopo non poche suppliche dell'amico, e il ritratto di Amalia di Liechtenstein, principessa di Khevenhüller (n° 74). La grande avventura di Farinelli in Spagna terminò nel 1760, dopo la morte prematura dei suoi amati sovrani e con il tramonto del secolo e dell'età d'oro dei cantanti evirati. L'avvento al trono di Madrid di Carlo III, già re di Napoli, che non sopportava i favoriti del regno precedente, lo scacciò dal paese. Conservò una pensione della corona ma fu costretto a rientrare in Italia, e si stabilì a Bologna, dove disponeva di proprietà ed amici, evitando le borboniche Napoli e Parma. Si sentiva bolognese da tempo: «Il Dio sa il piacere ch'io ho avuto nel sentire Papa il Cardinal Lambertini. Son Bolognese, tutte le contentezze mi cadono di ragione...» aveva scritto in una lettera del 1740 (26) anche se ciò non gli risparmiava ora l'amarezza del declino.

25 Kirkpatrick 1953, pp. 115-121. Gli allestimenti teatrali al Buen Retiro e le *diversiones* di Aranjuez sono narrati, anche iconograficamente, nella *Descripción* scritta da Farinelli nel 1758.

26 Vedi nota n. 24.

Bologna, come sappiamo anche da Stendhal, rappresentava un crocevia della cultura musicale, in particolare del mercato canoro, e lo resterà fino ai primi dell'Ottocento (27). Nella villa di via delle Lame, e in un altro appartamento di città, nell'attuale via di Santa Margherita (28), Carlo Broschi passò gli ultimi vent'anni. Era inquieto per la poca affidabilità dei nipoti che aveva chiamato a vivere con sé, in parte per alleviare la solitudine, in parte per costituirsi quella discendenza che gli era negata; ma fu allietato dall'amicizia dei Pepoli, di altri nobili cittadini e di padre Martini, dalle immancabili lettere di Metastasio, dalle visite di alcuni sovrani di passaggio, di Gluck e di musicologi interessati come Burney, infine anche di un altro *ragazzo prodigio* ma alquanto diverso da quello che era stato lui al principio del secolo, Wolfgang Mozart (29). Il rapporto con i Pepoli è testimoniato nella collezione dalle quattro tele (nn. 140/143) copiate dal «vis-à-vis» del marchese Muzio Spada, genero di Sicinio Pepoli. Probabilmente coevi anche i ritratti (nn. 201/207) dei nipoti Pisani.

Fin qui si è parlato dei dipinti più facilmente databili, ma l'inserimento nella cronologia biografica risulta arduo per molte opere che appartengono in modo generico o alla scuola meridionale sei-settecentesca o a quella fiamminga. Al breve periodo inglese, 1734-1737, si possono far risalire i ritratti di aristocratici britannici (n° 73? e nn. 125 e 126); un'altra ipotesi plausibile è datare dall'Inghilterra oppure dalla Spagna anche il ritratto (n° 162) del fratello del cantante, Riccardo Broschi, discreto compositore, che visse di luce riflessa, lo seguì a Londra, lo raggiunse a Madrid e qui morì nel 1756.

Raccontano occasioni ufficiali di una carriera, e forse omaggi diplomatici, gli ulteriori ritratti di arciduchi e di principi; altri quadri scandiscono tappe di viaggi a Roma, Torino, Parma, Venezia; o esprimono indulgenza a mode ornamentali come le *chinoiseries*, inevitabile in un uomo attento alle eleganze del gusto corrente; o anche, con i soggetti religiosi, peraltro non frequenti, ricordano la devozione di Farinelli, variamente confermata dalle fonti (30). Infine, salta agli occhi, ma certo non sorprende, la preferenza del cantante per le pitture che riproponevano scene del teatro in musica o il sipario (nn. 228 e 245) del reale palcoscenico del Buen Retiro a Madrid.

27 J. Rosselli, *Geografia politica del teatro d'opera nella Emilia-Romagna del tardo Settecento, in Civiltà teatrale e settecento emiliano*, Bologna 1986, p. 336.

28 G. Guidicini, *Cose notabili della città di Bologna*, Bologna 1868, vol. III, p. 141.

29 Su padre Martini e il mondo culturale coevo a Bologna, E. Raimondi, *Settecento bolognese: antichi e moderni*, in *Padre Martini*, cit., pp. 1-13. Interessanti anche gli appunti su Farinelli presi da padre Martini, conservati nella biblioteca del Civico Museo Musicale di Bologna, nella così detta miscellanea martiniana (H 60), sulla quale vedi O. Mischianti, *Le miscellanee come specchio degli interessi storico-musicali di padre Martini*, in *Padre Martini*, cit., pp. 17-26. Sull'incontro scarsamente documentato tra il vecchio Farinelli e il giovane Mozart, B. Paumgartner, *Mozart*, Zürich 1956, trad. it. Torino 1978, p. 168.

30 «A tutte queste prerogative eccellenti univa la Religione... Adempiva esemplarmente ai doveri della Chiesa» (Sacchi 1784, p. 33).

La stessa nostalgia si coglie nell'elenco di stampe che chiude il catalogo, insieme agli arazzi, ed annovera soprattutto opere monografiche e attualissime: volumi di calcografie rilegate con riproduzioni di statue, incisioni da quadri, vedute di città, ma anche illustrazioni di spettacoli e feste date per nozze reali o incoronazioni, i sontuosi apparati barocchi dell'antico regime, di cui Broschi era stato fenomeno irripetibile e interprete fedele. È Giovanale Sacchi, il suo primo biografo, a illuminarci sull'aspetto più rivelatore delle sue esperienze madrilene: «Era il Broschi attissimo a governare un Teatro, perché oltre la perfetta cognizione della musica, era anche intelligente di pittura; ed egli stesso si esercitava dipingendo alcun poco con la penna» (31).

È in questa concezione essenzialmente teatrale dell'arte, in questa sintesi di musica e scenografia offerta dall'espressione melodrammatica, che si può individuare una chiave interpretativa della collezione e perciò del rapporto di Broschi con la pittura: la soluzione estetica dello *spleen* farinelliano, evidente in alcune lettere, la fuga dall'oscurità del mondo in un *apparire* che potesse compensare le angosce di una vita, paradossalmente fortunata ma, per lui come per altri suoi simili, non esente da forme depressive e paranoiche. Questo apparire, sostenuto dall'enfasi e dalla illusione del teatro, anche nei momenti più intimisti, presiede forse al numero così insistito, alla qualità così varia dei suoi ritratti, molti, pur considerando la sua fama superiore a quella d'ogni altro cantante; quasi che per Farinelli l'accettazione di sé e del proprio ruolo, volta a volta pubblico o esistenziale, passasse anche attraverso il moltiplicarsi e l'adornarsi della propria immagine.

Visto da questa angolazione personale, l'inventario diventa più che mai resoconto d'una vita che ripensa se stessa, e non dimentichiamo che fu Broschi a scriverne la prima traccia: dall'accuratezza delle descrizioni sembrano trapelare l'eco di incontri ed incarichi, il rimpianto dell'ambiente teatrale, della società di corte, del potere assaporato. Ricordi che hanno lasciato il segno sui gioielli, le decorazioni e le tabacchiere, affiorano nel modo più spontaneo dai documenti iconografici, il cui linguaggio riproduce la mediazione della memoria. Visibilmente poi nel testamento, mescolando all'italiano esclamazioni in lingua spagnola, l'autore delle ultime volontà tende a identificarsi con il personaggio del ritratto di Giacinto, il *criado* di Ferdinando di Borbone e dell'allieva di Scarlatti, Maria Barbara di Braganza. In quel dipinto infatti il momento più alto della sua ascesa sociale si era saldato con il suo ideale di autorappresentazione, fastosamente realizzato. Come la villa, l'archivio vero e proprio (gli strumenti notarili, diplomi, carteggi elencati in fondo all'inventario legale) si può oggi considerare scomparso, benché anch'esso in parte suscettibile di ipotesi ricostruttive. Ma i quadri no; e nella pubblicazione del loro catalogo è implicita la speranza nell'emergere di altre notizie: la collezione di Farinelli non è affatto perduta.

Francesca Boris

31 Sacchi 1784, p. 21.

«With infinite taste and expression»

La *Descrizione de' Quadri* compilata con professionale pedanteria da Giuseppe Becchetti nella primavera del 1783 — sulla falsariga del precedente inventario redatto dallo stesso Broschi ed oggi perduto⁽¹⁾ — conta 330 numeri, una settantina dei quali, su carta o su vetro, di gusto cinesizzante⁽²⁾. Vasta quindi come poche altre collezioni bolognesi coeve — inferiore a quella Aldrovandi (circa 600 numeri) e a quella Zambeccari (circa 400) ma superiore a quella Sampieri (119 numeri) — la raccolta di Carlo Broschi differiva però profondamente da tutte, anche perché vi si trovavano soltanto un paio di autori di scuola emiliana. Come è detto nel saggio che precede, il Broschi trascorse nella sua villa bolognese soltanto gli ultimi vent'anni di vita e abbiamo buone ragioni per pensare che, in quel periodo, non abbia granché incrementato una collezione cresciuta invece nel tempo del suo pellegrinaggio europeo, soprattutto in quel lungo soggiorno in Spagna ove, fra l'altro, molte erano le tracce lasciate da alcuni degli autori presenti nella raccolta, da Mattia Preti a Luca Giordano a Francesco Solimena. Amigoni, Giaquinto, Battaglioli e Nogari, i pittori più citati, sono poi frequentatori con lui delle corti e dei teatri di Francia e Inghilterra, di Austria e di Spagna, oltreché di Venezia, Torino, Roma, Napoli.

Conobbe l'Amigoni forse già nel 1725, al tempo dell'esordio sulle scene veneziane: in parte condivise con lui un soggiorno inglese dal 1734 al '37 (ma l'Amigoni vi trascorse più anni, dal 1729 al '39) e, oltre che in una rapida escursione parigina nel 1736, il Broschi lo riebbe accanto a sé a Madrid, dal marzo del 1747 al 1752. Corrado Giaquinto — ch'egli aveva forse conosciuto a Roma, alla fine degli anni venti — ottenne rapidamente il posto di pittore di corte ch'era stato dell'Amigoni nella primavera del 1753, per probabili sollecitazioni del cantante sulla corte madrilenza; mentre Francesco Battaglioli, vedutista e prospettico, fu scenografo a Madrid dal 1754 al '58 e quindi collaboratore de' Farinelli agli spettacoli di corte. Poté forse conoscere il Nogari (del quale possedeva dodici dipinti) nei soggiorni veneziani o piemontesi (cantò a Torino nel 1731 e nel 1732) e forse anche — a Napoli — il De Mura.

Spesso si tratta di bozzetti per opere più impegnative sulle quali gli amici pittori — fra gli esponenti più alti del nostro Rococò — in quegli anni si adoperavano: e fu il caso, ad esempio, delle opere destinate da Amigoni e Giaquinto alle Salesas Reales di Madrid, ovvero di versioni ridotte o particolari di serie fortunate come le *Favole mitologiche* di Amigoni (tav. 195) o le *Teste di carattere* del Nogari. Val

1 Frati 1923, p. 283.

2 Non si è potuto, in questa sede, confrontare i valori attribuiti dal Becchetti con altri coevi o di mercato. Se ne può comunque rilevare il «tono alto», ove forse vale più il gusto del perito che una fredda equazione mercantile. Quanto alle cornici, un terzo circa del totale è dato da cornici «intagliate e dorate»; un terzo da cornici dorate ma spesso adornate da volute ad intaglio; un terzo da cornici semplici, spesso filettate d'oro. Altre «cineserie», poi, a Bologna, sono documentate a casa Hercolani (cfr. P. Bassani, 1816, p. 209).

la pena di ricordare che a Bologna soltanto nella collezione del Conte Adrovandi, nel suo ricco palazzo di via Galliera, potevano trovarsi — alle stesse date — testimonianze paragonabili o sufficientemente significative di autori come Amigoni, Giaquinto, Solimena. Elenca infatti Marcello Oretti, descrivendoci nel 1767 quella raccolta⁽³⁾: «Quattro quadri con una figura per quadro rappresentano una Virtù figure quasi come il vero sono di Corrado Romano Scolaro di Ciccio Solimena⁽⁴⁾ [...] Un quadro con un Noli me tangere, mezze figure come il vero è del detto Corrado Romano [...] Un quadretto per traverso con Santi benedettini è di Ciccio Solimena Napolitano. Un quadretto piccolo per traverso, con Totila Re de Gotti avanti a S. Benedetto, con Monaci, del d^o Ciccio Solimena⁽⁵⁾ [...] Due quadretti piccoli per traverso con bacchanali di Puttini, di Giacomo Amigoni veneziano. Cinque quadretti piccoli di forma rotondi con bacchanali di puttini, sono del sud^o Amigoni».

Ancora ai soggiorni veneziani degli anni venti e trenta risali probabilmente la conoscenza con uno dei più intraprendenti antiquari e mecenati del secolo: Joseph Smith (c. 1675-1770), poi Console d'Inghilterra a Venezia⁽⁶⁾.

Già il Frati, nel 1923, aveva fuggevolmente ricordato i due incarichi di procura datigli dal Broschi nel 1764 e nel '66, ma la consuetudine fra i due dovette certamente maturare ben prima, e proprio in quell'ambiente teatrale del quale lo Smith era assiduo e appassionato frequentatore. Già nel 1734, infatti, egli tratta per conto di Lord Essex, Ambasciatore inglese a Torino, l'ingaggio del Broschi per i teatri londinesi e nel 1737 — scrivendo da Parigi al conte Pepoli — il Broschi indica lo Smith «mercante in quella piazza» (Venezia) come suo fiduciario⁽⁸⁾. Insieme collezionista e mercante, questi non solo possedeva, nella vasta raccolta di disegni, molte caricature di soggetto teatrale di Marco Ricci, Anton Maria Zanetti

3 BCB, ms B.104, cc. 6-7.

4 Cfr. D'Orsi 1958, p. 21 e figg. 154-155; Volpi 1958, p. 271 e n. 39; Bologna 1979, pp. 62-63.

5 Si vedano i due bozzetti solimeneschi del Museo di Budapest (invv. 53.492 e 53.493, cm. 75x153 cd.).

6 Forse i bozzetti per le decorazioni dell'Amigoni a Nymphenburg: cfr. Pilo 1958, figg. 170-173 e Voss 1918, p. 157.

Sulla collezione Aldrovandi (ma altresì per un esempio di corretta metodologia di ricerca sul collezionismo) si veda naturalmente O. Bonfait, *Le collezioni Aldrovandi a Bologna in età moderna*, in «Il Carrobbio», 1987, pp. 26-49, e per un quadro d'insieme: R. D'Amico, *La Raccolta Zambeccari e il collezionismo bolognese del Settecento*, in *L'Arredo Sacro e Profano. La Raccolta Zambeccari*, c.d.m., Bologna 1979, pp. 193-226; G. Perini, *Genre Painting in Eighteenth-Century North Italian Art Collections and Art Literature*, in *Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy*, by J. T. Spike with essays by M.P. Merriman and G. Perini, (c.d.m. Fort Worth, Kimbell Art Museum), Firenze 1986, pp. 77-108.

7 Si veda almeno, su di lui, Haskell 1963, pp. 457-474 e pp. 591-595. La lettera dello Smith ad un ignoto corrispondente bolognese — a proposito della vendita della collezione Gennari: pubbl. in Haskell 1963, pp. 593-594 — del 1768, potrebbe forse essere diretta allo stesso Broschi.

8 Frati 1923, p. 272; Watson 1950, p. 269; Parigi, 15 Luglio 1737. Nella stessa lettera il Broschi assicura che terrà conto della raccomandazione del conte Pepoli in favore del «Sig. Bibiana» (Giovanni Maria Galli B.), anche se la concorrenza non gli pare facile da superarsi.

e d'altri — fra le quali un allampanato *Farinelli in abito da passeggio* (9) — ma fra gli altrettanto numerosi dipinti, un ritratto del cantante attribuito allora a Jacopo Amigoni (10).

I molti quadri fiamminghi, poi, passati per le sue mani soprattutto dopo aver acquisito la collezione di Giovan Antonio Pellegrini (11), così come le opere di Pietro Nogari o di Rosalba Carriera — che spesso dipinsero per lui — possono ben far pensare che sia stato lo Smith un tramite possibile del Farinelli sul mercato veneziano.

Per contro, presenze più affini a quelle riscontrabili in alcune collezioni bolognesi come l'Hercolani o la Sampieri nella strada Maggiore, oppure la Tanari nella via Gallier: o la Zambecari di fronte alla chiesa di S. Paolo, erano quelle «napoletane» (diciotto opere): i ricorrenti Salvator Rosa, Mattia Preti, Luca Giordano, ma anche uno straordinario Stanzione (tav. 196). E quelle spagnole (una ventina): il non troppo infrequente Velázquez — seppure, nel contesto bolognese, un nome spesso troppo generosamente — Murillo, il Ribera, ma anche l'insolito Morales. E fiamminghe (più di venti): David Teniers il Giovane, Paul de Vos, e il raro Philips Wouwerman, che a ragione ottiene dal suo perito quotazioni altissime. Ma ci paiono anche questi, pur meno eccentrici nel contesto bolognese, quadri acquisiti altrove piuttosto che in un ambiente sostanzialmente ancora chiuso attorno alle glorie malvasiane. Non si dimentichi che in quegli anni il mercato spagnolo era ricchissimo di quadri fiamminghi, olandesi e naturalmente della scuola napoletana e ad esso il Broschi poté facilmente attingere.

Ancora a marcare una differenza con le raccolte coeve, soltanto una dozzina vi erano le opere di soggetto religioso e, dai titoli, neppure — o poco impegnative sul piano devozionale, mentre due soli dipinti (il Morales e il Bassano) erano di fattura anteriore al XVII secolo.

Infine, il narcisismo confesso del Farinelli — più che naturale nel cantante più osannato del secolo — trionfava nei sei suoi ritratti: due riferiti a Jacopo Amigoni, uno a Corrado Giaquinto, tre senza esplicita attribuzione inventariale oltre ad un disegno a penna. Così come l'eco della fama conquistata doveva riverberare dalla trentina ai ritratti di monarchi, papi, principi e aristocratici che l'avevano protetto e onorato. Non escluso quel Carlo III il cui illuminismo pragmatico aveva bruscamente interrotto la favola rococò del suo soggiorno spagnolo. La galleria, così personalmente dimensionata, colpì l'attenzione di Luigi Lanzi che con finezza annotò, del suo soggiorno bolognese del 1782 (e parlando dell'Amigoni): «Un numero considerabile con gran verità di ritratti e grandissimo sfoggio di abiti ne vidi in Bologna presso Farinelli celebre musico; nei quali quel musico era ri-

9 Nelle Collezioni Reali dopo il 1762, quando lo Smith cedette a Giorgio III gran parte delle sue raccolte. Si veda l'*Iconografia*, n. 13.

10 Si veda anche l'*Iconografia*, n. 2.

11 Viviani 1962, pp. 330-333.

tratto sempre, ora in una, ora in altra corte in atto d'essere accolto, applaudito, e premiato da' sovrani d'Europa» (12).

La dispersione della collezione non seguì forse troppo di lontano la morte del cantante, e si può credere che fra i quarantuno quadri — ad esempio — che nel 1800 lasciarono la nostra regione per Vienna, oltre alla *Famiglia del Pittore* di Martinez del Mazo (tav. 198), altri dipinti del Farinelli vi fossero. Le precarie condizioni economiche del nipote ed erede determinarono le prime sottrazioni a quel catalogo prestigioso, cui peraltro faceva difetto ogni vocazione municipalistica (13); mentre i fatti politici successivi al 1796 intervennero soltanto ad accelerare un processo già avviato. Uno strumento progressivo come l'abolizione del fedecommesso (1797) frantumò ben altri patrimoni e alcuni minò alle radici, come le collezioni di Giacomo Zambecari e di Ferdinando Sampieri (14). Il vivacissimo commercio antiquario dei primi decenni dell'Ottocento, gli appetiti dei privati collezionisti ma anche dei nascenti grandi musei europei, fecero il resto: una collezione nata per lo più fuori di Bologna, l'abbandonò rapidamente, quasi al completo. Due parole ancora sul perito chiamato a descrivere e a valutare la collezione, Giuseppe Becchetti, in quel 1782 — anno della morte del Farinelli — Principe dell'Accademia Clementina. Nato nel 1724, era stato allievo di Ercole Graziani e di Vittorio Bigari prima, poi dello stesso Amigoni a Venezia, fra 1739 e '47: una frequentazione, la sua, che ci conforta per numerose attribuzioni. Aggiunti al suo curriculum due soggiorni in Sassonia (15), era divenuto figura autorevole dell'Accademia bolognese dove fu a varie riprese Direttore di Figura e Vice Principe. Morì nel 1794 (16).

12 L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia...*, Bassano 1809; 3ª ed. a cura di M. Capucci, Firenze 1968-1974, II, p. 167. Vedi anche Burney 1771, pp. 214-215. Aveva annotato il Lanzi: «Amigoni veneto moderno eccellente in ritratti e in vestiti. Molti suoi ritratti e quadri di composizione presso il Farinello in Bologna. Hanno tocco di pennello assai delicato e grande sfoggio di vestiti» (Firenze. Biblioteca Uffizi, *Taccuino 367: Viaggio specialmente del 1782 per Bologna, Venezia, la Romagna...*, c. 8r). Ringrazio Giovanna Perini per la segnalazione.

13 Pure, anche il Farinelli partecipò con alcuni dipinti alle pubbliche esposizioni fatte in occasione delle solenni Decennali (ne debbo la segnalazione a Giovanna Perini). Nel 1764, nella parrocchia di S. Giovanni Battista dei Celestini (il Broschi teneva casa anche in via S. Margherita) otto suoi dipinti (o nove, secondo la prima minuta orettiana) furono scelti per l'esposizione: cfr. Oretti B. 109, cc. 37 e 287). Anche la decennale del 1773, in S. Andrea delle Scuole, vide esposto un suo dipinto (ms. B. 109, c. 177): vedi qui il n° 86.

14 Nei rispettivi testamenti, sia l'Abate Sampieri (nel 1787) che il Marchese Zambecari (nel 1788) avevano designato l'Istituto delle Scienze — e quindi l'Accademia Clementina — quale erede delle loro collezioni nel caso di estinzione della linea ereditaria o di gravi attentati all'integrità delle raccolte commessi dagli eredi legittimi. Poche briciole della prima pervennero a Brera nel 1808, mentre la seconda, quasi per intero, confluita nella Pinacoteca Nazionale di Bologna un secolo dopo.

15 Scrive l'Oretti (ms. B. 131, cc. 509-510) che due volte soggiornò «in Germania», in entrambe le occasioni riaspinto a Bologna dalle condizioni del clima, che non sopportava. Fu quindi probabilmente lui il Becchetti citato dal Metastasio nel 1765, e tramite fra il poeta e l'amato «gemello» ormai residente a Bologna (Lettere del 31 maggio e del 18 luglio 1765, *Epistolario*, nn. 1426 e 1434).

16 Per le cariche ricoperte cfr. F. Farneti, *I Maestri dell'Accademia Clementina (1710-1803)*, in «Accademia Clementina. Atti e Memorie», 23 (1988), pp. 103-132. Sue opere erano in S. Antonio

Iconografia di Farinelli

Da integrare con i nn. 23, 24, 25, 43, 104, 167, 229, 328 della *Descrizione*.

Dipinti

1) Parigi, Musée Carnavalet, o/t incollato su tavola, cm. 31x23, Inv.P. 1468. (tav. 183). Il piccolo dipinto fu donato nel 1929 al museo parigino dal Munier-Jollain, dopo un prestito alla mostra «Le théâtre à Paris, XVIIe-XVIIIe siècles» (19 mars - 4 mai 1929). Originariamente un ovale, raffigura il cantante in età giovanile e reca un'attribuzione a Jacopo Amigoni che la sola riproduzione fotografica non consente qui di approfondire.

2) Londra, The Royal College of Music, o/t, cm. 143,2x119,4. (tav. 179) Il dipinto, firmato e datato (sul clavicembalo) da Bartolomeo Nazzari nel 1734, fu eseguito probabilmente a Venezia, in uno degli ultimi soggiorni del Broschi in quella città prima della partenza per l'Inghilterra. Pervenuto alla sede attuale dalla collezione di Arthur Hill⁽¹⁷⁾, recava un'antica attribuzione all'Amigoni, smentita solo dal ritrovamento dell'iscrizione. È noto che Lord Essex, Ambasciatore inglese a Torino, commissionò un ritratto del cantante che potrebbe essere identificato con questo⁽¹⁸⁾: d'altronde, si potrebbe consentire all'ipotesi che il dipinto, forse non ritratto dal committente, rimanesse nella mani di Joseph Smith e fosse quello apparso in un'asta Sotheby's nel 1776, a Londra, appunto con l'attribuzione ad Amigoni⁽¹⁹⁾. Su Bartolomeo Nazzari, il cui procuratore sul mercato inglese era appunto lo Smith, cfr. Watson 1949 e Donzelli 1957, pp. 167-169.

3) Stoccarda, Staatsgalerie, o/t, cm. 125,2x104,5, Inv. 3163. (tav. 185) Concordemente dato all'Amigoni, fu reso noto da Kirkpatrick nel 1953 (fig. 41) e pubblicato dallo Zampetti nel 1969 (n. 42, p. 96) con una datazione al periodo inglese (1734-37), poi confermata dal Pallucchini (1979, p. 169): forse perché l'altissima qualità dell'opera non trovava posto nella sostanziale (e forse non estinta) disistima per l'opera spagnola del pittore, segnata da quell'incongruo «neoclassicismo incipientes» che si crede di dovervi leggere. Come riporta giustamente la scheda del Museo (in cui è entrato nel 1972), esso data invece a dopo il 1750, anno in cui il Broschi fu insignito dell'Ordine di Calatrava, della cui onorificenza si fregia nel ritratto⁽²⁰⁾. Il cantante, inoltre, stringe nella mano sinistra uno spartito sul quale si legge il nome del mittente, l'operista Gaetano Latilla (1711-1791) del quale — proprio nel 1751 — il Farinelli mise in scena al Teatro del Buen Retiro l'in-

(due Santi Francescani), in S. Bernardo (*San Bernardo Tolomei*), in S. Maria de' Foscherari (*un'Annunziata*), e nelle case Galvani, Marescalchi, Lambertini, Landi (cfr. Oretti B. 131, cc. 509-510).
17 Watson 1950, pp. 266-269, fig. 22.
18 *Ibid.*, p. 266.
19 Haskell 1963, pp. 591-595 e Vivian 1989, p. 41.
20 Cfr. «Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden - Württemberg», 1973, pp. 229-232, fig. 4.

termezzo *Ciascheduno ha il suo negozio*⁽²¹⁾. Infine, lo sfondo paesistico pare riprendere quello stesso che anche il Battaglioli descrisse (vedi qui i nn. 127/130), vicino ad Aranjuez «con il canale formato dal corso del Tago navigabile con la Reale Squadra»⁽²²⁾.

4) Londra, Collezione privata, cm. 115x94.

Publicato da Mira P. Merriman⁽²³⁾ come «Ritratto di gentiluomo», figurava nella collezione di Sir Charles Hanbury Williams, inviato britannico alla corte di Caterina di Russia, e solo di recente (*Primiticcio to the Gandolfis*, Colnaghi 1987, p. 26, n. 11) si è voluto identificarne le sembianze con quelle di Farinelli. Stilisticamente, esso appare però situarsi nei primissimi anni del secolo, vicino al *Ritratto* di collezione Policardi⁽²⁴⁾. Tale datazione esclude ogni identificazione col Farinelli. Qualora invece si accettasse la datazione proposta dalla Merriman, circa 1725-30, va detto che il Broschi cantò e soggiornò a Bologna (uniche occasioni per essere ritratto dal Crespi) nel 1727, nel 1731 e nel 1733⁽²⁵⁾.

5) Già Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, o/t, cm. 100x80 (misure del telaio).

La vigilia di Natale del 1761, Carlo Broschi inviava a Padre Martini un suo ritratto, richiestone per l'iconoteca dell'erudito francescano. Di quel dipinto che il Sacchi vide «nella insigne Libreria di S. Francesco di Bologna» e che giudicò «similissimo al vero» (1784, p. 48) rimane oggi solo un frammento e una testimonianza fotografica che corrisponde alla descrizione inventariale qui al n° 167. Se ne potrebbe dedurre che Farinelli inviava a Padre Martini una copia (anche le misure corrispondono) di quello in suo possesso, perduto.

6) Già Madrid, Collezione Marquina.

Un altro ritratto, opera di Jacopo Amigoni, è ricordato in casa di don José Marquina, Corregidor di Madrid: peri — sembra — fra le fiamme al tempo dell'invasione francese nel 1808⁽²⁶⁾.

7) Milano, Collezione privata.

Riprodotta in F. Abbiati, *Storia della musica*, Milano 1967, II, p. 337. Ivi dato a Pietro Longhi, il dipinto (sul quale non ho altre notizie) non è però ricordato in T. Pignatti, *L'opera completa di Pietro Longhi*, Milano 1974. La rassomiglianza col Broschi (qui raffigurato al clavicembalo) è notevole, ma già la sua età giovanile rende più che problematica l'attribuzione proposta.

21 Cotarelo 1917, pp. 155-156.

22 *Ibid.*, p. 182.

23 In *Giuseppe Maria Crespi*, Milano 1980, n. 203.

24 Per il quale cfr. la scheda di E. Riccomini in *Arte del Settecento Emiliano. La Pittura*, c.d.m., Bologna 1979, n. 13, pp. 18-19.

25 Cfr. *La librettistica bolognese dei secoli XVII e XVIII*, a cura di G. Sartini e G. Bersani Bertelli, Roma 1989, nn. 748, 785, 808.

26 Cotarelo 1917, p. 189.

Disegni

- 8) Corrado Giaquinto, *Busto del Farinelli*, Molfetta, Coll. Spadavecchia. Pubblicato dal D'Orsi²⁷ che lo disse preparatorio al ritratto n° 24 della *Descrizione*. L'età giovanile dell'effigiato potrebbe invece farlo risalire ai tempi di un probabile incontro fra i due — a Roma — alla fine degli anni venti.
- 9) Pier Leone Ghezzi, *Farinello napoletano...*, New York, Coll. Janos Scholz. Riprodotto in Kirkpatrick 1953 (fig. 34). Come spiega la scritta dello stesso Ghezzi, la caricatura fu occasionata da una recita del Farinelli in Roma nel 1724: forse il *Farnace* con musiche di Leonardo Vinci. Il Ghezzi raffigurò in un'occasione anche il console Smith: cfr. Croft-Murray 1957, p. 141, fig. 4.
- 10) Anton Maria Zanetti, *Farinello in abito da viaggio*, mm. 269x176, penna e inchiostro bruno e bistro, Venezia, Fondazione G. Cini. Secondo il Bettagno²⁸ è databile all'esordio veneziano del Farinelli — e cioè al 1725 — in base ad una iscrizione che compare su una caricatura analoga già in collezione privata veneziana (sulla quale non ho altre informazioni).
- 11) Anton Maria Zanetti, *Nel Catone in Utica Farinello nel 1729*, mm. 285x202, penna con inchiostro bruno, Venezia, Fondazione G. Cini. Come è detto in Bettagno 1969²⁹ la caricatura fu eseguita dallo Zanetti in occasione di una recita del Broschi a Venezia (il *Catone in Utica* di Leonardo Leo, sul libretto di Pietro Metastasio edito l'anno precedente a Roma).
- 12) Anton Maria Zanetti, *Farinello in abito da galla*, mm. 266x178, penna e inchiostro bruno e bistro, Venezia, Fondazione G. Cini. La caricatura fu spedita dallo Zanetti al Gaburri nel 1730³⁰. Un disegno di Zanetti con lo stesso soggetto è al British Museum (cit. in Croft-Murray 1957, p. 139, fig. 3).
- 13) Marco Ricci, *Farinelli in abito da passeggio*, Windsor Castle, Royal Library, mm. 318x118. Vedine la scheda in Vivian 1989, pp. 94-96, che lo data al 1729/30, poco prima della morte del veneziano. Cfr. Croft-Murray 1957, cat. 72, p. 166. Un disegno di Marco Ricci con lo stesso soggetto, forse eseguito durante il carnevale 1729/30, in Croft-Murray 1957, cat. 70, p. 163 (mm. 319x114).
- 14) *Farinelli in abito orientale*. Sono tre i disegni di Marco Ricci, a Windsor Castle, che così raffigurano il cantante: cfr. Croft-Murray 1957, cat. 73 (mm. 253x148), cat. 74 (mm. 217x70), cat. 76 (mm. 300x167).

27 D'Orsi 1958, fig. 142 e pp. 112-113.

28 Bettagno 1969, n. 205, p. 78.

29 *Ibid.*, n. 52, p. 46.

30 Cfr. *Raccolta di Lettere...* pubblicata da G. Bottari e continuata da S. Ticozzi, Milano 1822, II, pp. 248-250; Bettagno 1969, n. 196, p. 76.

- 15) Marco Ricci, *Farinelli in abito di gala*, Windsor Castle, Royal Library, mm. 217x67. Cfr. Croft-Murray 1957, cat. 75.
- 16) *Farinelli, Francesca Cuzzoni e John James Heidegger*, Windsor Castle, Royal Library, mm. 330x206. Da una caricatura perduta di Marco Ricci alla quale Joseph Goupy (c. 1698-C. 1782) aggiunse - a Londra - la figura di Heidegger: dopo di che la incise (vedi Iconografia n. 22). Cfr. Croft-Murray 1957, cat. 71, pp. 163-166 e pp. 150-151.
- 17) Due disegni a penna, acquarellati, inseriti nel ms. H 60 (cc. 73-74) presso il Civico Museo Bibliografico Musicale (seconda metà del XVIII secolo). Rappresentano entrambi l'atto del conferimento al Farinelli dell'Ordine di Calatrava da parte dei Reali di Spagna. Allegati alle notizie raccolte dal Martini sulla carriera di Carlo Broschi.

Incisioni

- 18) Gasparo Massi (1698-1731), *Ritratto di Farinelli*, mm. 194x136, Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, inv. 21692. Iscriz.: «Ritratt di Carlo il volto, è farlo eguale / Al ver, l'Arte potéo: ma il di lui canto / Imitar Uom non puote, Arte non vale». Segnalatami da Alessandra Frabetti (il cui *La collezione dei ritratti a stampa del Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna: alcuni esemplari significativi* è in corso di stampa), l'incisione è firmata «Gasparo Massi del. e sculp. in Roma»: ricorda probabilmente un soggiorno romano del Broschi, forse quello del 1727.
- 19) Vincenzo Franceschini (1680-1740) in Tommaso Crudeli, *In lode del signor Carlo Broschi detto il Farinello Musico Celebre. Ode*, Firenze, Anton Maria Albizzini, 1734 (frontespizio). Riprodotta in *Sogni e favole*, p. 76, n°81. Posteriore ai successi riportati a Vienna nel 1732, riporta in epigrafe la dicitura «Carolus Broschi Neapol. Caroli VI Rom. Imperatoris Phonascus» e il motto, che circonda l'ovale, «Virtus Negata Tentat Iter Via» (Orazio, *Carmina*, III, 2). Citata in Sacchi 1784, p. 16. Farinelli cantò a Firenze, in quell'anno 1734, al teatro La Pergola.
- 20) Joseph Wagner da J. Amigoni, Bologna, Pinacoteca Nazionale, mm. 532x339, Inv. 11479 (tav. 181). Allievo e collaboratore dell'Amigoni dai tempi del soggiorno monacense del pittore, il Wagner (1706-1786) ne incise il grande ritratto del Broschi a Londra, dove soggiornò coll'Amigoni fino a quando — nel 1739 — insieme tornarono a Venezia. Ricordata dal Voss (1918, n. 168, ill. 19). L'epigrafe è tratta da Virgilio, *Eneide*, V, v. 355.³¹

31 Sul Wagner si veda C.H. Heineken, *Nachrichten von Kunstlern und Kunstsachen*, Leipzig 1768, I, p. 215; G.A. Moschini, *Dell'incisione in Venezia*, ed. 1924, p. 113; Gori Gandellini XIV, pp. 107-108; Pallucchini 1941, pp. 38-39; Haskell 1963, p. 518; S. Zamboni in *L'Arte del Settecento Emiliano*, Bologna 1979, pp. 237-238 e Id., *Un disegno di Giuseppe Wagner a Bologna*, in «Arte Veneta», 1978, p. 402-404.

21) Da Jacopo Amigoni (J. Wagner?), Londra, Courtauld Institute, Witt Print Collection (tav. 182).

Incisa durante il soggiorno inglese di Farinelli, Amigoni e Wagner. Secondo il Baird (1973, p. 735) anche questa incisione proviene al Wagner dal ritratto amigoniano oggi a Bucarest: le due opere sono sì pressoché coeve ma non necessariamente conseguenti (si veda il diverso abbigliamento del cantante).

Non fu solo osannato, il Broschi, sulle scene inglesi se resiste la tradizione di riconoscerne la figura nella seconda delle scene hogarthiane della *Carriera di un libertino*, del 1735⁽³²⁾.

22) Joseph Goupy, *Farinelli con Francesca Cuzzoni e l'impresario John James Heidegger*, Cambridge, Fitzwilliam Museum.

Riprodotta in *Enciclopedia dello Spettacolo* (p. 23, ad vocem Farinelli), cfr. qui al n. 16. Dell'impresario londinese (di origine svizzera) si conserva anche una caricatura opera di Anton Maria Zanetti, databile agli anni del suo soggiorno in Inghilterra (1721-22)⁽³³⁾. L'Heidegger (c. 1666-1749) s'era associato ad Haendel nella gestione del Teatro Haymarket (1728-34) prima che Farinelli e le musiche di Porpora e Hasse imponessero su quelle scene il gusto dell'opera napoletana⁽³⁴⁾.

23) In *Descripción del estado actual del Real Teatro del Buen Retiro...*, Madrid, Biblioteca del Palazzo Reale. La prima delle acquetinte che ornano il manoscritto rappresenta lo stesso cantante che offre il volume ai Reali di Spagna⁽³⁵⁾. Una delle tre copie fatte eseguire dal Farinelli è a Bologna, nella Biblioteca del Collegio di Spagna⁽³⁶⁾. Priva dell'immagine precedente, questa è adorna di dieci acquetinte più un frontespizio: quattro a piena pagina e sei a metà pagina. Le quattro maggiori rappresentano una scena teatrale e tre momenti di un allestimento in corso (tavv. 187/190); le sei minori, invece, le diverse imbarcazioni allestite da Farinelli per le feste sull'acqua.

Ringraziamo vivamente la cortesia dell'attuale Rettore del Reale Collegio di Spagna, José Guillermo García Valdecasas, per avercene consentito la consultazione.

24) Incisione di C. Biondi per l'articolo di G.B. Grossi in *Biografia degli Uomini Illustri del Regno di Napoli*, Napoli 1819.

25) Incisione di G. Guzzi per l'articolo di G.B. Grossi ristampato in *Iconografia Italiana*, vol. IV, Milano 1837.

26) *I cantanti Bernacchi. Tesi, Farinelli, Bulgari e Pistocchi*, da un disegno di Antonio Fedi, Milano, Museo Teatrale alla Scala. Riprodotta in F. Abbiati, *Storia della musica*, Milano 1967, II, p. 332.

Giampiero Cammarota

32 Cfr. F. Antal, *Hogarth and his place in european art*, 1962; tr. it. Milano 1964, p. 90, fig. 50a.

33 Bettagno 1969, n. 139, pp. 63-64.

34 Cfr. F. Abbiati, *Storia della musica* cit., pp. 311-312.

35 Cotarello 1917, p. 125.

36 Kirkpatrick (1953, p. 121, n. 20) la disse dispersa.

Avvertenza

Le note richiamano ad una numerazione che è aggiunta redazionale. Le misure date dal Becchetti sono espresse in *piedi* (P, approssimato in cm. 38) e *once* (O, approssimata in cm. 3,1). Nel testo delle note si è data la bibliografia (unicamente quella indispensabile alla comprensione del rinvio) per lo più in forma abbreviata: se ne dà qui di seguito la chiave. Delle lettere del Broschi a Sisinio Pepoli (conservate in ASB, *Archivio Pepoli*) si dà la sola indicazione della data, rinviando per la collocazione precisa al testo di C. Vitali.

Desideriamo vivamente ringraziare: Prisco Bagni, Jean Marie Bruson, Keith Christiansen, Theodor Enescu, Patrizia Farinelli, Alessandra Frabetti, Patrizia Gosetti, Corinna Giudici, Philip Jago, Felipe Vte. Garín Llombart, Anna Malavolta, Angelo Mazza, Oscar Mischiati, Giuseppe Mondani Bortolan, Bernard de Montgolfier, Giovanna Perini, Giorgio Piombini, Richard Rand Jr., Marco N. Riccomini, Giorgio Piombini, Giuseppe Vecchi, Carlo Vitali, Silla Zamboni, il Reale Collegio di Spagna a Bologna, la Pinacoteca provinciale di Bari, la Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Bologna, la Staatsgalerie di Stoccarda, il Courtauld Institute of Art di Londra.

Francesca Boris - Giampiero Cammarota

BIBLIOGRAFIA

Manoscritti

- INVENTARIO: Inventarium legale Bonorum haereditariorum bonae memoriae D. Equitis Don Caroli Broschi nuncupati Farinello (ASB, Notarile, *Lorenzo Gambarini*, 1783, maggio 2)
- TESTAMENTO: Testamento di mé don Carlo Broschi detto Farinelli scritto di mio carattere in questa mia casa di Campagna nel mese di Ottobre 1778 e continuato nei giorni consecutivi (ASB, Notarile, *Lorenzo Gambarini*, 1782).
- DESCRIZIONE: *Descripción del estado actual del Real Teatro del Buen-Retiro. De las funciones hechas en él desde el año de 1747 hasta el presente: de sus individuos, sueldos y encargos, segun se expresa en este Primer Libro. En el segundo se manifiestan las diversiones que annualmente tienen los Reyes NRS. SERS. en el Real sitio de Aranjuez. Dispuesto por D^o Carlos Broschi Farinello Criado familiar de S.M. Año de 1758.* (Bologna, Reale Collegio di Spagna).
- ORETTI B. 104: *Le Pitture che si ammirano nelli Palaggi, e Case de' Nobili della Città di Bologna...* Opera del Signor Marcello Oretti (BCB)
- ORETTI B. 105: *Descrizione delle Pitture che sono state esposte nelle Strade di Bologna in occasione dell' Apparati fatti per le Processioni generali del SS.mo Sacramento che si fanno ogni dieci anni in Bologna...* da Marcello Oretti (BCB);
- ORETTI B. 131 e B. 133: *Notizie de' Professori del Disegno...* raccolte da Marcello Oretti (BCB).

Opere a stampa

- ARSLAN 1947: W. Arslan, *Dipinti di Jacopo Amigoni*, in «Belle Artis», 1947, pp. 182-190;
- ARSLAN 1935/1936: W. Arslan, *Studi sulla pittura del primo Settecento veneziano*, in «La Critica d'Arte», I, 1935-36, pp. 184-197 e 238-250;
- BAIRD 1973: A. Baird, *Jacopo Amigoni in England*, in «The Burlington Magazine», 1973, p. 735;
- BAIRD 1969: *L'opera completa di Velázquez*, a cura di P.M. Barbi, Milano 1969;
- BATTISTI 1958: E. Battisti, *Juvarra a S. Ildefonso*, in «Commentari», 1958, pp. 273-297;
- BATTISTI 1960: E. Battisti, *Postille documentarie su artisti italiani a Madrid e sulla collezione Maratta*, in «Arte Antica e Moderna», 9, 1960, pp. 77-89;

- BELLI D'ELIA 1988: P. Belli D'Elia, *Dipinti napoletani inediti o poco noti nella Pinacoteca di Bari*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di R. Causa*, Napoli 1988, pp. 247-252;
- BETTAGNO 1969: *Caricature di Anton Maria Zanetti*, c.d.m. a cura di A. Bettagno, Venezia 1969;
- BOLOGNA 1979: F. Bologna, *Solimena al Palazzo Reale di Napoli per le nozze di Carlo di Borbone*, in «Prospettiva» 1979, 16, pp. 53-67;
- CENSUS: *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Painting in North American Public Collections*, by B.B. Fredericksen and F. Zeri, Cambridge (Mass.), 1972;
- CIVILTÀ DEL 700: *Civiltà del 700 a Napoli*, (c.d.m. Napoli), Firenze 1979;
- COLLEZIONISMO: *Collezione e storiografia musicale nel Settecento. La quadreria e la biblioteca di Padre Martini*, catalogo a cura di G. Degli Esti, A. Mazza, M.C. Casali, O. Michiati, Bologna 1984;
- COTARELO 1917: E. Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la opera en Espana hasta 1800*, Madrid 1917;
- CROFT-MURRAY 1957: A. Blunt-E. Croft-Murray, *Venetian Drawings of the XVII & XVIII Centuries in the Collections of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1957;
- DANIA 1968: L. Dania, *A Holy Family by Corrado Giaquinto*, in «The Burlington Magazine», CX, 1968, p. 142;
- DANIA 1969: L. Dania, *Inediti di Corrado Giaquinto*, in «Paragone», 235, 1969, pp. 63-68;
- DANIA 1984: L. Dania, *Nuove aggiunte a Corrado Giaquinto*, in *Studi di storia dell'arte in onore di F. Zeri*, Milano 1984, II, pp. 820-821;
- DANIELS 1974: J. Daniels, *English Baroque Sketches at Marble Hill*, in «The Burlington Magazine», CXVI, 1974, pp. 421-422;
- DELOGU 1930: G. Delogu, *Pittori veneti minori del Settecento*, Venezia 1930;
- DI MACCO 1989: M. Di Macco, *I pittori napoletani a Torino: note sulla committenza nei 40 anni di Juvarra*, in *Filippo Juvarra a Torino*, a cura di A. Griseri e G. Romano, Torino 1989, pp. 270-272;
- DONZELLI 1957: C. Donzelli, *I pittori veneti del Settecento*, Firenze 1957;
- D'ORSI 1958: M. D'Orsi, *Corrado Giaquinto*, Roma 1958;
- DU GUÉ TRAPIER 1952: E. Du Gué Trapier, *Ribera*, New York 1952;
- ENGASS 1961: R. Engass, *Napolitan Seicento in Sarasota*, in «The Burlington Magazine», CIII, 1961, pp. 199-200;
- ENGASS 1964: R. Engass, *Francesco De Mura alla Nunziata*, in «Bollettino d'Arte», 1964, pp. 133-148;
- EPISTOLARIO: P. Metastasio, *Epistolario*, in *Opere*, a cura di B. Brunelli, Milano 1951-54, voll. III-V;
- FERRARI-SCAVIZZI 1966: O. Ferrari-G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Roma 1966;
- FIOTTO 1929: G. Fiocco, *La Pittura veneziana del Seicento e del Settecento*, Firenze 1929;
- FIRENZE 1922: *Mostra della Pittura Italiana del Seicento e del Settecento*, c.d.m., Firenze 1922;
- FOGOLARI 1913: G. Fogolari, *Accademia veneziana di pittura e scultura del Settecento*, in «L'Arte», 1913, pp. 241-272 e 364-394;
- FRATI 1913: L. Frati, *Metastasio e Farinelli*, in «Rivista Musicale Italiana», XX, I^a, 1913, pp. 1-32;
- FRATI 1922: L. Frati, *Farinello a Bologna*, in «La cultura musicale», I (1922), 3;
- FRATI 1923: L. Frati, *Il Settecento a Bologna*, Bologna 1923, pp. 270-284;
- GARAS 1978: K. Garas, *Appunti per Jacopo Amigoni e Jacopo Guarana*, in «Arte Veneta», 1978, pp. 383-389;
- GATTO 1971: G. Gatto, *Per la cronologia di Rosalba Carriera*, in «Arte Veneta», 1971, pp. 182-193;
- GAYA NUÑO 1978: *L'opera completa di Murillo*, a cura di J.A. Gaya Nuño, Milano 1978;
- GRISERI 1956: A. Griseri, *I bozzetti di Luca Giordano per l'Escalera dell'Escorial*, in «Paragone», 81, 1956, pp. 33-39;
- GRISERI 1960: A. Griseri, *L'ultimo tempo dell'Amigoni e il Nogari*, in «Paragone», 123, 1960, pp. 21-26;
- GRISERI 1961: A. Griseri, *Luca Giordano «alla maniera di...»*, in «Arte Antica e Moderna», 1961, pp. 417-438;

- GRISERI 1962: A. Griseri, *Francesco De Mura fra le corti di Napoli, Madrid e Torino*, in «Paragone», 155, 1962, pp. 22-43;
- GRISERI 1963: *Pittura*, a cura di A. Griseri, in *Mostra del Barocco Piemontese*, Torino 1963, vol. II;
- GUALDARONI 1974: R. Gualdaroni, *Un pintor veneciano en la corte de los Borbones de España: Santiago Amiconi*, in «Archivo Español de Arte», 1974, 185-188, pp. 129-147;
- HASKELL 1963: F. Haskell, *Patrons and Painters*, Londra 1963; tr. it. Firenze 1966;
- HEARTZ 1984: D. Hertz, *Farinelli and Metastasio. Rival twins of public favour*, in «Early Music», XII (1984), pp. 358-367;
- HOLST 1951: N. Von Holst, *La pittura veneziana tra il Reno e la Neva*, in «Arte Veneta», 1951, pp. 131-140;
- IVANOFF 1965: N. Ivanoff, *Battaglioli Francesco*, in D.B.I.;
- JUSTI 1888: K. Justi, *Felázquez und sein Jahrhundert*, 1888; tr. it. Firenze 1958;
- KIRKPATRICK 1953: R. Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, Princeton 1953; tr. it. Torino 1984;
- LAFUENTE 1930: M. Lafuente, *Historia general de España*, Barcellona 1930, voll. XIII-XIV;
- LEVEY 1959: M. Levey, *Painting in XVIII Century Venice*, London 1959;
- LONGHI 1920/1922: R. Longhi, *Recensioni a H. Voss, Jacopo Amigoni...*, 1918, in «L'Arte», 1920, p. 95 (in *Scritti giovanili 1912-1922*, Firenze 1961, pp. 460-461); *Note in margine al Catalogo della mostra seicentesca del 1922, 1922 e 1959*, in *Scritti Giovanili* cit., pp. 493-495;
- MADRID 1990: *Felázquez*, c.d.m., Madrid 1990;
- MALAGUZZI VALERI 1928: F. Malaguzzi Valeri, *Il Palazzo Zacchia Rondini Reggiani*, in «Cronache d'Arte», 1928, pp. 211-230;
- MARTINI 1964: E. Martini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia 1964;
- MARTIN-MÉRY 1956: *De Tiepolo à Goya*, Catalogue par G. Martin-Méry, Bordeaux 1956;
- MORALES 1978: J.L. Morales, *Cinco documentos sobre Giaquinto*, in «Antologia delle Belle Arti», 5, 1978, pp. 88-90;
- MOSCHINI 1924: V. Moschini, *Giaquinto artista rappresentativo della pittura barocca tarda a Roma*, in «L'Arte», 1924, pp. 104-123;
- PALLUCCHINI 1941: R. Pallucchini, *Mostra degli incisori veneti del Settecento*, c.d.m., Venezia 1941;
- PALLUCCHINI 1960: R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia-Roma 1960;
- PALLUCCHINI 1971: R. Pallucchini, *Jacopo Amigoni (1682-1752)*, in «Arte Veneta», 1971, pp. 166-173;
- PAVAN TADDEI 1960: M.C. Pavan Taddei, *Amigoni Jacopo*, in D.B.I.;
- PILO 1958: G.M. Pilo, *Studiando l'Amigoni*, in «Arte Veneta», 1958, pp. 158-168;
- PILO 1960: G.M. Pilo, *Ricci, Pellegrini. Amigoni: nuovi appunti su un rapporto vicendevole*, in «Arte Antica e Moderna», 10, 1960, pp. 174-188;
- RICCI 1890: C. Ricci, *Burney, Casanova e Farinelli a Bologna* [Milano 1890];
- RIZZI 1973: *I Maestri della Pittura Veneta del '700*, c.d.m. (Gorizia), a cura di C. Rizzi, Milano 1973;
- ROHRLACH 1951: P. Rohrlach, *La collezione di quadri Streit nel Graues Kloster a Berlino*, in «Arte Veneta», 1951, pp. 198-201 (con una nota di R. Pallucchini);
- ROSENBERG-BREJON 1985: P. Rosenberg-A. Bréjon de Lavergnée, *Corrado Giaquinto et la France*, in *Corrado Giaquinto (1703-1766)* (Atti del Convegno), Molfetta 1985, pp. 69-87;
- SACCHI 1784: G. Sacchi, *Vita del cavaliere Don Carlo Braschi*, Venezia 1784;
- SALERNO 1975: *L'opera completa di Salvatore Rosa*, a cura di L. Salerno, Milano 1975;
- SERRA 1926: L. Serra, *Arte italiana in Spagna*, in «Emporium», 1926, pp. 275-298;
- SOGNI E FAVOLE: *Sogni e favole io fungo. Teatro pubblico e melodramma a Roma all'epoca di Metastasio*, c.d.m., Roma 1983;
- SPINOSA 1986: N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento*, Napoli 1986;
- VALCANOVER 1956: *Il ritratto da Tiziano al Tiepolo*, c.d.m. a cura di F. Valcanover, Varsavia 1956;
- VENEZIA 1929: *Il Settecento Italiano*, c.d.m., Venezia 1929;
- VIVIAN 1962: F. Vivian, *Joseph Smith and Giovanni Antonio Pellegrini*, in «The Burlington Magazine», CIV, 1962, pp. 330-333;

- VIVIAN 1989: F. Vivian, *Die sammlung des Consul Smith*, Monaco 1989;
- VOLPI 1958: M. Volpi, *Corrado Giaquinto e alcuni aspetti della cultura figurativa del '700 in Italia*, in «Bollettino d'Arte», 1958, pp. 263-282; *Traccia per Giaquinto in Spagna*, *ibidem*, pp. 329-340;
- VOSS 1918: H. Voss, *Jacopo Amigoni und die Anfänge der Malerei des Rokokò in Venedig*, in «Jahrbuch der preussischer Kunstsammlungen», XXXIX (1918), pp. 145-170;
- VOSS 1926: H. Voss, *Studien zur venetianischen Vedutmalerei des 18. Jahrhunderts*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 1926, pp.;
- WATSON 1949: F.J.B. Watson, *The Nazari. A Forgotten Family of Venetian Portrait Painters*, in «The Burlington Magazine», XCI, 1949, pp. 75-79;
- WATSON 1950: F.J. Watson, *A Portrait of Farinelli by Bartolommeo Nazari*, in «The Burlington Magazine», XCII, 1950, pp. 266-269;
- WATSON 1971: F.J.B. Watson, *A Clock decorated by Amigoni in the English Royal Collection*, in «Arte Veneta», 1971, pp. 293-299;
- WILDENSTEIN 1982: D. Wildenstein, *Les tableaux italiens dans les catalogues de ventes parisiennes du XVIIIe siècle*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1982, pp.;
- WOODWARD 1957: J. Woodward, *Amigoni as Portrait Painters in England*, in «The Burlington Magazine», XCIX, 1957, pp. 21-23;
- ZAMPETTI 1969: *Dal Ricci al Tiepolo*, ed. m. a cura di P. Zampetti, Venezia 1969.

INDICE DEGLI AUTORI CITATI NELLA DESCRIZIONE

- AMIGONI Jacopo 4/7, 23, 25, 31, 34/35, 64/65, 66/71, 73, 92, 124/126, 133, 146, 163, 234/236, 241/245
- AMIGONI, scolaro dell' 153/154
- AMIGONI Caterina 72
- BASSANO Francesco il Giovane 94
- BATTAGLIOLI Francesco 32/33, 127/132, 168/171
- BRUKLES 176/181
- CARRIERA Rosalba 194-195
- DELLA CASA Luigi 140/145
- DE MURA Francesco 30, 84/85
- DE VOS Paul 151/152
- FERKLES 47/48, 53/60, 172/175, 330
- FLIPART Charles Joseph 229
- GENNARI Benedetto 102
- GHERARDINI Tommaso 45/46
- GIAQUINTO Corrado 24, 93, 96/97, 100/101, 220/221
- GIORDANO Luca 90/91
- GORRI Alessandro 28/29
- MORALES Luis 134
- MURILLO Bartolomeo Esteban 82, 189
- NOGARI Giuseppe 75/78, 320/327
- PRETI Mattia 89
- RENI, da 148
- RESANI Arcangelo 157
- RIBERA Juan 88, 163, 160/161
- ROSA Salvator 80/81
- SOLIMENA Francesco 186
- STANZIONE Massimo 87
- TENIERS David il Giovane 83, 187
- VELAZQUEZ Diego, 42, 44, 63, 86, 158/159, 166, 188
- VERGA 138/139
- WOUVERMAN Philips 61/62
- Anonimi*
- [«cinese»] 49/52, 251/274
- Fiammingo 98/99, 190
- Francese moderno 155
- Olandese 182/185
- Oltremontano 156
- Spagnolo moderno 74, 164/165
- [non indicato] 1/3, 8/22, 26/27, 36/41, 43, 79, 95, 104/123, 135/137, 147, 162, 167, 191/193, 249.

34/35	Due quadri nella loro cornice indorata rappresentano, il primo uno Spazzacamino, l'altro una Venditrice di pomi di mano dell'Amiconi. Figura intiera al naturale, alti P.3:0.4 larghi P.2:0.7	L.	200
36/37	Due quadri nella loro cornice indorata rappresentano due Marine. Alti P.1:0.2 larghi P.1:0.11	L.	50
38/39	Due quadri nella loro cornice indorata rappresentano, uno un Campo di Battaglia, l'altro una Marina. Istoriati di figure piccole al traverso. Alti P.2:0.6 larghi P.4	L.	80
40/41	Due quadri nelle loro cornici indorate, rappresentano, il primo un Porto di Mare, l'altro un Campo di Battaglia. Istoriati di figure mezzane al traverso. Alti P.2:0.6 larghi P.4	L.	80
42	Un quadro nella sua cornice con cappetta e rami intagliata, e indorata rappresenta tutta la Famiglia di Velasques dipinta dallo Stesso. Figure mezzane al naturale per il traverso. Alto P.4 largo P.4:0.8 stimato	L.	3000
	riporto	L.	5160
[c. 38]	Somma di qui addietro	L.	5160
43	Un quadro nella sua cornice intagliata e indorata rappresenta il Ritratto del Sig. Testatore a semibusto, alto P.2 largo P.1:0.6	L.	50
44	Un quadro nella cornice intagliata e indorata rappresenta il Ritratto di un Giovane a semibusto, con cane che gli dorme in braccio di mano di Velasques, alto P.2 largo P.1:0.6	L.	200
45/46	Due quadri che rappresentano due Bassi-rilievi dipinti anche nella cornice di mano del Gherardini; alti P.1:0.4 larghi P.1:0.8	L.	160
47/48	Due quadri nella loro cornice indorata rappresentano vedute con Figurine belle piccole di mano di Ferriès; Alti P.1:0.4 larghi P.1:0.1	L.	400
49/52	Quattro quadri sopra specchio dipinti nella Cina colle loro cornici e cappette indorate. Istoriati di figurine intiere al naturale. Alti P.1:0.8 larghi P.2	L.	160
53/60	Otto quadri nelle loro cornici intagliate, e indorate dipinti sopra rame di mano di Ferklès rappresentano varie vedute marine, e altre Feste Campestri. Alti 0.8 larghi 0.11 due dé quali più grandi circa 0.1	L.	1600
61/62	Due altri quadri nelle loro cornici intagliate e indorate dipinti in rame di mano di Bowermanz rappresentano Figurine con bellissimi cavalli; alti 0.11 larghi P.1:0.3	L.	2000
63	Un quadro nella sua cornice indorata rappresenta una Cucitrice non terminata di mano di Velasques, a semibusto. Alto P.1:0.6 largo P.1:0.2	L.	300
64/65	Due quadri nella loro cornice intagliata e indorata rappresentano, una la favola di Zeffiro e Flora, l'altro una Rebecca, di mano dell'Amiconi; Figurine intiere, alti P.2 larghi P.1:0.8	L.	400
	riporto	L.	13430
[c. 39]	Somma de contro	L.	13430
66/71	Sei altri quadri nella loro cornice indorata rappresentano diverse favole di mano dell'Amiconi. Figurine intiere, alti P.1:0.11 larghi P.1:0.8	L.	900

72	Un quadro nella sua cornice indorata dipinto a Pastello rappresenta una Flora di mano di una Figlia dell'Amiconi, a semibusto alto P.1:0.6 largo P.1:0.2	L.	60
73/74	Due quadri nelle loro cornici intagliate, e indorate rappresentano due Ritratti, uno del Duca di Lintz di mano dell'Amiconi, l'altro la Principessa di Kevenouler dipinta da uno Spagnolo, a semibusto, alti P.1:0.11 larghi P.1:0.7	L.	160
75/78	Quattro quadri nelle loro cornici intagliate, e indorate, rappresentano quattro Teste a mezzo busto di mano del Nogari, alti P.1:0.6 larghi P.1:0.2	L.	400
79	Un quadro nella sua cornice indorata con cima intagliata rappresenta il Ritratto di Sua Altezza Elettorale Palatina, mezza figura al naturale e con abito Elettorale. Alto P.4 largo P.2:0.8	L.	80
80/81	Due quadri nelle loro cornici intagliate, e indorate rappresentano due Prospettive di mano di Salvator Rosa, alti P.1:0.11 larghi P.1:0.8	L.	300
	Nel Secondo Gabinetto		
82	Un quadro nella sua cornice intagliata, e indorata in cima due Teste di Cherubini rappresenta la Beata Vergine seduta, e il Bambino in piedi nelle sue braccia dipinta dal celebre Muriglio. Figura intiera al naturale. Alto P.4 largo P.2:0.11	L.	3000
83	Un quadro nella sua cornice intagliata, e indorata dipinto dal celebre Teyniers rappresenta un'Armeria con rangio di soldati. Alto P.1:0.1 largo P.1:0.5	L.	1500
	riporto	L.	19830
[c. 40]	Somma di qui addietro	L.	19830
84/85	Due quadri nella loro cornice intagliata, e indorata con teste di Cherubini alla cima di mano di Francesco di Muro rappresentano, uno la Beata Vergine, l'altro San Giuseppe. Semibusto al naturale, alti P.2 larghi P.1:0.8	L.	450
86	Un quadro nella sua cornice indorata rappresenta un Cavaliere armato sopra un Cavallo bianco, di mano di Velasques. Figura intiera mezzana; alto P.3:0.3 largo P.2:0.8	L.	600
87	Un quadro nella sua cornice indorata, di mano del Cavalier Massimo rappresenta una Contadina delle Vicinanze di Napoli con una gallina in mano. Mezza Figura al naturale; alto P.3:0.3 largo P.2:0.8	L.	400
88	Un quadro nella sua cornice indorata, di mano di Rivera, o sia, lo Spagnoletto, rappresenta il patriarca Noè dormendo. Mezza figura al naturale per il traverso: alto P.2:0.8 largo P.3:0.2	L.	800
89	Un quadro nella sua cornice intagliata, e indorata rappresenta Giuditta colla Testa di Oloferne, di mano del Cavalier Calabrese. Mezza Figura grande al naturale; alto P.3:0.7 largo P.3	L.	1000
90/91	Due quadri nella loro cornice indorata di mano di Luca Giordano rappresentano, uno la nascita del Redentore, l'altro la fuga in Egitto. Figurine intiere mezzane per il traverso; alti P.1:0.7 larghi P.2:0.1	L.	400
92	Un quadro nella sua cornice intagliata e indorata, dipinto dall'Amiconi, rappresenta il Bambino Gesù dormendo in un Giardino. Alto P.4 largo P.3:0.2	L.	350

		riporto	L. 23830
[c. 41]		Somma de contro	L. 23830
93	Un quadro nella sua cornice intagliata, e indorata rappresenta la nascita della Vergine, abbozzo di mano di Corrado Giachinto. Figurine intiere; alto P.2:0.6 largo P.1:0.6		L. 160
94	Un quadro nella sua cornice indorata rappresenta l'uscita di Noè dall'Arca di mano del Bassano. Figurine piccole, con molti Animali per il traverso; alto P.2 largo P.3:0.2		L. 200
95	Un quadro nella sua cornice intagliata, e indorata, rappresenta la Regina di Spagna Maria Barbara di Gloriosa Memoria. Mezza figura al Naturale; alto P.2 largo P.1:0.6. Detto quadro stà ora nell'Archivio di Musica; Stimato		L. 50
96/97	Due quadri nella loro cornice intagliata e indorata, rappresentano, uno la Sacra Famiglia, l'altro San Francesco di Salès, e Santa Geltrude. Figurine intiere di mano di Corrado Giachinto; alti P.2 larghi P.1:0.5		L. 320
98/99	Due quadri nella loro cornice indorata rappresentano Fiori dipinti di mano celebre Fiamminga. Alti P.2:0.2 larghi P.1:0.6		L. 160
100	Un quadro nella sua cornice intagliata, e indorata rappresenta la cena di Nostro Signore colli dodici Apostoli. Figurine intiere di mano di Corrado Giachinto. Alto P.1:0.7 largo P.2:0.8		L. 140
101	Un quadro nella sua cornice intagliata, e indorata rappresenta il Trionfo di Giuseppe in Egitto. Figurine intiere. Abbozzo di mano di Corrado Giachinto. Alto P.2:0.2 largo P.2:0.6		L. 80
		riporto	L. 24940
[c. 42]		Somma di qui addietro	L. 24940
102	Un quadro nella sua cornice indorata rappresenta Santa Cecilia di mano di Benedetto Cennari; alto P.1:0.5 largo P.1:0.2		L. 200
103	Un quadro nella sua cornice indorata rappresenta un povero Vecchio Filosofo con biglietto in mano, dipinto da Rivera alto P.1:0.11 largo P.1:0.7		L. 300
104	Un quadro nella sua cornice indorata, rappresenta il Ritratto del Sig. r Testatore dipinto in Lucca nel 1734: Alto P.1:0.4 largo P.1. Detto quadro è riposto nell'Armeria. Stimato		L. 40
	Nella Saletta da' Servitori dell'Appartamento Inferiore.		
105/108	Quattro quadri ovalati rappresentano Architetture, stimati		L. 7,10
109	Un quadro rappresenta la SS.ma Concezione		L. 2,10
110/117	Otto quadri di varia grandezza rappresentano Boscareccio, Architetture e Campagne		L. 15
118	Un quadro nella sua cornice intagliata, e indorata rappresenta un San Francesco		L. 4
	Nella Sala d'Ingresso		
119/121	Trè quadri nelle loro cornici rappresentano Armenti, e Pastori		L. 15
122/123	Due quadri nelle loro cornici rappresentano Architetture		L. 8
	Nella prima Camera.		

124	Un quadro nella sua cornice indorata rappresenta la Sacra Famiglia di mano del celebre Amiconi, e non totalmente finito. Figure intiere grandi al naturale. Alto P.6:0.4 largo P.4	L. 400
125/126	Due quadri nelle loro cornici indorate, rappresentano uno, Milord Duk in abito	
[c. 43]	lamentario, l'altro una Dama Inglese in abito di Giardiniera, di mano dell'Amiconi. Figure intiere grandi al naturale; alti P.6:0.4 larghi P.4	L. 1000
	Nella Seconda Camera.	
127/130	Quattro quadri nella loro cornice indorata rappresentano quattro Punti di Vista del Real Sito d'Aranquès con il canale formato dal corso del Tago navigabile colla Reale Squadra, di mano del Battaglioli. Alti P.1:0.9 larghi P.2:0.11	L. 160
131/132	Due quadri nella loro cornice indorata di mano del Battaglioli, rappresentano due Punti di Vista del Castello e Villa di Villa-Viciosa. Alti P.2 larghi P.2:0.2	L. 100
	Nella Quarta Camera	
133	Un quadro nella sua cornice indorata con cappetta intagliata, e indorata di mano dell'Amiconi, rappresenta varj Puttini occupati alla Pittura. Figure intiere al naturale; alto P.3:0.2 largo P.4	L. 250
	Una cornice indorata colla sua tela senza pittura	L. 5
134	Un quadro nella sua cornice indorata con cristallo d'avanti rappresenta un Ecce Homo, di mano del celebre Morales soprannominato il Divino; Alto P.1:0.2 largo 0.11	L. 300
135/137	Trè quadretti tondi nelle loro cornici indorate a filetto rappresentano in cera li trè Bambini Arciduchi d'Austria, in oggi Imperatore Giuseppe Secondo, Leopoldo Gran-duca di Toscana, e Ferdinando Defonto	L. 6
	Nella Quinta Camera.	
138/139	Due quadri nella loro cornice indorata con cappetta intagliata, e indorata rappresentano Prospettive con Figure, di mano	
	riporto	L. 27753
	Somma di qui addietro	L. 27753
[c. 44]	di Verga. Alti P.3:0.2 larghi P.1:0.8	L. 300
140/143	Quattro quadri ovalati nelle loro cornici indorate e cappette al di sopra intagliata e indorata, rappresentano caccie di Leoni Orsi, Cervi etc. copiate dal Vis-à Vis del Sig. r Marchese Spada di mano del Sig. r Luigi della Casa	L. 150
144/145	Due altri quadri ovalati nelle loro cornici indorate con cappetta intagliata, e indorata rappresentano, uno Cacciatrici, e l'altro Vindemmiatori, di mano del Sig. r Luigi della Casa	L. 75
146	Un quadro nella sua cornice indorata rappresenta il Duca di Lorena di mano dell'Amiconi in Londra. Mezza Figura al naturale; Alto P.2 largo P.1:0.6	L. 50
147	Un quadro nella sua cornice indorata rappresenta il Rè di Napoli Ferdinando Quarto, a semibusto; Alto P.1:0.8 largo P.1:0.3	L. 40

148	Un quadro nella sua cornice indorata rappresenta la Madonna a mezza figura col Bambino, copia di Guido; Alto P.1:0.3 largo P.1	L.	25
149	Un quadro nella sua cornice indorata rappresenta in rame un Punto di vista della Casa di Campagna e Podere del Sig.r Testatore. Alto 0.10 largo P.1:0.7	L.	30
150	Un quadro nella sua cornice indorata rappresenta la Pianta, o sia Mappa del Podere del Sig.r Testatore Nella Sesta Camera.	L.	10
151/152	Due gran quadri nelle loro cornici indorate, rappresentano, il primo un Cavallo divorato da Lupi, l'altro un Cervo inseguito da Cani; tutti i suddetti Animali di grandezza naturale per il traverso, Originali di mano di M.r Devos; Alti P.5:0.4 larghi P.9:0.2	L.	1000
			riporto
			L. 29433
[c. 45]			Somma de contro
			L. 29433
153/154	Due quadri nella loro cornice intagliata, e indorata rappresentano l'uno il Ratto d'Europa e l'altro un'Imeneo, copia di uno Scolaro dell'Amiconi; Alti P.2:0.6 larghi P.3:0.9. Detti quadri stanno ora a Bologna in Casa del Sig.r D.n Matteo Pisani Broschi Erede Usufruttuario Istituito	L.	90
155	Un quadro nella sua cornice indorata rappresenta il bagno di Diana di mano d'un Autore moderno Francese. Alto P.2:0.2 largo P.3:0.10	L.	60
156	Un quadro nella sua cornice indorata rappresenta Fiori di mano di Autore Oltremontano; alto P.3:0.2 largo P.3:0.6	L.	80
157	Un quadro bislungo nella sua cornice indorata rappresenta un Nido di Piccioni di mano d'Arcangelo Regiani. Alto P.1 largo P.2:0.4	L.	25
158/159	Due quadri nella loro cornice indorata rappresentano due mezze Figurine al naturale, cioè, uno che beve, e l'altro che lo deride, di mano di Velasquès; Alti P.2:0.8 larghi P.2	L.	600
160/161	Due quadri nella loro cornice indorata rappresentano due Vecchie, una che fila, e l'altra con lume in mano. Mezze figure al naturale di mano di Rivera, o sia lo Spagnoletto. Alti P.2:0.2 larghi P.1:0.8	L.	450
162	Un quadro nella sua cornice indorata rappresenta il Ritratto del Fratello del Sig.r Testatore, mezza figura al naturale. Alto P.3:0.3 largo P.2	L.	60
163	Un quadro nella sua cornice indorata rappresenta il Ritratto del Marchese dell'Ense da Mezza Figura al naturale di mano dell'Amiconi. Alto P.3:0.3 largo P.2	L.	150
			riporto
			L. 30948
[c. 46]			Somma di qui addietro
			L. 30948
164/165	Due quadri nella loro cornice indorata rappresentano, uno Contadini che mangiano, e l'altro Pescatori. Semibusto al naturale di mano di Pittore moderno Spagnolo. Alti P.2:0.5 larghi P.2:0.10	L.	70
166	Un quadro nella sua cornice indorata rappresenta il Ritratto di un Signore Spagnolo in abito nero alla Spagnola con cappello in testa. Mezza Figura al naturale di mano di Diego Velasquès alto P.2:0.8 largo P.2:0.10	L.	400

167	Un quadro nella sua cornice indorata rappresenta il Ritratto del Sig.r Testatore con due Cagnetti a semibusto di mano di un Pittore Moderno. Alto P.2:0.8 largo P.2:0.1. Detto quadro sta ora in Bologna in Casa del Sig.r Don Matteo Pisani Broschi suddetto	L.	40
			Nella Settima Camera, ora Archivio di Musica.
168/171	Quattro quadri nella loro cornice indorata con cappette intagliate e indorate rappresentano varie scene del Real Teatro di Madrid, cioè due della Nit-teti, uno della Didone, e l'altro della Armida placata di mano del Battaglioli. Alti P.3:0.3 larghi P.4	L.	320
172/173	Due quadri nella loro cornice intagliata e indorata dipinti in rame rappresentano Paesi con belle Figurine di mano di Ferklès, alti 0.9 larghi P.1:0.1	L.	400
174/175	Altri due Paesi dipinti in rame di mano dello stesso Ferklès, di grandezza de' sunominati con cornice come sopra	L.	200
176/181	Sei altri Paesi dipinti in rame di mano del Bruklès di grandezza e di cornice simili a' due suddescritti; rappresentano varie Vedute de' loro Paesi Nazionali	L.	360
			riporto
			L. 32738
[c. 47]			Somma de contro
			L. 32738
182/185	Quattro quadri nella loro cornice intagliata e indorata dipinti sopra tavola rappresentano quattro Mercati di Contadini nella Campagna d'Olanda. Alti 0.7 larghi 0.11	L.	600
186	Un quadro nella sua cornice intagliata e indorata dipinto sopra rame di mano del celebre Francesco Solimene rappresenta in Figure piccole la Beata Vergine sedente col Bambino Gesù in braccio porgendolo a San Giuseppe in piedi con Angeli, Cherubini, e Atributi della nascita del Redentore. Alto P.1:0.4 largo P.1:0.8	L.	500
187	Un quadretto nella sua cornice intagliata, e indorata, dipinto sopra tavola di mano del Teyniers, rappresenta Fiamminghi che studiano la Musica. Alto 0.8 largo 0.6	L.	100
188/191	Quattro quadri nella loro cornice indorata rappresentano, il primo, il Ritratto di Diego Velasquès dipinto da se, stimato	L.	180
	Il secondo, il Moriglio dipinto da se, stimato	L.	80
	Il terzo, dipinto in tavola di mano di eccellente Fiammingo, il Ritratto di un qualche Signore, stimato	L.	200
	Il quarto, il Ritratto di Michele Angelo Buonarotti di mano d'ordinario Pittore, stimato	L.	8
	Tutti quattro di grandezza in circa uguale, cioè, alti P.1:0.3 larghi P.1	L.	468
192/193	Due quadri bislungi nella loro cornice indorata rappresentano Simboli di Musica, alti P.1:0.8 larghi 0.10	L.	20
			riporto
			L. 34426
[c. 48]			Somma di qui addietro
			L. 34426
194/195	Due quadri nella loro cornice intagliata e indorata rappresentano in pastello ritratto di due Signore di mano della famosa Rosalba Carriera. Alti P.1 larghi 0.9	L.	300

	Nei Mezzanili.		
196	Un quadro nella sola sua tela rappresenta un Punto di Vista	L.	100
197	Un quadro vecchio e rotto nella sua Cornice una volta indorata a filetto rappresenta Fabbriche, e [...]	L.	1
198/199	Due quadri nella loro cornice intagliata e indorata, rappresentano Paesi, Figurine e Marine	L.	4
200	Un quadro nella sua cornice intagliata e indorata rappresenta a semibusto il Duca di Savoia ora Rè di Sardegna. Alto P.1:0.7 largo P.1:0.3	L.	35
201/207	Sette Ritratti della Famiglia Pisani senza cornici, e alcuni di essi rotti, a semibusto	L.	8
208/217	Dieci quadri ovalati nella loro cornice gialla indorata a filetto rappresentano varie Frutta, e Animali di pittura ordinaria	L.	20
218/219	Due altri quadri più grandi ovali in cornice filettata ordinaria, com'è la Pittura, rappresentano Puttini	L.	5
220/212	Due quadretti nella loro cornice intagliata, e indorata rappresentano, uno la Sacra Famiglia, l'altro Nostro Signore morto in braccio alla Madonna non interamente perfezionati. Originali di mano di Corrado Giacchino. Alti P.1:0.4 larghi P.1	L. 160 L. 34969	
	riporto	L.	34969
[c. 49]	Somma de contro	L.	34969
222/223	Due quadretti nella loro cornice indorata rappresentano in Stampa la Regina di Spagna Maria Barbara con cristallo d'avanti	L.	5
224	Un quadretto nella sua cornice intagliata, e indorata rappresenta Campagna, stimato	L.	5
225/226	Due quadretti nella loro cornice dipinta nera rappresentano, uno l'Imperatore Francesco Primo, l'altro l'Imperatrice Maria Teresa d'Austria	L.	3
227	Un quadro ovalato nella sua cornice indorata rappresenta una Prospettiva ordinaria	L.	2
228	Un quadro senza cornice rappresenta le Arti Liberali, copia d'un pensiero dell'Amiconi fatto per un sipario di Teatro. Alto P.6:0.10 largo P.3:0.10 Ne' Mezzan di mezzo.	L.	10
229	Un quadro nella sua cornice intagliata, e indorata rappresenta in stampa Ferdinando Sesto, e Maria Barbara Rè e Regina di Spagna in mezzo della lor Corte: Inventato dall'Amiconi, ed inciso da Filippard. Alto P.1:0.6 largo P.1:0.10	L.	40
230/231	Due quadri nella loro cornice intagliata, e indorata rappresentano, uno Nostro Signore in Croce, l'altro un Santo Spagnolo. Alti P.1:0.4 larghi P.1	L.	80
232/233	Due quadri nella loro cornice indorata rappresentano uno pesci, e l'altro uccelli	L.	4
234	Un quadretto bislungo nella sua cornice indorata rappresenta un disegno dell'Amiconi con cristallo d'avanti	L. 5 L. 35118	
	riporto	L.	35118
[c. 50]	Somma di qui addietro	L.	35118

235/236	Due quadretti nella loro cornice tinta verde e filettata d'oro rappresentano uno Vindemmiatori, l'altro un Suonatore, abozzi dell'Amiconi	L.	5
237	Un quadro nella sua cornice indorata rappresenta una Donna spagnuola	L.	3
238	Un quadro nella sua cornice indorata rappresenta il ritratto del cardinale Ximenès	L.	20
239/240	Due quadri nella loro cornice intagliata, e indorata rappresentano uno un Turco, l'altro una Turca. Alti P.1:0.5 larghi P.1:0.1	L.	80
241/244	Quattro quadretti, abozzi dell'Amiconi	L.	8
245	Un quadro nella sua cornice indorata rappresenta il Sipario del Real Teatro di Madrid. Abbozzo dell'Amiconi	L.	40
246	Un quadro nella sua cornice indorata rappresenta la Nascita di Nostro Signore di mano di un Pittore Spagnolo	L.	30
247	Un quadro nella sua cornice intagliata, e indorata rappresenta San Gaetano. Mezza Figurina con due Serafini	L.	40
248	Un quadretto bislungo nella sua cornice indorata rappresenta un cane che odora uccelli, di mano Spagnuola	L.	15
249	Un quadretto nella sua cornice indorata rappresenta a mezzo busto il Ritratto dell'insigne Abbate Pietro Metastasio	L.	20
250	Un quadro vecchio nella sua cornice filettata d'oro rappresenta Architetture	L.	3
251/274	Ventiquattro quadri nella loro cornice filettata d'oro, dipinti in carta sù tela con Figure cinesi. Alti P.2:0.6 larghi P.1:0.6	L. 80 L. 35467	
	riporto	L.	35467
[c. 51]	Somma de contro	L.	35467
275/319	Quarantacinque altri quadri come i precedenti, sciolti	L.	90
320/327	Otto quadri nella loro cornice intagliata e indorata rappresentano quattro teste d'Uomini, e quattro di Donne pittorescamente disposte, originali di mano del Nogari. Alti P.1:0.7 larghi P.1:0.2	L.	500
328	Un quadro nella sua cornice intagliata, e indorata rappresenta il Ritratto del Sig. r Testatore con veduta di giardino, ove figura di passeggiar fatto a penne da Fra Domenico de' Servitori di San Giovanni di Dio	L.	30
329	Un quadro bislungo nella sua cornice indorata rappresenta uccelli	L.	10
330	Un quadretto nella sua cornice indorata rappresenta un Paesino con belle Figurine dipinto a secco sulla carta di mano di Ferkles, con cristallo rotto d'avanti	L. 40 L. 36137	
	Totale de' Suddetti Quadri	L.	36137
	Descrizione delle Stampe tanto in Libro che sciolte stimate dall'anzidetto Sig. r Becchetti.		
	Una stampa per il traverso grande. Veduta d'Islanda in America	L.	2
	Due altre stampe più piccole, ma in foglio grande. Vedute, una del Palazzo Corsini in Roma, l'altra di una Villa Inglese	L.	2,10
	Quaranta stampe diverse in foglio con Vedute, Paesi, e altro	L.	30

	Nove Vedute di Londra	L.	7,10
	Dodici stampe. Ritratto della Regina Maria Barbara Istoriate	L.	9
331	Varie Vedute Teatrali, Opera del Sig.r Vincenzo Mazza	L.	5
	riporto	L.	56
[c. 52]	Somma di qui addietro	L.	56
332	Pianta del Teatro di Bologna	L.	5
333	Un libro con varie opere inventate dal Sig.r Sebastiano Ricci. Stampe n. 8 compreso il Ritratto	L.	10
334	Un libro contenente stampe e teste inventate da Gio. Battista Piazzetta, in n. 13 compreso il Ritratto	L.	15
335	Un libro contenente varie invenzioni di Carlo Cignani col suo Ritratto, stampe n. 8	L.	15
	Un libro stampe in legno, invenzioni del Tiziani, Paolo Veronese, il Tintoretto ed il Bassano. Stampe n. 24	L.	30
336	Un libro che contiene le stampe in folio di Figure Greche, e Romane che esistono nel Museo di San Marco di Venezia	L.	40
	Un libro grande in folio ben legato alla Francese contiene le Vedute della Città di Firenze in n. 50 vedute senza il Frontispizio, ed il Ritratto. Copie due	L.	100
337	Un libro grande in folio legato alla Francese contiene la descrizione delle Feste celebrate in Parma l'anno 1769 per le Nozze di Sua Altezza Reale Infante Don Ferdinando con la Reale Arciduchessa Maria Amalia	L.	60
	Un libro grande in folio legato alla Francese contiene Feste date da Luigi Decimo Quarto in Parigi	L.	60
338	Un libro in folio legato in cartone contiene le stampe di una Mascherata data dalla città di Barcellona in occasione dell'arrivo in Spagna di Carlo Terzo	L.	25
	Un libro in folio piccolo legato in cartone contiene Vedute di Giardini di Londra. Stampe n. 80	L.	20
	Un libro in folio per traverso legato in cartone, contiene Vedute n. 36 di Venezia	L.	35
	riporto	L.	471
[c. 53]	Somma de contro	L.	471
339	Un libro in folio piccolo per traverso legato in cartone contiene Studj di Pittura di Gio. Battista Piazzetta, intagliati da Marco Piteri	L.	15
340	Un libro vecchio in 4° contiene statue antiche di Roma in n. 100	L.	20
341	Un libro grande in folio legato alla Francese contiene il Primo Tomo delle Pitture Antiche dell'Ercolano	L.	25
342	Un libro in folio stragrande legato alla Francese contiene le Pitture del Volterano rappresentanti alcune gesta della casa Medici dedicato a Francesco Primo	L.	35
	Trè carte lunghe rotolate con bastoni a testa dorata rappresentano Spettacoli dati da' Signori tutti a cavallo	L.	15

343	Sei stampe in foglio cavate da' Quadri di Gran Maestri antichi, incise dal celebre Incisore Inglese Mr. Strengs in rame	L.	20
	Dodici quadri ricamati in seta varj colori rappresentanti varj Santi, e Sante	L.	240
	Quattro altri più piccoli	L.	40
	Quarantacinque stampe; Vestiarj de' Popoli della Spagna, e dell'America	L.	6
	Due Pelli di Ventagli minati di mano poco perita	L.	4
	Un'altra pelle di Ventaglio come sopra rappresenta una Caccia di Diana con varj Pastorelli, e Pastorelle	L.	10
344	Due Frisi, uno nel Gabinetto del Piano Superiore, e l'altro nella Camera del Fuoco, dipinti sopra tela confitta con cornice di legno pure dipinta, e una bussola; Il tutto dipinto a secco parte dalle mani di Mauro Tesi, parte sotto la sua direzione	L.	40
	Totale di queste Stampe	L.	941
[c. 54]	Descrizione degli Arazzi di Fiandra stimati dall'anzidetto Sig.r Becchetti. Nella Camera Terza dell'Appartamento Inferiore. Un Apparato di otto Panni di Arazzo di Fiandra di più grandezze di figure piccole, rappresentano Villaggi, e varie occupazioni domestiche di Contadini de' Paesi Bassi, collocati in ameni Paesi con copia d'animali domestici d'ogni sorte e Pescaggione. Tutti eleganti Pensieri del famoso Teyniers eseguiti eccellentemente	L.	8000
	Nella Camera Quarta. Un Apparato di sette Panni d'Arazzo di Brusselles di più grandezze dell'edizione antica rappresentanti varie Storie del Testamento Vecchio, figure grandi al naturale. Invenzione del famoso Rubens	L.	4000
	Nella Camera Quarta dell'Appartamento Superiore. Un Apparato di otto Panni d'Arazzo di Fiandra di varia grandezza rappresentanti la Favola d'Achille colla marca del Fabbriatore, come siegue B: B: [...] F: V: D: BORGHT:	L.	8000
	Totale de' Suddetti Arazzi	L.	20000
	Ristretto generale di tutti li Quadri, Stampe, e Arazzi stimati dall'anzidetto Sig.r Giuseppe Becchetti Accademico Clementino e Professore, come qui addietro alle Carte abbasso da enunciarsi, e cioè:		
	Quadri come a carte 51	L.	36137
	Stampe come a cart: 53	L.	941
	Arazzi, come a questa cart: 54	L.	20000
	Totale di questo Ristretto	L.	57078
[c. 55]	Io Giuseppe Becchetti Pittore e Accademico Clementino affermo di avere fatta la Suddetta Stima, secondo la mia perizia e onorattezza. [...]		

NOTE

1. [cm. 126×107,1] Benedetto XIV (1740-1758), Prospero Lambertini, il Papa bolognese. Farinelli aveva ricevuto da lui alcuni privilegi, fra i quali quello dell'altare domestico, che gli permetteva di far dire messa nella sua casa (Sacchi 1784, p. 33). Si racconta che il Papa si ricevesse in udienza al suo ritorno dalla Spagna ma ciò è impossibile, perché Benedetto XIV era già morto. Il cantante doveva averlo conosciuto quand'era ancora cardinale, come sembra di poter dedurre dal testo di una lettera a Sisinio Pepoli (S. Ildefonso, 1740, settembre 8).
- 2/3. [cm. 82×63 ed.] Carlo d'Asburgo, imperatore del Sacro Romano Impero dal 1711 al 1740. Sua moglie, Elisabetta Cristina di Braunschweig-Wolfenbuttel (1711-1750). «L'anno 1732 fece un viaggio a Vienna [...] ivi fu dichiarato Virtuoso di Camera di Sua Maestà Cesarea. [...] Carlo Sesto, che amava moltissimo la musica, anche n'era conoscitore, e giudice inissimo» (Sacchi 1784, p. 14). Secondo Burney e Sacchi, fu Carlo VI a consigliare a Farinelli di adottare una tecnica più semplice nel canto, al fine di «piacere» più che di «meravigliare», consiglio del quale il cantante gli sarebbe rimasto grato per tutta la vita.
- 4/5. [cm. 120×101,3 ed.] Filippo V di Borbone, Re di Spagna dal 1714 al 1746. Sua moglie Elisabetta Farnese (1697-1766). Ignota la sorte di questa, una seconda coppia di ritratti detti di «Filippo V e Elisabetta Farnese» è recentemente comparsa ad un'asta Sotheby's (Londra, 19 dicembre 1985, lotto 140: cm. 109x81 ed.) con una attribuzione a «cerchia di Amigoni» (cioè le precarie condizioni conservative sconsigliano di approfondire. Sono invece noti i due ritratti dei Reali di Spagna eseguiti da Louis-Michel Van Loo (1707-1771), pittore di corte di Filippo V dal 1736 al 1752 (e nel 1751 fondatore dell'Accademia di San Ferdinando), oggi a Versailles (deposito del Louvre, cm. 107×84: cfr. Martin-Méry 1956, nn. 86-87, p. 43, ill. 33-34). Farinelli «impiegò la sua voce, e tutta la vita, in servizio dei Re di Spagna [...] Fu egli chiamato a questo officio per opera della regina Elisabetta erede non solo dello stato di Parma, ma ancora della protezione, e benignità, che li Duchi di Parma a lei maggiori, avevano avuta per lui nella sua prima gioventù» (Sacchi 1784, p. 17). Sui rapporti tra il Broschi e i due sovrani: Kirkpatrick 1953, pp. 103-105 e segg. Vuole però una leggenda che fosse proprio Elisabetta Farnese a chiedere al figlio Carlo III di bandire il Farinelli, offesa perché questi non l'aveva seguita nel suo ritiro di S. Ildefonso, alla morte del consorte (cfr. Lafuente 1930, p. 118).
- 6/9. [cm. 120×101,3 ed.] Verona, Collezione Canossa (tavv. 191/194). Insieme ad un quinto ritratto, modernamente, comparvero alla Mostra di Firenze (1922) sotto l'unico nome dell'Amigoni, come «Ritratti di principi e principesse spagnole», dalla collezione Zaccchia Rondinini di Bologna (c.d.m., nn. 11-15, p. 21, ill. 1-2). Solo quattro furono in seguito pubblicati dal Malaguzzi Valeri (1928, pp. 214-220, ill. 12-15) come «Ferdinando VI e Maria Barbara» la prima coppia, e — dubitativamente — come «Carlo III e Maria Amalia» la seconda. Nella stessa occasione, egli ne ricordò anche l'antica appartenenza alla collezione del Broschi e la ricchezza delle cornici intagliate con gli stemmi reali (ivi, p. 216). L'anno dopo, i quattro ritratti furono di nuovo esposti, a Venezia, sempre sotto il nome dell'Amigoni (c.d.m., nn. 1-4, p. 81). Li ricordò l'Arslan una prima volta (1935-36, p. 239, n. 70) senza variazioni, e una seconda volta (1947, p. 182, figg. 1 e 1b) sottraendo all'Amigoni la seconda coppia (i nostri nn. 8-9, tavv. 193 e 194). Se ne fece forte il D'Orsi per trasferirli tutti al Giaquinto, fra

il 1753 e '59 (pp. 114-115 e nn. 281-284, p. 146, figg. 137-140), mentre il Pilo, nello stesso anno, li confermava al veneziano (1958, p. 167, n. 8). Passati tutti e quattro, nel 1944, nella collezione veronese del Marchese di Canossa (Bologna, Archivio della S.B.A.S.) la prima coppia figurò nel catalogo della mostra veneziana del 1969, sotto il corretto nome dell'Amigoni (Zampetti 1969, nn. 43-44, pp. 98-99), ma con misure errate (errate sono anche le misure della scheda n. 42), insieme alla citazione della seconda coppia (sempre data all'Amigoni) come dei ritratti di «Carlo IV e delle Due Sicilie e consorte» (p. 99) (questa seconda coppia vedila anche in Valcanover, 1956, pp. 85-87). Identificati questi, per contro, come i ritratti autentici di Carlo III di Spagna (già VI di Napoli) e di Amalia di Sassonia (non di Polonia, come scrisse il Becchetti), ed esclusa la mano dell'Amigoni (morto nel 1752), piuttosto che al Giaquinto (la cui paternità non sarebbe stata, fra l'altro, facilmente taciuta) devono attribuirsi a Giuseppe Bonito (1707-1789), pittore di corte a Napoli dal 1751 (data fra l'altro la loro quasi identità con i suoi ritratti dei due Reali oggi noti a Capua, Museo Campano: cfr. S. Röttgen in *Civiltà del 700*, pp. 388 sgg., nn. 2 e 7).

Va aggiunto che il D'Orsi (1958, nn. 285-286, p. 146) aveva dato al Giaquinto un secondo ritratto di Ferdinando VI (Roma, Coll. Ruffo della Scaletta) e un secondo ritratto di «Barbara di Braganza», quello già esposto a Venezia nel 1929 (c.d.m., p. 115) sotto il nome dell'Amigoni ma detto «della regina Amalia» e che è forse quello ricordato da Marcello Oretti a Bologna nel 1776, in casa Corazza: «ritratto di una Regina di Spagna mezza figura al naturale dell'Amigoni» (ms B.109, c.123v), che invece l'Arslan espunse dal catalogo dell'Amigoni (1935-36, p. 239, n. 70) (vedi n° 18). Recentemente, una coppia di ritratti detti di «Carlo VI e di Elisabetta di Brunswick», ma evidentemente di *Ferdinando VI e Maria Barbara*, è passata ad un'asta Finarte (27 maggio 1985, lotto n. 447, cm. 123×102 ed.) con l'attribuzione a Jacopo Amigoni: si tratta, a giudicare dalle fotografie, di una copia sufficientemente fedele della vecchia coppia Zaccchia Rondinini. Già il *Ferdinando VI* in coll. Ruffo era detto dal D'Orsi «identico a quello Zaccchia anche nelle dimensioni» (1958, p. 126) ed è probabilmente ancora lo stesso, oggi, presente sul mercato antiquario inglese (Londra, Walpole Gallery, cm 124×103), dalla riproduzione giudicabile una replica appena semplificata di quello posseduto da Farinelli. Ferdinando VI di Borbone, re di Spagna (1746-1759). Sua moglie, Maria Barbara di Braganza (1712-1758).

«I due Sovrani, che tanto favorivano, ed apprezzavano il Farinello, erano robusti, e giovani. Nondimeno la morte in poco tempo fuori d'ogni aspettazione li levò dal mondo» (Sacchi, 1784, p. 34). Maria Barbara, educata musicalmente in Portogallo da Scarlatti, fu una figura importante per la vita di Farinelli, e per tanta cultura musicale del Settecento. Com'è noto, Padre Martini le dedicò il primo volume della sua storia della musica, pare su iniziativa dello stesso Broschi cui stava molto a cuore l'opera dell'amico (G.B. Martini, *Storia della musica*, tomo I, Bologna 1757: cfr. O. Mischiati in *Collezionismo*, p. 147).

Carlo III di Borbone, re di Napoli e poi di Spagna (1734-1788). «Maria Amalia di Polonia» è un errore per Maria Amalia Walpurgis di Sassonia, sua moglie (1724-1760). «[F.] soprastette nella Spagna infin che il re Carlo dall'Italia venisse, e allora andò a incontrarlo a Saragozza. Quivi umilmente lo ringraziò della continuazione del soldo conferitogli da Filippo V» (Sacchi 1784, p. 37). Sbarcato dall'Italia a Barcellona il 17 ottobre 1759, Carlo III giunse a Madrid il 9 dicembre ma si insediò solennemente solo il 13 luglio dell'anno seguente (cfr. Lafuente 1930, XIV, pp. 116-118).

- 10/11. [cm. 145×114 cd.] Francesco I di Lorena, Imperatore (1745-1765). Sua moglie Maria Teresa d'Asburgo, Imperatrice del Sacro Romano Impero (1740-1780). Farinelli dovette avere un rapporto d'amicizia con il duca di Lorena, Francesco Stefano, — poi imperatore per il suo matrimonio con Maria Teresa d'Austria — come sembra testimoniare anche l'altro ritratto del duca di Lorena presente nella collezione (vedi n° 146), e una lettera di Farinelli al conte Peroli in cui si parla di un concerto tenuto in presenza dell'imperatore Carlo VI e del duca, che «quando cantavo era alle mie spalle [...] a guardare la parte del musico, essendo lui gran dilettante». (Vienna, 1732, aprile 26).
- 12/13. [cm. 145×114 cd.] Luigi XV di Borbone, re di Francia (1715-1774). «Nel viaggio [per la Spagna] cantò al Re in Parigi, dove [...] rapì tutti gli uditori» (Sacchi 1784, p. 18). Filippo di Borbone, duca di Parma (1748-1765). Sua moglie, — dal 1738 — Luisa Elisabetta di Borbone, figlia di Luigi XV (1727-1759). Don Filippo, secondogenito di Filippo V di Spagna e di Elisabetta Farnese, aveva ottenuto il ducato di Parma con la pace di Aquisgrana (1748). Farinelli cantò più volte al teatro ducale di Parma negli anni 1726-1729; rimase poi sempre legato ai duchi di Parma, sia Farnese che Borbone, e anche durante il ritiro bolognese andava ogni anno a visitarli (Sacchi 1784, p. 38). A Parma (Galleria Nazionale, cm. 234×105 e cm. 232×165) sono il famoso ritratto del Duca, opera di Laurent Pecheux e quello di Luisa Elisabetta, dato a Carle van Loo (*L'Arte a Parma dai Farnese ai Borbone*, c.d.m. [Parma], Bologna 1979, n. 316 e n. 322).
14. [126,6×101] Ferdinando IV di Borbone, Re di Napoli, poi Ferdinando I Re delle Due Sicilie (1759-1825). Doveva trattarsi di una copia (o di una replica) del dipinto di Giuseppe Bonito oggi al Prado, firmato e datato 1748 (cm. 130×102; cfr. Spinosa 1986, n. 297, p. 169, fig. 365). Un altro ritratto di Ferdinando IV bambino è a Capua (inv. n° cm. 62,5×49; cfr. S. Röttgen in *Civiltà del 700*, n. 5, p. 394). Farinelli conobbe poi personalmente il giovane sovrano, subentrato al padre Carlo III (quando questi salì al trono di Spagna) a Napoli nel 1760, nell'occasione di un breve soggiorno nella città della sua educazione musicale, prima del definitivo ritiro a Bologna: «a diciannove di novembre dell'istesso anno 1760 prese la via di Napoli per porsi ai piedi di quel Re ancora fanciullo» (Sacchi 1784, p. 38).
- 15/16. [cm. 96×82 cd.] Si tratta delle due infanti di Parma, figlie di Filippo di Borbone e di Luisa Elisabetta di Francia (vedi n° 13): Maria Elisabetta, che sposò nel 1760 l'arciduca Giuseppe, futuro imperatore Giuseppe II, e morì nel 1763; e Maria Luisa (1754-1819) che sposò l'erede di Carlo III di Spagna (vedi n° 8) divenendo così principessa delle Asturie e poi regina di Spagna quando suo marito divenne Carlo IV (1788-1808).
- 17/18. [98×85,4 cd.] Vittorio Amedeo III di Savoia, re di Sardegna (1773-1796). Maria Antonia di Borbone, sua moglie, figlia di Filippo V di Spagna e di Elisabetta Farnese (1729-1785). Le nozze fra il principe di Savoia e l'infanta Maria Antonia avvennero a Madrid nel 1750 (vedi n° 171). Forse è di quest'ultima il ritratto di «principessa spagnola» - cfr. Gualdaroni 1974, p. 138, fig. 9 - ivi detto in coll. Canossa a Verona, insieme ai nn. 6/9.
- 19/20. [cm. 96×84,4 cd.] Carlo Emanuele III di Savoia, Re di Sardegna (1730-1773). L'infante Luigi Antonio di Borbone, ultimo figlio maschio di Filippo V e di Elisabetta Farnese (1735-1785).
- 21/22. [cm. 111×92 cd.] Per Ferdinando IV vedi n° 14. «Il reale infante» è Ferdinando di Borbone, duca di Parma e Piacenza (1765-1801), figlio di Filippo duca di Parma, Piacenza e Guastalla (vedi n° 12).

23. [cm. 278,4×183] Bucarest, Museo Nazionale, cm. 277×186, Inv. 671/8637 (tav. 180). Citato già dal Voss (1918, p. 151) e dal Longhi (1920, p. 461) nella raccolta di Carlo I di Romania (dalla collezione di Felix Bamberg; cfr. A. Teodosiu, *Catalogue of the Universal Art Gallery. I. Italian Paintings*, Bucharest 1974, pp. 6-7), fu pubblicato dal Baird nel 1973 con una datazione agli anni 1734-36, quelli cioè del comune soggiorno londinese. Una datazione che si può ulteriormente precisare, stante il ricordo scritto che se ne ha alla data 31 luglio 1735 (pubbl. in Woodward 1957, p. 22). Per l'incisione che ne trasse Joseph Wagner si veda l'*Iconografia* al n. 20. In attesa della monografia promessa da G.M. Pilo, continua a mancare un'opera complessiva su di uno dei più grandi interpreti del Rococò europeo: di Jacopo Amigoni non si ha ancora certezza né dell'anno (il 1675 o il 1682) né del luogo (Venezia o Napoli) di nascita. Anche recentemente (Garas 1978, p. 383), appoggiandosi a quanto scritto nei due testamenti del pittore - del 9 Agosto 1749 e del 24 Settembre 1750 - pubblicati da Gualdaroni 1974, pp. 130-132, se ne è voluta ribadire la nascita veneziana. Già però il Cotarello (prima, quindi, della comunicazione del Sanchez Cánton al Ficco, del 1934) citava la testimonianza prestata dal pittore in occasione del conferimento dell'Ordine di Calatrava al Farinelli (1750) in cui si dichiarava napoletano e di 68 anni d'età (Madrid, Archivo Historico de las Ordenes, *Calatrava*, Leg. 364; cit. in Cotarello 1917, p. 152). Tornato a Venezia nel 1739 dopo il soggiorno inglese, Amigoni venne chiamato dal Broschi a Madrid, dove giunse il 15 Marzo 1747. Morì a Madrid il 21 Agosto 1752 (cfr. *Descripción*). Cfr. G.M. Pilo in *Allgemeins Künstler-Lexicon, I. Auflage* (1986), pp. 678-682.
24. [cm. 278,4×183] Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Inv. 39188, cm. 275,5×185,5 (tav. 186). Probabilmente dipinto poco dopo l'arrivo del pittore (1753) - a prendere il posto dell'Amigoni, è un chiaro omaggio del Giaquinto al suo potente protettore alla corte di Madrid. Apparso alla mostra fiorentina del 1922 sotto il nome dell'Amigoni, fu restituito a Corrado Giaquinto (1703-1766) dal Longhi (1922, p. 495, fig. 216). Pervenne alla sede attuale nella prima metà dell'Ottocento. Cfr. D'Orsi 1958, pp. 111-113 e 125, fig. 141; Volpi 1958, p. 329; *Collezionismo*, p. 109.
25. [cm. 164,4×252,8] Melbourne, National Gallery of Victoria, cm. 172,8×245,1 (Felton Bequest 1949/50) (tav. 184). Pervenuto alla sede attuale dalla collezione di Ronald Tree (Woodward 1957, p. 22) e ricordato dal Burney (1771, p. 212), secondo il Lewy (1959, pp. 146-147, fig. 69) che a ragione ne rileva l'eccezionalità compositiva, sullo sfondo si deve riconoscere Bologna: il dipinto è invece ambientato in Spagna, ed eseguito attorno al 1751. Ulteriore supporto alla datazione è offerto dal foglio di musica che Farinelli stringe nella mano: una sua composizione sulle parole inviategli da Metastasio nel 1750, la *canzonetta* «La Partenza» (Heartz 1984). Per il Metastasio (dal 1730 a Vienna), figura marginale rispetto al moto coinvolgente del gruppo centrale, Amigoni usò probabilmente il ritratto che il poeta aveva inviato al Broschi (vedi n. 249). Ma il personaggio di cui si vorrebbe sapere di più è Teresa Castellini, così spesso nominata nel carteggio di Metastasio con Farinelli, negli anni 1748-57. Burney, quando vide il ritratto, lo scambiò con Faustina Bordoni Hesse, la famosa cantante che era stata partner del Broschi in anni più giovanili (1771, p. 212). La sua testimonianza originò per tutto l'Ottocento una tradizione sbagliata, ripresa dalla Vernon Lee (1880) e nel 1922 da L. Frati (p. 98), quando il dipinto era ancora a Bologna. Il suo nome si legge però chiaro su uno spartito ai suoi piedi: è Teresa Castellini, milanese, che rimase a Madrid appunto dal 1748 al 1757, e fu una delle cantanti meglio pagate della corte. Farinelli le diede lezioni di musica: cantò sia come prima che come seconda donna in opere diverse fra le quali l'*Artaserse*, il *Siroe*, la *Didone abbandonata*, l'*Armi-*

- da placata e la Nitteti. Tornò in Italia ufficialmente per ragioni di salute (cfr. Cotarelo 1917, *passim*).
- 26/27. [cm. 94,6×152 cd.].
- 28/29. [cm. 145,6×177,3 cd.] L'unica menzione di un pittore di tal nome è in Bénézit, peraltro senza precisazione della fonte. Si potrebbe forse pensarlo della famiglia dei fiorentini Gori, pittori di genere: manca però ogni possibilità di conferma.
30. [cm. 152×240,6] L'episodio delle *Gesta di Alessandro* (cfr. Battisti 1958, n. 10, p. 280) qui rappresentato si situa dopo la sconfitta di Dario ad Issa, già raffigurata dal Solimena maestro del De Mura, come parte del progetto decorativo ideato da Filippo Juvarra per la Granja, vicino Segovia (ora all'Escorial: cfr. Spinosa 1986, n. 61, p. 119). Sappiamo che il De Mura (1696-1782) riprese lo stesso soggetto per una delle sovrapposte nel Palazzo Reale di Torino, attorno al 1768 (cfr. Griseri 1962, pp. 41-42, ill. 51b). Non mi è stato possibile confrontarlo col dipinto omonimo del Museo di Bucarest (inv. 60) là attribuito a Mattia Preti.
31. [cm. 101,3×123,5] È ben nota la *Venere* in collezione Molinari Pradelli (vedine la scheda di A. Scarlini in *La raccolta Molinari Pradelli*, Firenze 1984, p. 91 con bibl.) che è però di dimensioni minori della nostra. Non la si è potuta confrontare, purtroppo, con la *Diana* recentemente passata in asta Sotheby's (Londra, 18/10/1989, cm. 102×127) che recava un'attribuzione a Jacopo Amigoni.
- 32/33. [cm. 76×120,3] Francesco Battaglioli (c. 1710-post 1796?), vedutista e prospettico di origine modenese ma trapiantato a Venezia, fu anche interessante sperimentatore del neogotico incipiente (cfr. Ivanoff 1965, p. 234). Altre due vedute del Castello, ove si ritirò Ferdinando VI dopo la morte della consorte Maria Barbara di Braganza: «Villa viziosa, Castello dello Stato di Giogion già della Casa Barberini e venduto poi all'infante don Filippo» (Sacchi 1784, p. 34), sono qui ai nn. 131/132. Da riconoscersi probabilmente in quelle ricordate dall'Oretti nel 1764: «Due prospettive mezzane bellissime del Panini Romano» (ms B.105). Sul Battaglioli si veda Delogu 1930, pp. 153-155; Donzelli 1957, pp. 14-15; Pallucchini 1960, pp. 209-210.
- 34/35. [cm. 120,6×98,2 cd.] Li ricordò il Burney, al tempo della sua visita al Farinelli: «an English sweep-chimney boy playing with a cat, and an apple-woman with a barrow, by the fame hand» (1771 pp. 214-215). La *Venditrice di Mele* fu incisa dal Wagner e reca la scritta: «Golden Pippins — Sold by Mr. Wagner at Seig.r Amiconis in Great Marborough — street. According to Act of Parliament» (cfr. Pallucchini 1941, n. 75, p. 39). Il primo è ricordato anche dall'Oretti nel 1764: «Un spazzacamino con un gatto figura al naturale di Autore spagnolo» (ms B.105, c.287). Voss (1918, p. 168) cita in più, del Wagner (dell'Amigoni) un giovane lustrascarpe e un lampionaio, datandoli al 1739.
- 36/37. [cm. 44,2×69 cd.].
- 38/41. [cm. 94,6×152 cd.] (come i nn. 26/27).
42. [cm. 152×177,3] Vienna, Kunsthistorisches Museum, Inv. 320, cm. 148×174,5 (tav. 198). Il noto dipinto del maggiore degli allievi del Velázquez, Juan Bautista Martínez del Mazo, morto nel 1667 (col quale proponiamo di identificare il dipinto del Broschi) fu lungamente descritto da Karl Justi nella sua biografia del caposcuola spagnolo (1888, pp. 820-824). Lo studioso ricorda anche come fosse pervenuto al museo viennese nel 1800, insieme ad altri quaranta dipinti italiani «partiti da Ferrara» (p. 820). L'altissima qualità dell'opera, che peraltro riprendeva l'impianto delle *Meninas* del maestro — rendendo

- più che plausibile l'attribuzione allo stesso Velázquez (che sopravvisse appunto sino all'analisi dello Justi, pp. 824-826) — le fece ottenere dal Becchetti la massima valutazione, insieme al Murillo (n° 82).
43. [cm. 76×56,6]
44. [cm. 76×56,6] Non si conoscono opere del Velázquez con questo soggetto.
- 45/46. [cm. 50,6×70,3 cd.] Seppure la mancanza del nome proprio dell'artista non consenta una certa identificazione, pare qui trattarsi del fiorentino Tommaso Gherardini (1715-1797). Il pittore, che frequentò anche le accademie di Bologna e di Venezia, «riuscì felicemente nei bassi rilievi di chiaro-scuro» (Ticozzi 1831, p. 165), ciò che gli procurò lavori anche in Austria, Germania, Inghilterra.
- 47/48. [cm. 50,6×41 cd.] Ignoto il nome del Ferklés alla letteratura artistica, e pur potendosi pensare ad un pittore fiammingo nella solita approssimata trascrizione dell'ostico nome, potrebbero essere questi (insieme ai nn. 53/60, 172/175 e 330) i dipinti ricordati dal Burney: «He shewed me several pictures painted in England, in the manner of Teniers, by a man during the time he was in prison for debt; I forget his name; these, he said, Lord Chesterfield had given him in the politest manner imaginable» (1771, p. 215). Philip Dormer, quarto Earl of Chesterfield (1694-1773), l'autore delle celebri *Letters* al figlio, fu figura di spicco nella cerchia dell'aristocrazia liberale al tempo di Giorgio II e di Robert Walpole.
- 49/52. [cm. 63,3×76 cd.] L'arte della «cineseria» conosceva, giusto negli anni di Farinelli, la massima diffusione e il Broschi ne può vedere esempi significativi a Venezia, in Francia e in Inghilterra. Forse fece in tempo a vederne una delle massime manifestazioni, quella stanza del Palazzo Reale di Torino allestita da F. Juvara (1732), mentre l'anno che lasciò la Spagna (1759), Carlo III intraprendeva la decorazione di Aranjuez, ad imitazione di quella di Portici (1757-59). Cfr. H. Honour, *Chinoiserie. The Vision of Cathay*, 1961, tr.it. Firenze 1963. Vedi ancora i nn. 251/274.
- 53/60. Cfr. i nn. 47/48.
- 61/62. [cm. 34,8×47,5 cd.] Crediamo si possa plausibilmente trattare di Philips Wouwerman (1619-1668), in una delle consuete pericolanti trascrizioni dal fiammingo. Le piccole composizioni del Wouwerman, con paesaggio, figure e cavalli, furono infatti altissime per tutto il secolo si da giustificare la quotazione altissima data dal Becchetti a questa coppia. Opere del Wouwerman sono oggi presenti in molti musei europei ed americani: una dozzina di suoi dipinti sono al Prado.
63. [cm. 57×44,3] La *Cucitrice* del Velázquez oggi alla National Gallery di Washington è anch'essa non finita ma di dimensioni maggiori (cm. 74×60: cfr. Bardi 1969, n. 84; Madrid 1990, n. 61, pp. 356-359). Messa in dubbio da alcuni l'autografia del dipinto americano, non si può escludere che proprio il dipinto del Broschi potesse essere l'originale.
64. [76×63,3] Le dimensioni potrebbero far pensare ad un bozzetto per il più grande dipinto (cm. 213,4×147,3) con lo stesso soggetto oggi al Metropolitan Museum of Art di New York. Peraltro, dovendosi quest'ultimo porre in rapporto con altri due dipinti — *Venere e Adone* e *Cupido e Psiche* — aventi le stesse dimensioni (comparsi in asta Christie's, 6 aprile 1984), a costituire quindi una serie, si potrà anche per il nostro pensare ad una replica per una serie in formato minore; com'era consuetudine dell'Amigoni.

65. [cm. 76×63,3] Collezione privata. Il prototipo fu probabilmente la *Rebecca* dipinta per Sigismund Streit, già al Grauen Kloster Gymnasium di Berlino (Voss 1918, pp. 158-161; Longhi 1920, p. 460; Rohrlach 1951, fig. 196, p. 199, n. 20; per lo Streit cfr. Haskell 1963, pp. 481-483). Storicamente si sa di numerose repliche (cfr. Pilo 1960, p. 184) una delle quali, identificabile col nostro dipinto, è apparsa in asta Christie's (Londra 1980, cm. 73,6×59). Un'altra versione è nella Walter P. Chrysler Collection (cfr. *Painting in Italy*, n. 12; recens. in «Arte Veneta», 1970, pp. 286-293), una terza è ad Harvard (Fogg Art Museum, o/t, cm. 83,8×66,7) ivi come opera di bottega, mentre già Longhi (*loc. cit.*) ne ricordava una allora a Milano, coll. Piccoli. Incisa da G. Volpato (cfr. Pallucchini 1941, p. 120, n. 594).
- 66/71. [cm. 72,8×63,3 cd.] Già si è detto (al n° 64) di come l'Amigoni solesse replicare, in formati diversi, le sue fortunate serie di *Favole mitologiche*: si è comunque voluto tentare qui di ricostruire questa del Broschi. Le prime due favole riprendono la leggenda di Io già rappresentata dall'Amigoni nelle quattro grandi tele per la casa di Benjamin Styles a Moor Park nel 1732 (cfr. Haskell 1963, p. 438, fig. 49b): 1) *Giove e Io*, L'Aja, Coll. Cramer, cm. 74×62. Come «Giove e Semele» già citata dal Voss (1918, p. 157, in coll. Glaser a Berlino) e (come «Giove e Selene») dal Pilo (1960, p. 183, ill. 57b); 2) *Mercurio addormenta Argo al suono del flauto*, Seattle Art Museum (Gift of Mr. and Mrs. Charles M. Clark), cm. 76×63 (tav. 195). Si veda anche l'altra versione dello stesso soggetto a Dresda, Gemäldegalerie, Inv. 553a, cm. 76×63,5. Ivi come G.A. Pellegrini (cfr. il catalogo della Mostra di Dresda del 1968, p. 81, n. 77) ma cfr. Baird 1973, (p. 735, fig. 42) che lo restituisce ad Amigoni. Dell'episodio seguente, *Mercurio uccide Argo*, si veda il bozzetto (che le dimensioni — cm. 65,5×64,5 — impediscono di inserire nella nostra serie) ora alla Tate Gallery (cfr. Daniels 1974, ill. 84 e Baird 1973, ill. 41). Del quarto episodio del ciclo di Moor Park, rappresentante *Mercurio che reca ad Era la testa di Argo*, (in E. Waterhouse, *Painting in Britain 1530-1719*, Harmondsworth 1962, fig. 79), non si conoscono bozzetti o versioni ridotte; 3) *Eufrosine*, Collezione privata italiana, cm. 74×62. Citata dal Voss (1918, p. 156, ill. 3, quand'era in coll. Van Dam a Berlino), dal Pilo (1960, p. 183, ill. 57a) e dal Martini (1964, p. 34, tav. III); 4) *Ercole nel giardino delle Esperidi*, Asta Christie's (Londra, 21 Maggio 1974), cm. 73,5×63,5; 5) *Bacco e Arianna*, Asta Sotheby's (Londra, 8 luglio 1987, lotto 67), cm. 75×63,5; 6) *Venere dormiente*, già Lipsia, Coll. Platky, cm. 74×62 (Voss 1918, p. 156). Citata dal Pilo (1960, p. 183; ricorda l'ipotesi del Voss che fosse appartenuta al Farinelli) e dal Martini (1964, tav. 50) come già a Roma, coll. Morandotti.
72. [cm. 56,6×44,2] Mentre era nota l'attività pittorica ed incisoria della sorella Carlotta (cfr. Pavan Taddei 1960, p. 796), nulla si sapeva dell'attività artistica di una figlia dell'Amigoni. Questa, per contro, potrebbe identificarsi con la Catalina Amigoni (cfr. *Allgemeines Künstler-Lexicon, I. Auflage* 1986, p. 668) documentata in Spagna negli anni 1768/69, che nel 1750 è detta aver circa sei anni (Gualdaroni 1974, p. 134), di un anno minore dell'altra sorella Margherita. Cfr. anche A. Matilla Tascón, in «Rev. del Arch., Bibl. y Mus.», LXVIII/I (Madrid 1960), p. 200. L'Amigoni aveva sposato Antonia Marchesini il 17 Maggio 1738, in Inghilterra: cfr. E. Waterhouse, *Painting in Britain cit.*, p. 89.
- 73/74. [cm. 72,8×60,1 ed.]. Potrebbe trattarsi del *Ritratto di sconosciuto*, dato all'Amigoni, già a Stoccolma in coll. Svenonius (cm. 72×62; cfr. mostra Konigl. Kunstakademie, Stockholm 1929, n. 19). Un «duca di Linz» è nominato in una lettera di Farinelli a Sicinio Pepoli dall'Inghilterra: «parto per Scozia in compagnia del Sig. Duca di Linz tanto mio amico e Patrono»

- (Londra, 1735, maggio 23). Possedeva un ritratto del cantante: cfr. Watson 1950, p. 266. La «Principessa di Kevenouler» è con ogni probabilità Maria Amalia di Liechtenstein (1737-1787) moglie di Giovanni Sigismondo Federico conte, poi principe di Khevenhüller-Metsch. Metastasio la nomina in una lettera in data 10 maggio 1756: «Parte da Vienna a costata volta la signora principessa Amalia di Liechtenstein insieme col degnissimo signor Conte di Kevenhüller suo consorte, che passa ministro di questa alla Corte di Portogallo: e per tutto il tempo dell'imminente suo parto disegna d'arrestarsi in Madrid» (*Epistolario*, n. 944).
- 75/78. [cm. 57×44,3 cd.] «Pittore naturalista, il quale sopra ogni altra scuola cerca quella di «Fiandra» lo chiamò Algarotti (in *Opere*, VI, p. 29), e Giuseppe Nogari (1699-1763) dopo un apprendistato presso il Balestra, il Piazzetta e l'Amigoni, acquistò soprattutto notorietà, nel vasto circuito del collezionismo europeo, in virtù delle sue numerose *Teste di carattere*, fra le quali vale la pena di citare almeno le serie oggi a Dresda e al Palazzo Reale di Torino (Martini 1964, pp. 240-241). Un buon esempio ne è anche, a Bologna, in Collezione Molinari Pradelli (*La raccolta*, cit., p. 94, cm. 60×50). Sul Nogari si veda ancora Watson 1949, p. 75; Donzelli 1957, pp. 170-172; Griseri 1963; nn. 194-200; Haskell 1963, p. 483 (sulle serie possedute dallo Streit). Altre otto *Teste* sono ai nn. 320/327.
79. [cm. 152×63] Probabilmente si tratta di Karl Theodor, Elettore palatino e poi della Baviera, della linea dei duchi di Sultzbach (1733-1799). Alla sua corte di Mannheim si sviluppò un'importante scuola musicale. Un suo ritratto, copia di Heinrich Egell da Batoni, era anche nella quadreria di Padre Martini (cfr. *Collezionismo*, rep. 79, pp. 104 e 122).
- *80/81. [cm. 72,7×63,3 cd.] Titolo affatto insolito nell'opera conosciuta di Rosa, pur dovendosi intendere veduta, scorcio paesistico. Nessuna, comunque, delle opere elencate dal Salerno (1975) ha queste dimensioni.
82. [cm. 158,3×110,8] Allo stato attuale dell'impervio catalogo del Murillo, nessuna delle sue numerose *Madonne col Bambino* può identificarsi con questa. Uno dei prototipi doveva pur essere quella oggi al Prado, vicina alla nostra anche per dimensioni (Gaya Nuño 1984, n. 35; cm. 164×110).
83. [cm. 41,2×53,8] Insieme al n. 187, tema fra i più tipici ed ambiti nella produzione di David Teniers il Giovane (1610-1690) e terzo, nella graduatoria di stima del Becchetti, dopo un Velázquez e il Murillo che precede. Un soggetto simile è oggi a Budapest, Szépművészeti Museum, proveniente da una collezione viennese (Inv. 51.2956, cm. 41,5×58).
- 84/85. [cm. 76×63,3 cd.] Un *San Giuseppe* del De Mura è nel St. Joseph College di Rensselaer (*Census*, p. 146). Sul De Mura cfr. Griseri 1962 e 1963.
86. [cm. 123×102] New York, Metropolitan Museum of Art (Fletcher Fund), cm. 125×102 (tav. 197).
Già attribuito a Juan Bautista Martínez del Mazo e oggi al Velázquez (E. Harris 1951, p. 314; J. López-Rey 1963, n° 216; *Velázquez*, c.d.m., New York 1989; Madrid 1990, p. 262), il dipinto appartenne per breve tempo al francese Lemotieux che lo vendette nel 1806 a Lord Elgin, dai discendenti del quale, nel 1952, lo acquistò il museo statunitense. Si tratta della versione più famosa delle numerose conosciute (va citata almeno quella oggi a Monaco, Alte Pinakothek, anch'essa attribuita al del Mazo) dal prototipo del Velázquez al Prado, il *Gaspar de Guzman duca di Olivares* (cfr. Justi 1888, pp. 477-483 e Madrid 1990, n. 42, pp. 254-263). Farinelli dovette senza dubbio vedere anche l'originale che, negli anni del suo soggiorno spagnolo, si trovava ancora nella casa del marchese di Ensenada, il potente ministro suo amico (cfr. qui il n° 163). Fu poi plausibilmente nella casa bolognese del cantante che Gaetano Gandolfi eseguì la copia, sviluppata in

- orizzontale (cm. 72x95) che nel 1787 troviamo citata nella quadreria Sampieri: «Un Guerriero a cavallo d'un cavallo bianco, copia del sig. Gaetano Gandolfi da quella del Velázquez», che (come mi segnala P. Bagni) è apparsa in asta Finarte il 4 Dicembre 1980, lotto n. 85. Il quadro del Broschi fu anche ricordato dall'Oretti nel 1764: «Un quadretto mezzano con un Uomo a cavallo di un cavallo bianco sembra un Personaggio armigero in distanza una battaglia, è opera famosa di Diego Velasco spagnuolo» (ms. B.105, c. 37 e c. 287). E ancora nel 1773 (ms. cit., c. 181; decennale della parrocchia di S. Andrea delle Scuole) ma con una sorprendente nuova attribuzione: «Nel Pavaglione, un Cavaliere spagnuolo a cavallo d'un cavallo bianco, bell'opera di mano di Luigi Carabajal Spagnuolo, è proprio del Farinelli Musicò». Non v'è dubbio che ci troviamo di fronte alla stessa opera ma se da un lato è impossibile trattarsi di Luigi Carabajal (1534-1607) - quanto piuttosto del figlio Francisco, anch'egli pittore - dall'altro v'è da chiedersi donde traesse l'Oretti quell'insolita citazione. (Ringrazio Prisco Bagni per l'indicazione del luogo oretiano).
87. [cm. 123,3x100,8] San Francisco, The Fine Arts Museum - cm. 118,5x96,5. Prestito permanente della Hispanic Society of America (tav. 196). Cfr. Engass 1961, p. 199 (ma con misure errate). Databile circa al 1635. Su Massimo Stanzione (c. 1585-1656; sovente si firmava «Cav. Massimo») cfr. P. Leone de Castris in *Città del Seicento a Napoli*, c.d.m., Napoli 1984, I, pp. 177-179 e 473-485.
88. [cm. 101,3x120,3] Un dipinto con questo soggetto non è ricordato da Spinosa (1978). Lo si può identificare, però, con quello già ricordato nel 1656 nella raccolta del Marchese di Leganès, grande collezionista e mecenate del Ribera (cfr. Du Gué Trapier 1952, p. 24.) e plausibilmente acquisito dal Farinelli al tempo del suo soggiorno spagnuolo. Un *Noè ebbro* di Luca Giordano «alla maniera del Ribera», è invece oggi all'Escorial (cfr. Griener 1961, p. 429).
89. [cm. 136,1x114] Unico dipinto con questo soggetto nella collezione del Broschi, è certamente quello descritto dall'Oretti nel 1764: «Un Quadro grande con Giuditta la testa di Oloferne e la vecchia, mezze figure al naturale di Pietro Paolo Rubens» (B. 105, c. 37). Di Mattia Preti detto il Cavalier Calabrese (1613-1699) è nota la versione del tema presente a Capodimonte.
- 90/91. [cm. 60,1x79,2 ed.] Sono temi che il Giordano (1634-1705) riprese frequentemente: nessuna però delle versioni note ha le dimensioni della nostra coppia. Per il tema della *Fuga in Egitto* cfr. Ferrari-Scavizzi 1966, II, p. 108 e figg. 189-190. Anche il Giordano soggiornò a lungo in Spagna, dal 1692 al 1702 (cfr. Griseri 1956 e 1961) e la poté il Broschi acquisirne i due bozzetti.
92. [cm. 152x120,3] Un altro dipinto con questo soggetto è, dell'Amigoni, a Monaco, Bayerische Staatsgemaldegammlungen, inv. 2397, cm. 65x85. Inciso da J. Wagner a Venezia: cfr. Pallucchini 1941, n. 80, p. 39. Cit. in Donzelli 1957, p. 2.
93. [cm. 95x57] Soggetto più volte replicato, questo del Giaquinto, è frequente fra i bozzetti: il D'Orsi (1958) ne cita due versioni in coll. Falletti (nn. 184-185), una al Museo Nazionale di Palermo (n. 186), una alla Christ Church di Oxford (n. 188, pp. 84-85) oltre a quelle a Montefortino e agli Uffizi (nn. 187 e 189). Se è escluso che possa identificarsi con uno fra gli ultimi due bozzetti (lo sviluppo dei quali è orizzontale), non mi è stato possibile confrontarlo con i primi tre. Il bozzetto per la pala di Cesena è oggi in collezione privata parigina (Rosenberg-Bréjon 1985, p. 87).

94. [cm. 76x120,3] Si tratta qui, plausibilmente, del diffusissimo Francesco Bassano il Giovane (c. 1549-1592). Un'altra sua *Arca di Noè* - un soggetto ripreso più volte nella bottega bassanese, oggi a Winter Park, Dresda, Madrid, Roma etc. - era ricordato da Marcello Oretti in casa Marsigli, a Bologna (ms. B. 104, c. 36). Il quadro del Broschi venne citato da Oretti nel 1764 (ms. B. 105, cc. 37 e 287): «Un quadretto mezzano con figure e animali del Bassano».
95. [cm. 76x57] Così Cotarelo y Mori descrive la personalità della sovrana di Spagna: «Era modesta, afectuosa con todos, de rápida comprensión y voluntad enérgica para defender la resolución ya tomada; muy celosa del prestigio y decoro de la majestad real, magnífica, liberal y serena en todo trance de fortuna [...] Era también dona Barbara aficionada a las bellas artes, inteligente en ellas y eminente en el cultivo de la música [...] Cantaba bien, y en el clave era diestra como una profesora». (Cotarelo 1917, p. 124). L'Archivio di Musica era la «Camera Settima dell'Appartamento Inferiore», dove era collocato un «armario dipinto in turchino con bordi dorati, fronte colle armi di Spagna con chiave, foderato di velluto verde». In esso erano conservati i libri «manoscritti o stampati con coperta ricamata in oro, argento e seta a vari colori» contenenti gli spartiti e i libretti, in spagnolo e italiano, delle opere di Metastasio, musicate da vari autori. Nella stessa stanza si trovavano altre sette «papeliere», o armadi, contenenti un gran numero di manoscritti musicali, quasi tutti compresi nel lascito fatto a Farinelli da Maria Barbara (Sacchi 1784, p. 34; Inventario, cc. 122-143).
96. [cm. 76x53,8] Sono noti numerosi bozzetti del Giaquinto con questo soggetto, talvolta premesse a opere più impegnative, altrove riprese a autonome anticipazioni: quello alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma in Palazzo Corsini (D'Orsi 1958, n. 199, p. 89 e fig. 99); quello in coll. Spiridon sempre a Roma (D'Orsi 1958, n. 203, p. 90 e fig. 104); quello in coll. Falletti (D'Orsi fig. 162) citati anche da Volpi 1958, p. 282, n. 68. Ponz (1772, cit. in Volpi 1958, p. 340, n. 13) ricordava una *Sacra Famiglia* del Giaquinto nella madrileña chiesa della Visitazione.
97. [cm. 76x53,8] Il dipinto potrebbe identificarsi con *S. Giovanna di Chantal e S. Francesco di Sales in adorazione del Sacro Cuore di Gesù* (Saragozza, collezione Bardellas), bozzetto per la pala omonima destinata alla Chiesa annessa al convento delle Salesas Reales (cfr. D'Orsi 1958, pp. 90-100 e Volpi 1958, p. 335, che ne ricorda una copia di F. Bayeu, fig. 13). La pala fu compiuta dal Giaquinto nel 1758, insieme ad una seconda con la *Madonna in gloria coronata dalla Trinità*. Il convento delle Salesas Reales, opera dell'architetto franco-spagnolo Francisco Carlier (1750-58), contiene anche le tombe di Ferdinando VI e della regina Barbara (cfr. F. Jimenez Placer, *Historia del Arte Español*, Barcelona 1955, t. II, pp. 834-836, figg. 1606 e 1608/9). Farinelli ebbe l'incarico di arredare la chiesa (consacrata il 25/9/1757; Lafuente 1930, pp. 42-43) dalla stessa Regina e ad essa donò un quadro di Murillo (il *San Giovanni di Dio e un infermo*: cfr. Sacchi 1784, pp. 24-25; Gaya Nuño 1978, n. 250, ora a Siviglia, Hospital de la Caridad).
- 98/99. [cm. 82,2x56,6 ed.]
100. [cm. 60,1x100,3] Può trattarsi del bozzetto (o di una replica) di una delle otto *Scene della passione* dipinte da Giaquinto per il Buen Retiro di Madrid: il D'Orsi le citò in numero di sei come disperse (1958, p. 151, nn. 16/21); si trovano invece al Prado e alla Casita del Principe per la Volpi (1958, pp. 330 e 335). Un'altra *Ultima cena* era ricordata dal Ponz (1772, cit. in Volpi 1958, p. 340, n. 13) nella chiesa della Visitazione.

101. [cm. 82,2×95] Bari, Pinacoteca Provinciale, cm. 83×98 (tav. 199). Si tratta del bozzetto preparatorio per una delle quattro tele dipinte dal Giaquinto fra 1754 e '58, per il Salone da pranzo del castello di Aranjuez: cfr. D'Orsi 1958, pp. 98-99 e p. 109, fig. 109; A. Coliva in *Sogni e favole*, p. 26, fig. a p. 28; M. D'Elia, in *Mostra dell'Arte in Puglia dal Tardo Antico al Rococò*, Roma 1964, p. 197; Belli D'Elia 1988, p. 249. Sul dipinto di Aranjuez, cfr. Volpi 1958, p. 334, fig. 7.
102. [cm. 53,8×44,3] L'unica *Santa Cecilia* conosciuta di Benedetto Gennari è nella Pinacoteca Civica di Cento, cm. 91×72: cfr. P. Bagni, *Benedetto Gennari e la bottega del Guercino*, Bologna 1986, p. 45 (a p. 178, n. 124, la descrizione del Gennari del 1708). Una seconda *Santa Cecilia*, in passato attribuita a Benedetto Gennari ma oggi al Guercino è a Londra, Dulwich College, cm. 119×98: cfr. L. Salerno, *I dipinti del Guercino*, Roma 1988, p. 336, n. 266.
103. [cm. 73×60,1] Fra le numerose versioni esistenti di questo soggetto — autografe o derivate — una di dimensioni simili è oggi a Londra, in collezione Bodington. Un'altra, a New York, Collezione P. Corsini, è stata resa nota recentemente dallo Spinosa (*in La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano 1989, p. 471, fig. n. 707). Il prototipo è giudicato quello fin dal 1729 a Knowsley Hall, collezione Earl of Derby (cfr. Spinosa 1978, n. 155). Il quadro fu ricordato da Oretti: «Un vecchio con carta in mano mezza figura come sopra del Cavalier Preti d. il Cavalier Calabrese» (ns. B. 105, cc. 37 e 287).
104. [cm. 50,6×38] A Firenze e Lucca cantò il Farinelli nel 1734, poco prima di partire per l'Inghilterra. L'Armeria era la camera di villa Farinelli dove erano conservate le armi «da fuoco e da taglio» descritte nell'inventario legale, una quarantina fra schioppi e pistole quasi tutti acquistati in Spagna, più tre spade e «una sciabola da cavalleria finita d'acciaio con lama larga» (Inventario, cc. 68-70).
124. [cm. 240,6×152]
- 125/126. [cm. 240,6×152 cd.] Si potrebbe pensarli i ritratti del Duca e della Duchessa di Leeds, amici e protettori del Farinelli, coi quali — come ricorda il Burney (1771, p. 216) — il cantante fece un viaggio nelle campagne inglesi insieme a Lord Cobham. Pienamente nel gusto arcadico e rococò la rappresentazione di un'aristocratica in vesti «pastorali» o mitologiche (si veda anche, dell'Amigoni, il *Ritratto di dama come Diana* di Berlino).
- 127/130. [cm. 66,4×110,8 cd.] Le ricorda Sacchi (1784, p. 23): «Di mano dello stesso Pittore [Battaglioli] ivi sono le quattro vedute della Reale Villa di Aranjuez, e in una di quelle vedute rappresentata una illuminazione del giardino fatta comparire improvvisamente il giorno 30 di Maggio 1751 festeggiandosi il nome di S. Ferdinando. Questo nuovo pensiero fu fatto ed eseguito in tre quarti d'ora, mentre il Re sedeva nel Teatrino ascoltando una serenata [...] In tutte le tavole che ho detto, le dipinte figure, che sono in grandissimo numero, rappresentano le vere persone o degli spettatori, o degli attori abbigliate secondo il costume proprio di ciascuno». Il Fiocco (1929, p.) ne citò due, che disse entrambe firmate e datate 1756: una fu pubblicata dal Pallucchini (1960, pp. 209-210, ill. 545: non è però quella descritta dal Sacchi, come invece recita la didascalia). Già Carlo V aveva posto ad Aranjuez, nella valle del Tago fra Madrid e Toledo, la residenza di campagna della corte. Sugli spettacoli di luci allestiti dal Farinelli nel 1751 e '52 cfr. Cotarelo 1917, p. 182.
- 131/132. [cm. 76×120,3 cd.] Vedi ai nn. 32/33.
133. [cm. 120,3×152] Roma, Collezione Canessa, cm. 114×155. Riprodotto in Martini 1964 (p. 174, tav. 53) che lo data al tempo del soggiorno inglese (1729-39) e cita un probabile

- bozzetto per il dipinto, già pubblicato dal Morassi (in «Emporium», 1960, Gennaio, ill. 18) sotto il nome dello Zuccarelli. Inciso da J. Wagner: cfr. *Vendita all'asta di stampe antiche...*, Pisa 1966, n. 257, p. 31.
134. [cm. 44,3×34,8] Celebre appunto, il Morales (c. 1520-1586), per i suoi numerosi *Ecce Homo*, presenti oggi a Monaco, Parigi, Bucarest, Madrid etc.
- 135/137. Giuseppe II d'Asburgo-Lorena, imperatore del Sacro Romano Impero (1765-1790). «Ritornato Giuseppe Secondo da Roma dimorò palesemente in Bologna per picciol tempo. Allora Farinello fu da lui accolto con somma graziosità, e trattenuto per notevole spazio di tempo in discorso da solo a solo» (Sacchi 1784, p. 41). Pietro Leopoldo d'Asburgo-Lorena, granduca di Toscana (1765-1790) poi Leopoldo II imperatore del Sacro Romano Impero (1790-1792). L'arciduca Ferdinando era un fratello dei due precedenti, e morì in giovane età.
- 138/139. [cm. 120,3×63,3 cd.] Affatto sconosciuto alla letteratura artistica il nome «Verga», non è stata possibile nessuna identificazione.
- 140/143. «...onorò assai tutta la casa Pepoli, e singolarmente la contessa vedova Eleonora, i figli Odoardo e Teresa, e il marchese Muzio Spada, a cui quest'ultima si legò in matrimonio» (Sacchi 1784, p. 17). Sembra che il marchese Spada abbia preso in affitto villa Farinelli dopo la morte del cantante (vi è un accenno a questo affitto nel contratto di vendita della villa, in ASB, Notarile, G.M. Riva, 1798, settembre 28). Per il della Casa vedi i nn. 144/145.
- 144/145. È sotto il nome di Francesco della Casa che l'Oretti annotò: «dipinse ancora per il sig. Cav. Broschi d. Farinello due quadri ovali» (ms B. 133, c. 144 bis). Pittore che «fiori nel 1765» (*ibidem*), il della Casa veniva dalla scuola di Vittorio Bigari e — come per numerosi dei «minori» bolognesi — alternava il lavoro del pittore a quello del restauratore: di Francesco (insieme al fratello Filippo) furono gli interventi sugli affreschi della cappella Bolognini in S. Petronio e su quello del Reni in Palazzo Zani. Aggiunge l'Oretti che «al Musico Farinelli fece di quadri, e in essi battaglie, e capricci curiosi» (*ibidem*).
146. [cm. 76×57] Francesco Stefano, ultimo Duca di Lorena e di Bar (1729-1736) poi Granduca di Toscana e Imperatore (vedi anche n. 10).
147. [cm. 63,3×47] Forse un ricordo del viaggio a Napoli del Farinelli, di ritorno dalla Spagna, ovvero una copia parziale del ritratto fattogli dal Mengs a Napoli, e poi inviato a Madrid (oggi al Prado), quando il Re aveva nove anni. Se ne conosce un'altra copia parziale: cfr. S. Rottgen in *Civiltà del 700*, I, pp. 310-311 e — per l'iconografia di Ferdinando — II, pp. 392-402. Vedi qui i nn. 14 e 21.
148. [cm. 47,3×38]
149. Nel Testamento, così è descritta la proprietà di Farinelli in via delle Lame: «Il Podere, e le fabbriche di questo mio Predio da me abitato sotto li Comuni della Parrocchia di Bertalia e Beverara due luoghi da me riuniti. Il Primo comprato dal Sig. r Dottore Giuseppe Pozzi, ed il secondo dal Sig. r Colonnello Giovan Battista Butrigari in 17 e 20 novembre 1732... l'uno e l'altro per lire 29 mila Bolognesi, da mè poi fatti ripiantare di Nuovo, prima ch'io lasciassi l'Italia, ed in seguito mediante la Bontà e l'amicizia che sempre mi dimostrò la felice memoria del Sig. r Conte Sicigno Pepoli, furono risarcite le fabbriche e rinovata la Cappellina in tempo che io stavo nella Real Corte di Spagna». (Testamento, c. 5). I due contratti d'acquisto sono conservati in ASB, Notarile, *Agostino Ignazio Pedretti*, 1732, novembre 17 e 20.

150. Potrebbe trattarsi del quadro di cui parla Farinelli in una lettera a Sicinio Pepoli dalla Spagna (ulteriore prova del fatto che il conte Pepoli si prese cura delle sue proprietà: vedi sopra): «Scendo intanto, a pregare V. Eccellenza di ordinare di farmi fare la pianta del mio Casino, con il suo piantamento nuovo, in Quadro, che sia di due braccia lungo, ed uno e mezzo d'altezza, è che sia di buona mano, ed uomo diligente a dipingere simil cose» (Aranjuez, 1739, aprile 21).
- 151/152. [cm. 202,6×348,3 cd.] Bologna, Pinacoteca Nazionale, Inv. 183 e Inv. 189. Pervenuti in deposito alla Pinacoteca Nazionale dal lascito del Marchese Pizzardi all'Amministrazione degli Ospedali. Una prima variante della *Caccia al cervo* è al Prado (cm. 212×347), una seconda ai Musées Royaux de Belgique, a Bruxelles (cm. 217×347). Tutti conservano l'attribuzione a Paul De Vos (c.1596-1678).
- 153/154. [cm. 95×142 cd.] Un *Ratto d'Europa* di Jacopo Amigoni, commissionatogli dallo Streit, era al Grauen Kloster di Berlino e fu esposto a Firenze nel 1922 (n. 22, p. 21). Distrutto nel 1944, se ne conservava una copia (cfr. Rohrlach 1951, n. 22, p. 199). Un altro era nella collezione del Duca di Northbrook (Voss 1918, p. 158, ill. 6; Longhi 1920, p. 461). Matteo Pisani Broschi era figlio di Dorotea Broschi, sorella di Farinelli, e del napoletano Giovan Domenico Pisani. Visse a lungo a Bologna, in casa del celebre zio, e sposò nel 1768 Anna Gatteschi di Pistoia, da cui ebbe la figlia Maria Carlotta, tenuta a battesimo da Farinelli. A questa casa bolognese di Matteo Pisani si trova un accenno in G. Guidicini (*Cose notabili della città di Bologna*, Bologna 1868, vol. I, p. 228) che la colloca all'antico numero civico 592 di via Cartoleria Nuova: «Nel giugno e luglio del 1778 fu fatta la facciata, poi acquistata dall'erede del celebre musico Farinello, e dalla di lui figlia venduta al conte Tiberio Fantaguzzi di Cesena». Nel 1798 Matteo Pisani vendè la villa della quale le leggi napoleoniche lo avevano reso pienamente erede, come del restante patrimonio, ma nel 1803 il suo nome sparisce dagli indici dell'Ufficio del Registro degli atti notarili, che fa pensare a un trasferimento da Bologna, oppure a una morte improvvisa e intestata.
155. [cm. 82×145]
156. [cm. 120×133]
157. [cm. 38×88,6] Di Arcangelo Resani, pittore romano ma emiliano d'adozione (1670-1740), soggetti analoghi sono frequenti: due, ad esempio, erano in collezione Zambeccari, negli anni di Farinelli; un terzo è oggi alla Pinacoteca Civica di Faenza (cfr. A. Corbara, *Tre nature morte di Arcangelo Resani*, in «Paragone», 183, 1965, pp. 52-55, fig. 47); e molti altri certamente si nascondevano fra i numerosi quadri citati in varie collezioni semplicemente come «di animali». Pure, potrebbero forse individuarsi nei «due piccioni al nido» dipinti da Arcangelo Resani inventariati da Giuseppe Zauli — agli inizi dell'800 — fra i quadri della Contessa Rondanini di Faenza (cfr. L. Zauli-Naldi, *Altri contributi al Resani*, in «Paragone», 183, 1965, pp. 55-61). Almeno altri quattro dipinti della collezione del Broschi, infatti, giunsero in collezione Rondanini (vedi qui i nn. 6/9). Sul Resani, cfr. la scheda di A. Colombi Ferretti in *La natura morta in Italia*, Milano 1989, I, p. 490.
- 158/159. [cm. 100×76 cd.] Soggetti assenti fra i dipinti noti del Velázquez, facilmente riferibili ad imitatori e seguaci del genere *bodegón*.
- 160/161. [cm. 82,3×63,3 cd.] Spinosa (1978) ricorda, con questo soggetto (il n. 160), due dipinti riconducibili al Ribera: quello passato in asta Sotheby's (Londra, cm. 61×49; n. 371) e quello ad un'asta a Auxerre, s.d. (n. 372), entrambi giudicati repliche da un originale

- perduto. Un terzo dipinto con questo soggetto è a Baltimora, Walters Art Gallery, cat. 4, n. 355, p. 475 (cm. 63,6×48,7). Nessuna *Vecchia con lume* figura invece fra le opere note del Ribera.
162. [cm. 123×76] Ignota la sorte di questo, un altro *Ritratto di Riccardo Broschi* è oggi al Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna (Inv. 39123, cm. 86×65). Destinato all'iconoteca martiniana (cfr. *Collezionismo*, n. 11, pp. 57 e 126), portava una vecchia attribuzione ad Antonio Crespi (1708-1779). «Riccardo suo fratello, che fu condecorato da Ferdinando della carica di Commissario di guerra della marina, non fu di ciò debitore alla intercessione di D. Carlo, ma al suo proprio merito, e alla volontaria liberalità del Re. Mori questi nel fiore dell'età l'anno 1756. Aveva innanzi servito il Duca Alessandro di Witemberg. Era valente compositore di musica, e di lui trovansi un'Opera stampata in Londra» (Sacchi, 1784, p. 29). Su Riccardo Broschi (1698-1756) vedi la voce di V. Prota Giurleo in *D.B.I.*, vol. 14, Roma 1972.
163. [cm. 123,5×76] Zenón de Somodevilla y Bengoechea, Marchese de la Ensenada (1702-1781). Un noto *Ritratto del Marchese di Ensenada* dell'Amigoni è oggi al Prado (cm. 124×104; cfr. Gualdaroni 1974, p. 139, fig. 7) mentre un secondo ritratto amigoniano è apparso recentemente in asta Christie's (New York, 10 gennaio 1990, n. 56; cm. 71,5×55,8 ovale), databile al 1750-52. Ad un terzo ritratto — sempre dell'Amigoni — fa cenno il catalogo d'asta citato (Madrid, Collezione privata) ma senza fornirne le misure. Ministro delle finanze, della marina, della guerra e delle Indie, Ensenada fu figura di straordinario rilievo alla corte di Madrid, dal 1737 almeno. Farinelli (cfr. Lafuente 1930, XIV, pp. 4 e segg.), gli fu molto legato e sembra che la caduta del ministro, nel 1754, gli provocasse un notevole turbamento (Sacchi 1784, p. 45). Possedeva, fra l'altro, una vasta e sceltissima quadreria.
- 164/165. [cm. 92×107 cd.] Forse quelli che cita Marcello Oretti nel 1764 (ms. B.105, cc. 37 e 287): «Due quadri ognuno contiene due mezzefigure al Naturale di Uomini villani con fiori ed animali sono di autore spagnolo».
166. [cm. 100×106] Nessuna opera nota del Velázquez è identificabile con questa.
167. [cm. 101×80] Si veda l'*Iconografia* al n. 5.
- 168/171. [cm. 123,5×152 cd.] Le ricorda Giovanale Sacchi: «Nel suo casino presso Bologna fra le altre pitture veggonsi certi quadri, ove sono espresse da Francesco Battaglioli le scene della Nitteti, e della Didone, e dell'Armida. Quest'ultimo dramma, che si rappresentò in occasione del matrimonio del principe di Savoia coll'Infante Donna Maria Antonia, è il solo, che non fosse di Metastasio. In detti quadri ciascuno ammira la magnificenza di quelle scene» (1784, pp. 21-22). Il libretto dell'Armida fu infatti scritto da Giovan Ambrogio Migliavacca, copista fedele del Metastasio ma talvolta autore in proprio. Metastasio ne corresse e aggiustò la stesura prima di inviarlo al Farinelli (Lettere del 7/12/1748 e 28/5/1749, in *Epistolario*, nn. 291 e 313); con le musiche di Giovan Battista Mele, fu rappresentata per la prima volta il 12 aprile 1750, nell'occasione delle nozze reali (vedi qui i nn. 17/18). Furono proprio quei festeggiamenti, splendidamente riusciti, a valere al Broschi l'Ordine di Calatrava (cfr. Cotarello 1917, p. 159). Della nuova *Didone*, Metastasio aveva inviato a Farinelli una prima versione nel febbraio del 1750 (*Epistolario*, n. 346) e una seconda, abbreviata, nel gennaio dell'anno seguente (*ibidem*, n. 457): le musiche furono di Baldassarre Galuppi. Con una più antica redazione dell'opera metastasiana, musicata da Tommaso Albinoni, Farinelli aveva esordito a Venezia nel 1725 (dopo la recita napoletana dell'anno precedente, su musiche di Domenico Sarro).

La *Nitteti*, scritta da Metastasio nel 1754 (*Epistolario*, n. 845) fu messa in scena dal Broschi al Buen Retiro di Madrid — il teatro ch'egli aveva rinnovato e riaperto già nel 1738 (cfr. Kirkpatrick 1953, p. 106) — il 23 settembre 1756, genetliaco del Re, con musiche di Nicolò Conforti (*Epistolario*, n. 979).

Se per il Burney le scenografie erano tutte di mano dell'Amigoni (1771, p. 211), le puntuali edizioni a stampa delle opere (e la *Descripción* del 1758) danno le scene della *Didone* ad Antonio Joli (c.1700-1777), architetto e scenografo modenese chiamato nel 1750 a Madrid dall'Inghilterra per sostituirvi il defunto Giacomo Pavia (il bolognese che in Spagna era giunto alla carica di Direttore dell'Accademia Reale). Quanto all'*Armida* (tav. 187), «las dos scenas primeras son nueva invención del famoso D. Santiago Amigoni, primer pintor de cámara de S.M.C. y las otras que siguen son del tan nombrado pintor y arquitecto D. Antonio Yoli modenés» (cit. in Cotarelo 1917, p. 149). Al Battaglioli, successore dello Joli (che nel 1754, tornato in Italia, era divenuto scenografo al S. Carlo di Napoli) sono confermate invece le scene della *Nitteti*. Su G. Pavia, attivo in Spagna almeno dal 1738, cfr. Cotarelo 1917, *passim*; Oretti B.131, cc. 155-158. Su A. Joli, cfr. Cotarelo 1917, pp. 128, 142, 144, 155, 159 e anche *Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio* (c.d.m. Bologna 1979), pp. 227-230 e 270. Per il Battaglioli vedi i nn. 32/33 e 127/132.

172/175. [cm. 28,5×41 cd.] Cfr. i nn. 47/48

176/181. Sconosciuto del tutto alla letteratura artistica il nome «Bruklès», esso potrebbe stare per Bruxelles o Brussel, nome non infrequentemente usato a designare pittori fiamminghi provenienti da quella città. Potrebbero allora farsi i nomi di Luis van Brussel (XVI secolo), citato dal van Mander e forse identificabile col paesaggista Louis de Vadder; oppure di Antoine de Bruxelles, alias Antoine van Brussel (XVI secolo), citato anche dal Vasari, e attivo anche in Spagna (a Siviglia, con Pedro Campana).

182/185. [cm. 22,1×34,8 cd.]

186. [cm. 50,7×63,3]

187. [cm. 25,3×19] Vedi n. 83.

188. [cm. 47×38] Un tempo identificato con l'*Autoritratto* dal 1835 a Valencia (Museo de Bellas Artes; cm. 45×38; cfr. Madrid 1990, n. 67, pp. 392-395), e anche se si conoscono numerose versioni e repliche del dipinto (cfr. Bardi 1969, n. 82, p. 100), il dipinto posseduto da Farinelli — oggi perduto — era probabilmente quello appartenuto, un secolo prima, al Duca di Sanlúcar e Marchese di Leganés e regalatogli dalla regina Elisabetta Farnese; cfr. *De Greco à Goya. Chefs d'oeuvre du Prado et de collections espagnoles*, c.d.m., Genève 1989, n. 33, p. 80 (ringrazio il Museo di Valencia per la cortese segnalazione). Dalla Collezione Leganés era giunto, nelle mani del Broschi, almeno un secondo dipinto: si veda qui il n° 88.

189. [cm. 47×38] Forse una replica da una delle due versioni note di *Autoritratto* del pittore spagnolo: quella in collezione statunitense o quella alla National Gallery di Londra (Gaya Nuño, 1978, n. 55 e n. 281).

190/191. [cm. 47×38 cd.]

192/193. [cm. 63×31 cd.]

194/195. [cm. 38×28,5 cd.] Rosalba Carriera (1675-1757) fornì spesso di ritratti il suo agente e protettore Joseph Smith, frequentemente si trattava di cantanti e musicisti protagonisti delle stagioni veneziane.

197. La parola espunta è nel testo corretta e illeggibile.

200. [cm. 59,7×47,3] Vedi al n. 17.

201/207. Di famiglie Pisani ne potremmo contare due: quella della sorella di Farinelli e quella del figlio di lei, Matteo Pisani. Questi 7 ritratti potevano riferirsi all'una o all'altra delle famiglie o a entrambe. Sappiamo che il Broschi per tutta la vita fu in uno stato d'animo ansioso riguardo alla sua famiglia e alla sua discendenza e questa descrizione di quadri in cattivo stato appare emblematica.

I suoi genitori, Salvatore Brusco e Caterina Barrese, avevano avuto tre figli: Riccardo (1698), Carlo (1705) e Dorotea. Dorotea sposò Giovan Domenico Pisani, «razionale della Regia Camera di Napoli», e ne ebbe sei figli: Angelo Antonio, Matteo, Anna Maria, Rosaria, Fortunata, Irene (Testamento, c. 7). Farinelli visitò la sorella a Napoli nel 1760, al suo ritorno dalla Spagna, e dovette maturare l'idea di lasciare eredi del suo patrimonio i nipoti. Nel testamento, infatti istituì un fedecommesso mascolino la cui eredità doveva passare da Matteo, che non ebbe figli maschi, ai figli di Rosaria; se si estinguevano questi ai figli di Fortunata, e se morivano anch'essi ai figli di Irene.

La famiglia di Matteo Pisani era composta invece dalla moglie Anna Gatteschi, e dalla figlia Maria Carlotta, a cui Farinelli aveva costituito una dote smembrando alcune proprie rendite. Il 25 maggio 1840 Maria Carlotta Pisani Tadolini donò alla Biblioteca Universitaria di Bologna 139 lettere autografe di Metastasio a Farinelli, ultimo ricordo, forse, della ricca eredità di suo padre. (BUB, ms. 2091).

220/221. [cm. 50,6×38 cd.] Nella Chiesa delle Salesas Reales a Madrid, nel 1825, si ricordavano del Giaquinto, oltre ad un *Calvario* ed ad una *Cena* (vedi qui il n° 100), anche una *Madonna col Cristo morto* ed una *Sacra famiglia*.

225/226. Vedi anche i nn. 10/11.

228. [cm. 270×145] Jacopo Amigoni fu sì chiamato alla corte di Madrid, nel 1747, oltre che come pittore, anche come scenografo, ma «sus ocupaciones como pintor al óleo no le permitieron de dedicarse a la escenografía» (Cotarelo 1917, pp. 127-128). Per la sua sola scenografia documentata, per l'*Armida*, vedi il n° 171 (tav. 187). Sull'Amigoni a Madrid cfr. anche Kirkpatrick 1953, pp. 125-126.

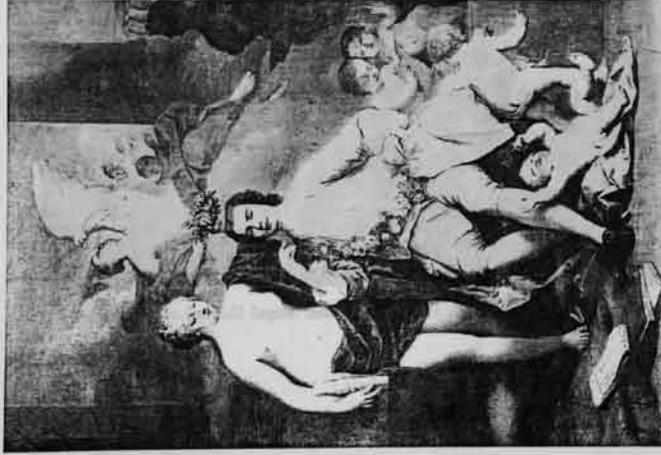
229. [mm. 566×690] Madrid, Biblioteca Nacional (tav. 200). Il Pittore ed incisore francese Charles Joseph Flipart (1721-1777), dopo un soggiorno veneziano della fine degli anni trenta, segnato dalla collaborazione con l'Amigoni («Discipulo querido del S.or Amiconi» è chiamato nella *Descripción* del 1758; Farinelli lo compenso personalmente per due piccoli *San Fernando* e *San Francesco Saverio*, dipinti per il Re: *ibid.*) e col Wagner (cfr. Pallucchini 1941, p. 54), fu chiamato in Spagna da Ferdinando VI, su probabile suggerimento dello stesso Amigoni. La pala con la *Reza di Siviglia a San Ferdinando*, nella chiesa delle Salesas Reales di Madrid, è tutt'ora contesa fra il Flipart e l'italiano, alla pari del bozzetto oggi al Prado (cfr. Voss 1918, p. 153 e Griseri 1960, p. 25). Nell'incisione (cfr. Juan J. Luna, *El retrato de Ferdinando VI y Barbara con su corte, por Amigoni*, in «Archivo Español de Arte», 207, 1979, pp. 339-341) nel palco in alto a destra, accanto a Farinelli è ritratto Domenico Scarlatti, il musicista che la regina Maria Barbara aveva condotto con sé, nel 1729, da Lisbona (cfr. Kirkpatrick 1953, pp. 89 e 125). Per l'edizione londinese degli *Essercizi* per clavicembalo del musicista napoletano (1685-1757) — apparsa nel 1739 — Jacopo Amigoni aveva disegnato una magnifica antiporta (fig. 36 in Kirkpatrick 1953, e pp. 108-109 e 412-413): l'indicazione, allora, fu probabilmente del Broschi.

- 230/231. [cm. 50,4×38 cd.]
- 235/236. Nel Palazzo Reale di Madrid si trovano quattro arazzi con *Le Stagioni*, su modelli dell'Amigoni, originariamente destinati al palco reale del Teatro del Buen Retiro. Quelli posseduti dal Farinelli parrebbero i bozzetti per la Primavera e per l'Autunno (cfr. Gualdaroni 1974, figg. 14 e 16). L'Alvarez de Quintos y Baena, peraltro, nella sua descrizione di Aranjuez (Madrid 1804, cit. in D'Orsi 1958, p. 109, n. 2) ricordava la presenza dell'Amigoni alla nuova decorazione del palazzo (dopo l'incendio del 1748), soprattutto alla serie delle *Stagioni*. Quello posseduto dal Farinelli, poteva essere un bozzetto per una delle sovrapposte del salone da pranzo (Gualdaroni 1974, p. 143).
Un dipinto con un soggetto che vi si può riferire comparve ad una vendita a Parigi il 24 giugno 1799 (cfr. Wildenstein 1982, p. 10).
238. Non risulta nessun cardinale Ximenes famoso all'epoca di F. Sarà forse da individuare in questa tela un ritratto di Francisco Ximenes (o Jimenez) de Cisneros (1436-1517) uno dei più celebri prelati della storia spagnola, arcivescovo di Toledo e cardinale, grande inquisitore, consigliere di Ferdinando il Cattolico e due volte reggente dello stato.
- 239/240. [cm. 53,5×41,1 cd.]
245. «Era il Broschi [...] fecondo d'invenzioni; ed egli stesso immaginava le macchine per esprimere i tuoni, i lampi, le piogge, le gragnuole; e il celebre macchinista Giacomo Bonavera bolognese si formò sotto la sua direzione» (Sacchi 1784, p. 21). Nel 1746, con l'ascesa al trono di Ferdinando e Maria Barbara, Farinelli assunse la direzione delle opere di corte. Negli anni seguenti chiamò i migliori artisti italiani e stranieri a rappresentarle, sia ad Aranjuez, sia al teatro del Buen Retiro, o Coliseo, che oggi non esiste più, e di cui questo dipinto rappresentava il sipario (v. anche n° 288). Riconobbe con calore Pietro Metastasio: «Madrid, mercé la vostra cura, ha occupato il primo luogo fra tutti i teatri d'Europa» (Lettera del 28 gennaio 1750, in *Epistolario*, n. 340).
247. «Giunse a Madrid il Giorno di S. Gaetano, a cui egli aveva singolar devozione» (Sacchi 1784, p. 18).
249. «Il mio ritratto per voi è partito da Vienna col Principe Trivulzio» scrive Pietro Metastasio al Broschi il 7 Dicembre 1748; ma soltanto nel maggio dell'anno seguente il Farinelli gliene dà ricevuta (*Epistolario*, nn. 291 e 317). Fu con qualche ritrosia che il poeta cedette alle insistenze dell'amico: «Dunque volete assolutamente il mio ritratto? Oh che dolori! la pazienza di servir di modello all'indiscretezza d'un Pittore, è per me la virtù più difficile a conseguire» (Lettera del 26 Agosto 1747, in *Epistolario*, n. 264). *L'Angelica e Medoro*, messa in scena a Napoli nel 1720, «fu la prima composizione di quel chiarissimo Poeta, che si eseguisse; e in quella prima volta il Broschi cantò pubblicamente [...] Così la fortuna nel principio della carriera accoppiò insieme i due massimi lumi, che mai avesse, o per avventura sia per avere il moderno Teatro. Il Metastasio contava anni diciotto o in quel torno, e il Broschi anni forse quindici. Nondimeno in così piccola età l'uno assai ben conobbe il valor dell'altro, e furono poi sempre amicissimi fino all'ultima vecchiezza, comunicando insieme per lettere, e vicendevolmente onorandosi» (Sacchi 1784, p. 9). Metastasio, nato a Napoli nel 1698, morì a Vienna il 12 Aprile 1782, pochi mesi prima del suo amato gemello, e l'ultima lettera pubblicata del suo Epistolario — datata 20 Marzo — gli è indirizzata. Per le lettere del poeta al Broschi cfr. Frati 1913. Nell'*Epistolario* sono 166 quelle pubblicate (la più antica è del 1748).
- 251/319. [cm. 95×57 cd.] Vedi i nn. 49/52.

- 320/327. [cm. 60,2×44,3 cd.] Vedi qui i nn. 75/78.
330. Vedi anche i nn. 47/48.
331. Dello scenografo Vincenzo Mazza (o Mazzi), allievo di Ferdinando Bibiena, nel 1776 fu pubblicata la raccolta *Capricci di scene teatrali*: cfr. *Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio*, c.d.m. (1979), Bologna 1980, pp. 272-273.
332. «Pianta e spaccato del Nuovo Teatro di Bologna Fatta in occasione dell'Apertura di esso li 14 Maggio 1763... In Bologna MDCCCLXIII. Nella Stamperia del Longhi»: cfr. *Architettura* cit., n. 182, p. 125, ill. 156; si vedano peraltro anche le edizioni ai nn. 183 e 184, pp. 126-127, ill. 157-158.
333. Insieme al n° 335, forse in rapporto con quella *Descrizione de' cartoni disegnati da Carlo Cignani e de' quadri dipinti da Sebastiano Ricci posseduti dal Sig. Giuseppe Smith di A. Girardi* (Venezia 1749), stante il rapporto che unì il Broschi al Console inglese.
334. Se non la raccolta di Teodoro Viero degli anni '60, gli *Studi di Pittura* editi dall'Albizzi nel 1760: cfr. *Giambattista Piazzetta*, c.d.m., Venezia 1983, pp. 176 e 210.
335. Vedi il n° 333.
336. Si tratta probabilmente di A.M. Zanetti, *Delle antiche Statue [...] Greche e Romane [...] nell'antichità della libreria di S. Marco, e in altri luoghi pubblici di Venezia*, Venezia 1740/43.
337. Le feste furono organizzate dal Petitot e il volume illustrativo uscì nel 1771: cfr. *L'Arte a Parma dai Farnese ai Borbone*, c.d.m. (Parma), Bologna 1979, n. 509, p. 273, figg. 244/246.
338. Carlo III sbarcò a Barcellona il 17 Ottobre 1759.
339. Sul Pitteri (1702-1786), allievo e interprete fedele del Piazzetta, cfr. *Giambattista Piazzetta*, cit., pp. 173-186. Vedi anche il n. 334.
340. Forse il Cavallerius, *Antiquae Statuae Urbis Romae*: cfr. F. Haskell-N. Penny, *Taste and the Antiquity*, New Haven and London, 1981; tr. it. Torino 1984, p. 525.
341. *Le Antichità di Ercolano esposte*, 8 voll., Napoli 1757-92: cfr. A. Ottani Cavina, *Il Settecento e l'antico*, in *Storia dell'Arte Italiana*, Torino 1982, vol. 6, t. II, pp. 599-660, passim.
342. Dal ciclo di affreschi dipinti da Baldassarre Franceschini detto il Volterrano (1611-1690) nella villa medicea della Pietraia, fra 1637 e '46.
343. Forse quelle stesse che gli recò il Burney nel 1770 (1771, p. 217) su incarico dello stesso Robert Strange (1721-1792). Ma già nel 1763 lo Strange era stato a Parma, una meta consueta del Broschi.
344. Mauro Tesi (1730-1766): notizie e bibliografia in *Architettura* cit., pp. 282-293.



Tav. 179 - B. Nazzari, *Ritratto di Farinelli*, Londra, Royal College of Music.



Tav. 180 - J. Amigoni. Ritratto di Farinelli, Bucharest, Muzeul de Artă.



Carlo, Cavallo detto Farinelli.
 Tav. 181 - J. Wagner (da Amigoni), Carlo Broschi detto Farinelli, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe.



Tav. 182 - Da J. Amigoni, Carlo Broschi detto Farinelli, Londra, Courtauld Institute, Witt Print Collection.



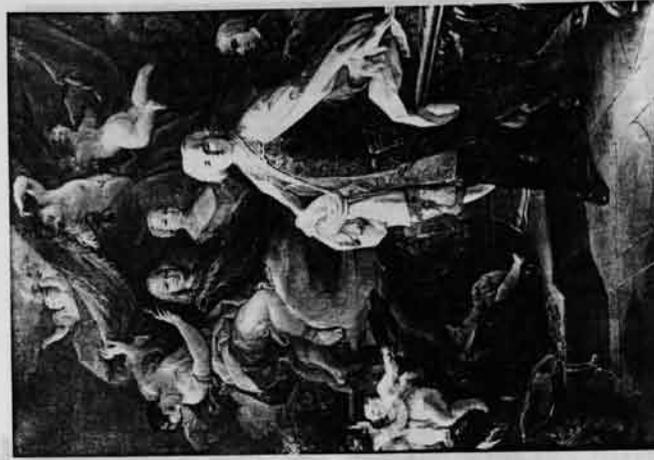
Tav. 183 - J. Amigoni, attr., Ritratto di Farinelli, Parigi, Musée Carnavalet.



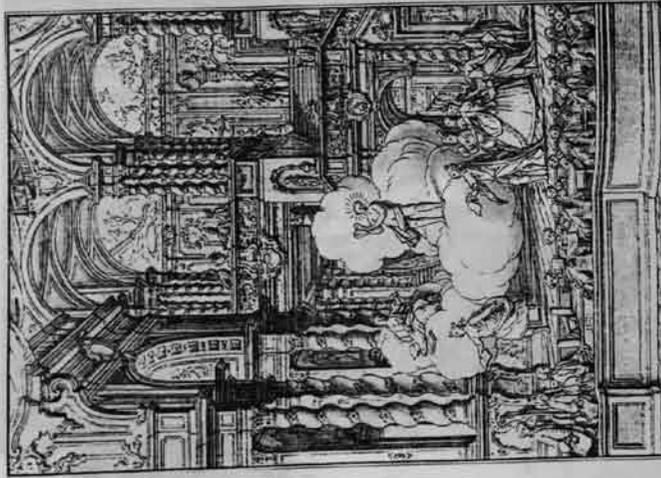
Tav. 184 - J. Amigoni, *Farinelli, la Castellini, Metastasio, il Pittore e un ussaretto*, Melbourne, National Gallery of Victoria.



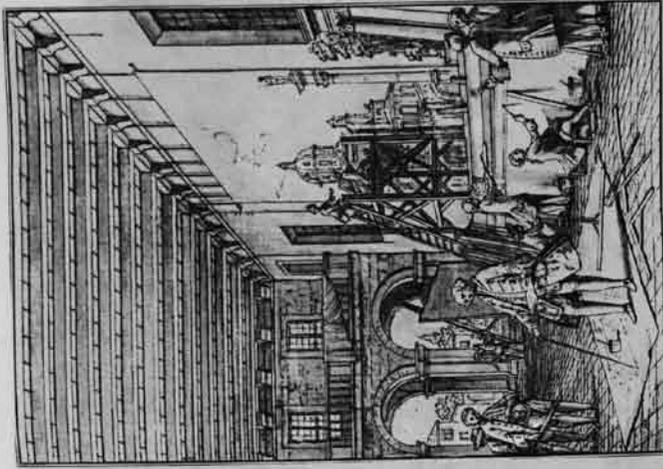
Tav. 185 - J. Amigoni, *Ritratto di Farinelli*, Stoccarda, Staatsgalerie.



Tav. 186 - C. Giacinto, *Ritratto di Farinelli*, Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale.



Tav. 187 - *Arnida*, scena prima. Da *Descripción...* 1758 (da J. Amigoni), Bologna, Reale Collegio di Spagna.



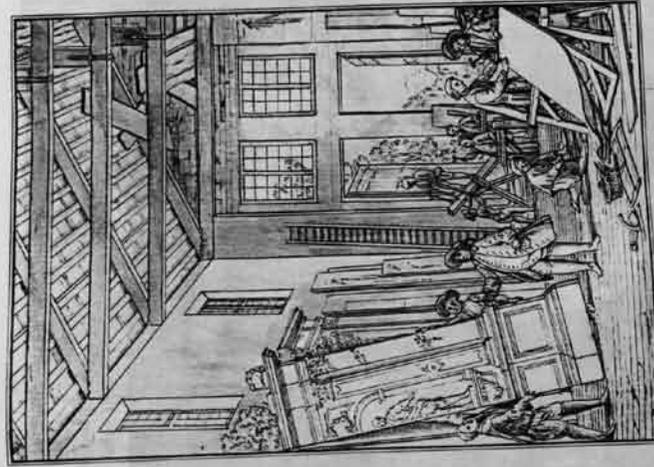
Tav. 188 - Allestimenti teatrali al Buen retiro. Da *Descripción...* 1758, Bologna, R. Collegio di Spagna.



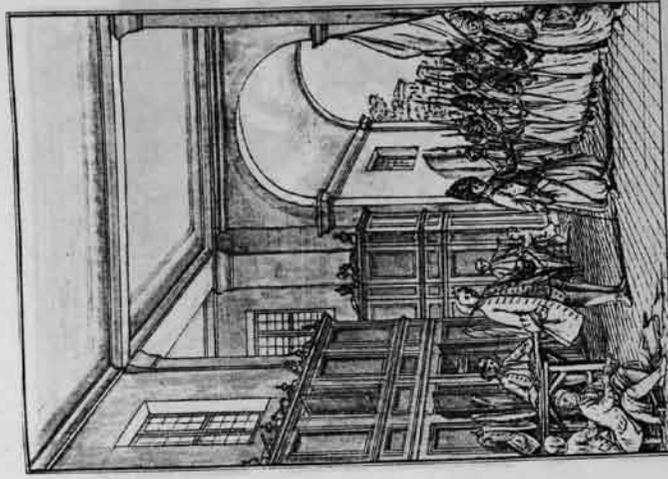
Tav. 191 - J. Amigoni, Ritratto di Ferdinando VI, Verona, Collezione Camossa.



Tav. 192 - J. Amigoni, Ritratto di Barbara di Braganza, Verona, Collezione Camossa.



Tav. 189 - Allestimenti teatrali al Buen retiro. Da *Descripción...* 1758, Bologna, Reale Collegio di Spagna.



Tav. 190 - Allestimenti teatrali al Buen retiro. Da *Descripción...* 1758, Bologna, Reale Collegio di Spagna.



Tav. 193 - G. Bonito, attr., *Ritratto di Carlo III di Spagna*, Verona, Collezione Canossa.



Tav. 194 - G. Bonito, attr., *Ritratto di Maria Amalia di Sassonia*, Verona, Collezione Canossa.



Tav. 196 - M. Sanzione, *Fanciulla con gallo*, The Fine Arts Museums of San Francisco.



Tav. 195 - J. Anigoni, *Mercurio addormenta Argo al suono del flauto*, Seattle Art Museum.

CXII



Tav. 197 - Velázquez, *Il Duca di Olivares a cavallo*, New York, Metropolitan Museum of Art.

CXIII



Tav. 198 - J.B. Del Mazo, *La famiglia del pittore*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.



Tav. 199 - C. Giaquinto, *Trionfo di Giuseppe in Egitto*, Bari, Pinacoteca Provinciale.



Tav. 200 - C.J. Flipart, *La corte di Ferdinando VI e di Barbara di Braganza*, Madrid, Biblioteca Nacional.



Tav. 201 - La Villa Farinelli a Bologna, prima della demolizione (1948).