

STEFANO MAZZONI

«QUALCHE PRESA DI FARINELLO».
CARLO BROSCHI IN SPAGNA*

A Sara e a Siro nel segno del mestiere di storico

1. Non occorre insistere sulla varietà di proposte caratterizzante anche a livello produttivo lo spettacolo musicale nella Spagna della prima metà del Settecento in cui convivevano tradizioni autoctone peculiari, serenate italiane, traduzioni-adattamenti in spagnolo di testi metastasiani, opere serie in lingua italiana, compagnie iberiche e formazioni italiane, rappresentazioni pubbliche e private, teatri commerciali e spettacoli cortigiani. Basti non dimenticare la sterilità ermeneutica della tesi disgiuntiva *esencialista* «iberico *versus* straniero» (restringendo il campo: *zarzuela* vs opera italiana). Un'artificiale contrapposizione ideologico-nazionalista di matrice ottocentesca che non ha tenuto conto del perpetuo moto sovranazionale delle forme dello spettacolo,¹ ossia della fecondità dei processi di contaminazione drammaturgico-performativa.

* Anticipo qui, in forma non definitiva, parte del secondo capitolo di un volume in via di conclusione sullo spettacolo di Antico regime in Europa. La citazione nel titolo è tratta da una lettera di Metastasio a Carlo Broschi citata a nota 292. Avverto che ho mantenuto nel testo i rimandi interni del suddetto volume.

1. Per un corretto approccio metodologico cfr. e.g. J.J. CARRERAS, J.M. LEZA, *Introducción a Música*, «Artígrama», 1996-1997, 12, pp. 13-18; J.J. CARRERAS, *L'opera di corte a Madrid (1700-1759)*, in *Il teatro dei due mondi. L'opera italiana nei paesi di lingua iberica*, a cura di A.L. BELLINA, Treviso, Ass. mus. Ensemble '900, 2000, pp. 11-35 (p. 12 per la citazione); J.J. CARRERAS, *Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724*, in *Teatro y música en España (siglo XVIII)*. Atti del simposio internazionale (Salamanca, 1994), a cura di R. KLEINERTZ, Kassel-Berlin, Reichenberger, 1996, pp. 49-77; M.G. PROFETI, *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Firenze, Alinea, 2009, pp. 229-273 (con bibliografia); J.M. LEZA, *'Dramma giocoso' y zarzuela española en el Madrid de la segunda mitad del siglo XVIII*, in *Dialogo artistico tra Italia e Spagna. Arte e musica*, a cura di M. PIGOZZI, Bologna, Bononia University Press, 2018, pp. 111-132. Cfr. altresì *Music in Spain During the Eighteenth Century*, a cura di M. BOYD e J.J. CARRERAS, New York, Cambridge University Press, 1998 (specialmente la P. I. *Music in the Theatre*); *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, IV. *La música en el siglo XVIII*, a cura

Fu questo il caso di *Amor es todo invención. Júpiter y Anfitrión* di José de Cañizares con arie virtuosistiche, duetti e recitativi composti dal polivalente musicista veneto Giacomo Facco (Jacometto): già compositore di opere allestite a Messina nel regio teatro della Munizione,² maestro di clavicembalo del principe delle Asturie, Luis, e violinista della *Capilla real* ingaggiato a Madrid mentre era in viaggio per recarsi alla corte di Giovanni V del Portogallo.³ Rappresentato al Coliseo del Buen Retiro il 19 novembre 1721, in occasione dell'onomastico della regina, *Júpiter y Anfitrión* contaminava la tradizionale drammaturgia della *zarzuela* mitologica con i canoni musicali del melodramma di quello scorcio di secolo.⁴ Tradizione e innovazione. Un buon esempio di meticciano. E molti altri si potrebbero convocare nella seconda metà del secolo. Lo spettacolo fu messo in scena dalle compagnie di José de Prado, secondo *galán*, e di Juan Álvarez, figlio d'arte al pari della moglie Teresa Polop.⁵ Nei mesi precedenti alcuni attori della troupe di Álvarez (il terzo *galán* Juan Quirante, sua figlia Francisca, quinta donna, e la moglie Manuela de Baos, se-

di J.M. LEZA, Madrid, Fondo de cultura económica, 2014. Indispensabili riscontri nella fondamentale *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. BIANCONI e G. PESTELLI, Torino, EDT, 1987-1988, 3 voll. Si vedano altresì L. BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Bologna, il Mulino, 1993 e A. FABIANO, M. NOIRAY, *L'opera italiana in Francia nel Settecento. Il viaggio di un'idea di teatro*, Torino, EDT, 2013.

2. Cfr. e.g. 'Le regine di Macedonia', drama per musica, da rappresentarsi nel regio teatro della Munizione di questa nobile, e fideliss. città di Messina l'anno 1710. Per il faustissimo compleañs della real cattolica M. di Filippo V [...], Messina, Maffei, 1710. Il libretto di Nicolò Merlino intonato da Facco è ispezionabile in rete all'indirizzo https://archive.org/details/bub_gb_iAUTiEbsKAC (ultimo accesso: 2 dicembre 2018).

3. Cfr. N. MORALES, *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII^e siècle: étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, pp. 203-205.

4. Cfr. CARRERAS, *Entre la zarzuela y la ópera de corte*, cit., p. 55; J.E. VAREY, N.D. SHERGOLD e C. DAVIS, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745. Estudio y documentos*, Madrid-London, Tamesis, 1994, pp. 16, 56, 111 (doc. 22 [f]), 359; I. LÓPEZ ALEMANY e J.E. VAREY, *El teatro palaciego en Madrid: 1707-1724. Estudio y documentos*, con la collaborazione di C. DAVIS, prologo di M. RICH GREER, London, Tamesis, 2006, pp. 31, 148-151 (doc. 38), 245. Cfr. anche A.E. CETRANGOLO, Facco, Giacomo [Jaime, Jayme, Jacometto], in *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09205>, 2001 (ultimo accesso: 5 ottobre 2018); M.A. MARÍN, *La recepción de Corelli en Madrid (ca. 1680-ca. 1810)*, in *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica. Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita*. Atti del congresso internazionale di studi (Fusignano, 11-14 settembre 2003), a cura di G. BARNETT, A. D'OVIDIO, S. LA VIA, Firenze, Olschki, 2007, vol. II, pp. 573-637: 592.

5. Sui due capocomici e le loro compagnie: VAREY, SHERGOLD e DAVIS, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745*, cit., pp. 16 e nota 6, 18, 54, 66, 74-75 (doc. 49), 82-83 (doc. 11 [a]), 98-100 (doc. 13 [a-c]), 102-103 (doc. 17 [c, f]), 109 (doc. 20 [g-j]), 110-117 (doc. 22-23 [a-c]), 28 [a-c]), 119-120 (doc. 33 [c]), 133 (doc. 48 [b]), 137 (doc. 56 [b]), 161 (doc. 86 [c]), 359; *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), diretto da T. FERRER VALLS, Kassel, Reichenberger, 2008 (DVD), s.v. José de Prado, Álvarez, Juan e Polop, Teresa.

sta donna) avevano litigato, sino a rischiare il carcere, con la madrilenia Giunta dei *corrales de comedias* rifiutandosi di far parte della truppa e di recitare. Volevano lavorare nella compagnia de Prado.⁶ È che dal 1719 il commercio del teatro nei *corrales* di Madrid era controllato e amministrato dall'Ayuntamiento. Il Comune nominava un *administrador* e un *contador* al servizio della Giunta. Quest'ultima, braccio amministrativo dell'istituzione cittadina, era composta dal *protector de los hospitales y de las comedias*, dal governatore della capitale (*corregidor*), nonché da due commissari e aveva il compito di costituire le compagnie spagnole. Poi gli attori firmavano al capocomico una *carta de poder* attestante la composizione della troupe per l'anno teatrale che stava per iniziare. Quindi veniva stilato il contratto tra il capocomico e la medesima Giunta. L'autorità sovrana in materia teatrale era rappresentata dal citato *protector* che faceva parte sia del sovrano Consejo de Castilla sia della Junta. La tradizione degli *arriendos* dei teatri pubblici di Madrid si era interrotta a quelle date.⁷

Si pensi la flessibile *zarzuela* come luogo d'incontro tra «las tradiciones teatrales españolas y los géneros musicales provenientes de otras culturas europeas».⁸ Il dramma giocoso, per esempio. È nota la diffusione in Spagna veicolata da traduzioni e adattamenti della collaudatissima drammaturgia in azione di Carlo Goldoni. Sia sul versante della commedia sia su quello del dramma giocoso.⁹ Basti qui registrare il rifacimento in *zarzuela* (*Los cazadores*, 1764) del libretto di Polisseno Fegeio *Li uccellatori* (1759)¹⁰ messo in scena

6. Cfr. ancora VAREY, SHERGOLD e DAVIS, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745*, cit., pp. 16 e nota 6, 112-113 (doc. 23 [a]).

7. Cfr. *ivi*, in partic. pp. 8, 18, 41, 58, 67, 93 (doc. 11 [c-e]). Per la amministrazione dei *corrales* madrileni dal Cinque al Settecento vedasi la sintesi M.G. PROFETI, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Firenze, La casa Usher, 1994, pp. 135-139, 245-247.

8. LEZA, 'Dramma giocoso' y *zarzuela*, cit., p. 111.

9. Cfr. *ivi*, in partic. pp. 118-120 (con bibliografia).

10. Cfr. *ivi*, pp. 122-124. Cfr. inoltre J.M. LEZA, *Ispirazioni per la riforma. Trasformazioni operistiche nella Spagna di fine Settecento*, in *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, a cura di D. COLAS e A. DI PROFIO, Collines de Wavre, Mardaga, 2009, 2 voll., vol. I. *Les pérégrinations d'un genre*, pp. 189-214, in partic. p. 191 e nota 14; G. LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, *Carlo Goldoni e la zarzuela spagnola della seconda metà del secolo XVIII: il 'dramma giocoso per musica' adattato agli scenari madrileni*, «Problemi di critica goldoniana», 2009, 14, pp. 173-184. Per il quadro di riferimento: Goldoni «avant la lettre»: *drammaturgia e pratiche attoriali fra Italia, Spagna e Francia (1650-1750)*. Atti del convegno internazionale (Napoli, 12-14 aprile 2018), a cura di J. GUTIÉRREZ CAROU, F. COTTICELLI, I. FREIXEIRO AYO, Venezia, lineadacqua, 2019; M.J. ALMEIDA, *O teatro de Goldoni no Portugal de Setecentos*, Lisboa, Imprensa nacional-Casa da Moeda, 2007; A. FABIANO, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la 'commedia dell'arte' à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIII^e siècle*, Paris, PUPS, 2018. Per una visione d'insieme: S. FERRONE, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2011; *Goldoni e il teatro comico del Settecento*, a cura di P. VESCOVO, Roma, Carocci, 2019. Cfr. altresì i seguenti voll. dell'Edizione nazionale de *Le Opere goldoniane*: C. GOLDONI, *Drammi comici per musica*, I. 1748-1751, a cura di S. URBANI, introd. di G. POLIN, Venezia, Marsilio, 2007; C. GOLDONI, *Drammi comici per musica*, II. 1751-1753, a cura

a Venezia nel non ampio palcoscenico del teatrino Giustinian di San Moisè, già luogo di recite di comici della *cosiddetta* (il corsivo è d'obbligo) *Commedia dell'Arte*,¹¹ con scene «d'invenzione e direzione delli signori Domenico e Girolamo cugini Mauri».¹² Una famiglia d'arte d'udienza europea con cui siamo entrati in contatto nel capitolo precedente. A Madrid *Los cazadores* furono rappresentati nel palazzo dell'ambasciatore del re delle due Sicilie dalla compagnia di María Hidalgo che allora lavorava al Corral del Príncipe.¹³ Gli atti erano stati ridotti da tre a due: escludendo le goldoniane parti serie, mantenendo le buffe, intervenendo sulle arie ed eliminando i recitativi. Con ogni probabilità l'adattamento del testo fu opera del versatile drammaturgo Ramón de la Cruz.¹⁴ Si festeggiava l'imminente matrimonio dell'infanta Maria Luisa, figlia di Carlo III Borbone Spagna e Maria Amalia di Sassonia, con Pietro Leopoldo d'Asburgo-Lorena di lì a poco granduca di Toscana.¹⁵ In quel medesimo 1764 Giacomo Casanova, né Don Giovanni né Werther,¹⁶

di A. VENCATO, introd. di M. BIZZARRINI, ivi, 2011; C. GOLDONI, *Drammi comici per musica*, III. 1754-1755, a cura di S. URBANI, introd. di L. TUFANO, ivi, 2016; nonché i testi raccolti nel sito www.carlogoldoni.it, progetto di A.L. BELLINA e L. TESSAROLO (ultimo accesso: 14 novembre 2018).

11. Basti qui il rinvio al vol. di riferimento: S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014 (con accurata bibliografia). Tra i contributi più recenti segnalo S. MONALDINI, *Teatro dell'arte, Commedia dell'arte, Opera in musica*, Pisa-Roma, Serra, 2019.

12. 'Li uccellatori'. *Dramma giocoso per musica di Polisseno Fegeio pastor arcade da rappresentarsi nel teatro Giustinian di San Moisè il carnevale dell'anno 1759 [...]*, Venezia, Fenzo, 1759. E v. <http://www.carlogoldoni.it/testi/UCCELLAT|I-V59> (ultimo accesso: 10 novembre 2018), nonché E. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 508. Sui Mauro cfr. G. STEFANI, *Nuovi documenti su Domenico Mauro e figli*, in *Illusione scenica e pratica teatrale*. Atti del convegno internazionale di studi in onore di Elena Povoledo (Venezia, 16-17 novembre 2015), a cura di M.I. BIGGI, Firenze, Le Lettere, 2016, pp. 284-293 (con bibliografia). Per il Sain Moisè: F. MANCINI-M.T. MURARO-E. POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, vol. I, to I. *Venezia. Teatri effimeri e nobili imprenditori*, Venezia, Regione del Veneto, Giunta regionale-Corbo e Fiore, 1995, pp. 155-208.

13. Cfr. V.M. PAGÁN RODRÍGUEZ, *El teatro de Goldoni en España. Comedias y dramas con música entre los siglos dieciocho y veinte*, tesi di dottorato discussa alla Università Complutense di Madrid, 1997, p. 109.

14. Cfr. LEZA, 'Dramma giocoso' y zarzuela, cit., pp. 122-123. Sul sistema dei ruoli (e delle parti) nell'opera buffa italiana: G. CICALI, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*, Firenze, Le Lettere, 2005.

15. Per uno spaccato del primo periodo lorenese in Toscana basti qui rimandare a *Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*, vol. IV. *L'età lorenese. La reggenza e Pietro Leopoldo*, a cura di R. ROANI, introd. di M. GREGORI, Firenze, Ente Cassa di risparmio di Firenze-EDIFIR, 2009.

16. Si vedano le osservazioni fini di F. DI TROCCHIO, *Giacomo Casanova, il seduttore autentico*, in *Il mondo di Giacomo Casanova un veneziano in Europa 1725-1798*, catalogo della mostra (Venezia, 12 settembre 1998-10 gennaio 1999), Venezia, Marsilio, 1998, pp. 157-159.

giungeva a Pietroburgo e prendeva alloggio in un albergo della via Millionja, nei pressi del palazzo d'Inverno.¹⁷

2. Si pensi inoltre al rapporto instauratosi lustri prima tra la star dell'opera seria europea, Carlo Broschi Farinelli e il malinconico padre di Carlo III, Filippo V primo Borbone di Spagna¹⁸ sposatosi in seconde nozze con l'abile tessitrice di trame dinastiche Elisabetta Farnese (fig. 1).¹⁹ *El rey Animoso*, si sa, si distraeva nell'ascoltare le arie del soprannista 'divino'.²⁰ Musicoterapia di

17. Cfr. e.g. L. TARASOVA, *Casanova in Russia*, ivi, pp. 103-107: 103. E v. M. CORTI, *La musica italiana nel Settecento a San Pietroburgo*, «Philomusica on-line», iv, 2005, 1, <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/04-01-COM01/25> (ultimo accesso: 11 dicembre 2018).

18. Cfr. H. KAMEN, *Felipe V, el rey que reinó dos veces*, Madrid, Temas de Hoy, 2000; *El arte en la corte de Felipe V*, catalogo della mostra a cura di M. MORÁN TURINA (Madrid, 29 ottobre 2002-26 gennaio 2003), Madrid, Fundación Caja de Madrid-Patrimonio nacional-Museo nacional del Prado, 2002; *Felipe V y su tiempo*. Atti del congresso internazionale (Zaragoza, 15-19 gennaio 2001), a cura di E. SERRANO, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, 2 to.; *La corte de los Borbones: crisis del modelo cortesano*, a cura di J. MARTÍNEZ MILLÁN, C. CAMARERO BULLÓN, M. LUZZI TRAFICANTE, Madrid, Polifemo, 2013, 3 voll. (contiene le relazioni della riunione scientifica tenutasi in Madrid dal 14 al 16 dicembre 2011 organizzata dall'Istituto universitario La Corte en Europa). Sempre prezioso il quadro di riferimento delineato da Y. BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, trad. e cura di M.C. MARTÍN MONTERO, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986 (ed. or. Bordeaux, Bibliothèque de l'École des hautes études ispanique, [1962], 29).

19. Sulla Farnese: G. BERTINI, *La formación cultural y la educación artística de Isabel de Farnesio en la corte de Parma*, in *El arte en la corte de Felipe V*, cit., pp. 417-433; *Elisabetta Farnese principessa di Parma e regina di Spagna*. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 2-4 ottobre 2008), a cura di G. FRAGNITO, Roma, Viella, 2009; M. DE Á. PÉREZ SAMPER, *A Queen between Three Worlds: Italy, Spain, and France*, in *Early Modern Dynastic Marriages and Cultural Transfer*, a cura di J.-L. PALOS e M.S. SÁNCHEZ, London, Routledge, 2016, pp. 67-88 (con bibliografia); G. SODANO, *L'occhio della madre. La politica internazionale di Elisabetta Farnese*, in *Le vite di Carlo di Borbone: Napoli, Spagna e America*, a cura di R. CIOFFI et al., Napoli, arte'm, 2018, pp. 81-91; ID., G. SODANO, *L'alba di un regno: i Borbone a Napoli*, in *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, a cura di M.I. BIGGI et al., Napoli, Turchini, 2018, pp. 13-34.

20. La bibliografia su Farinelli è vasta. Non serve qui richiamarla per esteso. Registro alcune referenze imprescindibili. Segnalo, anzitutto, l'eccellente ediz. commentata delle lettere di Broschi a Pepoli: C. BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica: lettere al conte Sicinio Pepoli*, a cura di C. VITALI, con una nota di R. PAGANO, prefaz. e collaborazione di F. BORIS, Palermo, Sellerio, 2000, e dichiaro il debito ingente contratto nei confronti di questo lavoro rigoroso e intelligente. Un'altra fonte tanto nota quanto indispensabile è citata più avanti a nota 225. Cfr. poi R. FREEMAN, *Farinello and his Repertory*, in *Studies in Reinassance and Baroque Music in Honor of Arthur Medel*, a cura di R.L. MARSHALL, Kassel, Bärenreiter, 1974, pp. 301-330; P. BARBIER, *Farinelli. Le castrat des Lumières*, Paris, Grasset, 1994; S. CAPPELLETO, *La voce perduta. Vita di Farinelli e virato cantore*, Torino, EDT, 1995; TH. MCGEARY, *Farinelli in Madrid: Opera, Politics, and the War of Jenkins' Ear*, «The Musical Quarterly», 1998, 82, 2, pp. 383-421; M. TORRIONE,

matrice medico-sivigliana affidata a una voce straordinaria.²¹ Già in gioventù, durante il soggiorno napoletano dell'aprile-maggio 1702, Filippo «en la cama, por consejo de los Medicos, [...] se sentia con algún genero de indisposicion, aunque leve, pero passó divertido con la musica».²² Non si sottovaluti tuttavia la genuina passione del re per la musica e per il teatro che poco aveva a che vedere con la depressione, almeno nei giorni di Versailles. Lo si è accertato in altro luogo di questo volume. Né si dirà mai abbastanza che nei giorni partenopei egli aveva assistito in privato alla prima del *Tiberio imperatore d'Oriente*.²³ «Esta ópera seria fue una auténtica revelación para el monarca; hay que tener en cuenta que no había tenido ocasión de conocer este género musical en la corte de Versalles, y por supuesto tampoco en la española. A partir de ese momento empezó a asistir a todas las representaciones que se realizaban en el teatro público de San Bartolomeo casi en secreto, afición que causó graves problemas de seguridad ante el temor de un atentado por parte de los parti-

Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio: Farinelli, artífice de una resurrección, in *El real sitio de la Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*, catalogo della mostra a cura di D. RODRÍGUEZ RUIZ (Segovia, 23 giugno-17 settembre 2000), [Madrid], Patrimonio nacional, 2000, pp. 220-240; F. BORIS, *Senza sentimento oscuro*, in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., pp. 17-46; V. DE MARTINI-J.M. MORILLAS ALCÁZAR, *Farinelli. Arte e spettacolo alla corte spagnola del Settecento*, Roma, Artemide, 2001; A. LÓPEZ DE JOSÉ, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*, Madrid, Fundación universitaria española, 2006, pp. 141-146, 199-201, passim; N. MORALES, *Farinello à Madrid. Acte premier d'un séjour triomphant: 1737-1746*, in *Il Farinelli e gli evirati cantori*. Atti del convegno internazionale di studi (Bologna, 5-6 aprile 2005), a cura di L. VERDI, Lucca, LIM, 2007, pp. 47-76; E.T. HARRIS, *Farinelli*, in *The Grove Book of Opera Singers*, a cura di L. MACY, New York, Oxford University Press, 2008, pp. 150-152. Tra le referenze successive v. almeno *Il Farinelli ritrovato*. Atti del convegno di studi (Bologna, 29 maggio 2012), a cura di L. VERDI, Lucca, LIM, 2014 (con ampia bibliografia); D. MARTÍN SÁEZ, *La leyenda de Farinelli en España: historiografía, mitología y política*, «Revista de musicología», 2018, 41, 1, pp. 41-78. Segnalo infine il convegno internazionale tenutosi a Vienna dal 9 al 12 maggio 2019: *Carlo Broschi Farinelli (1705-1782). The Career, Skills and Networks of a Castrato Singer*. Per un quadro d'insieme: P. BARBIER, *Gli evirati cantori*, trad. di A. BUZZI, Milano, Rizzoli, 1991 (ed. or. Paris, Grasset & Fasquelle, 1989). Utili riscontri in C. BEC, *Les comédiennes-chanteuses à Madrid au XVIII^e siècle (1700-1767)*, prefaz. di B. LOLO, Paris, Champion, 2016. E cfr. via via le note seguenti.

21. Cfr. J. TORTELLA CASARES, *Psicopatología de la vida cortesana: Felipe V frente a la música*, in *Felipe V y su tiempo*, cit., to. II, pp. 709-732: 726-732.

22. A. DE UBILLA, *Sucesión de el rey d. Phelipe V. Nuestro señor en la corona de España; diario de sus viages desde Versalles a Madrid; el que executó para su feliz casamiento; jornada a Nápoles, a Milán, y a su ejército; successos de la campaña, y su buelta a Madrid*, Madrid, Infanzón, 1704, p. 507. Sul viaggio italiano di Filippo V rinvio al cap. I di questo vol.

23. *'Tiberio imperatore d'oriente'. Drama per musica. Da rappresentarsi nel regio palazzo, e nel teatro di San Bartolomeo, per il felice arrivo in questa fedelissima città di Napoli del gran monarca Filippo V nostro re, e signore, che Dio guardi*, Napoli, Parrino-Mutio, 1702. E v. J.M. DOMÍNGUEZ, *Corelli, Politics and Music during the Visit of Philip V to Naples in 1702*, «Eighteenth Century Music», x, 2013, 1, pp. 93-108.

darios de la causa austriacista, y que fue una de las razones que aconsejaron su partida hacia Milán». ²⁴

Per l'occasione politico-operistica napoletana fu reclutato «il celebre sonatore di violino» Arcangelo Corelli sodale di Alessandro Scarlatti a Roma. ²⁵ Di recente si è fatta nuova luce sul soggiorno partenopeo di Corelli rintracciando inedite corrispondenze tra il cardinale mecenate-drammaturgo Pietro Ottoboni, ²⁶ il suo agente a Napoli Nicola Rocco e altri personaggi. ²⁷ Scriveva il quinto principe di Castiglione al cardinale:

è così grande l'occasione della venuta del Re mio sig.re in questo regno, che tra gl'apparati di tutte le altre cose opportune al suo real servizio non è da tralasciarsi anco quello di tener divertita sua Maestà in quelle ore che saranno di suo riposo: fra gli altri divertimenti ha il sig.r viceré disposto un'opera in musica con tutta la magnificenza possibile, e perché contribuirebbe senza dubbio moltissimo a farla spiccare la virtù del famoso Arcangelo del violino io devo supplicar l'Em.za V.ra a degnarsi di mandarlo qua per questa occasione. Il sig.r Viceré ne resterà all'Em.za V.ra con infinita oblig. zne come glielo attesterà S. E. medesima, e spero che Sua M.tà gliene avrà ancora particolar gradimento. ²⁸

Il viceré era Juan Manuel Fernández Pacheco y Zúñiga, ottavo marchese di Villena, futuro fondatore della Real Academia Española. ²⁹ Costui era subentrato al promotore d'opera in musica duca di Medinaceli – ³⁰ già rivale di

24. B. LOLO HERRANZ, *El teatro con música en la corte de Felipe V durante la guerra de sucesión, entre 1703-1707*, «Recerca musicològica», XIX, 2009, pp. 159-184: 163, sulla scia di MORALES, *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII^e siècle*, cit., p. 168.

25. Cfr. MARÍN, *La recepción de Corelli*, cit., pp. 590-591 (anche per la citazione). Cfr. altresì H.J. MARX, *La musica alla corte del cardinale Pietro Ottoboni all'epoca di Corelli (1968)*, in *La musica e il mondo. Mecenate e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di C. ANNIBALDI, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 85-107: 102-103.

26. Cfr. e.g. G. STAFFIERI, *Pietro Ottoboni, il mecenate-drammaturgo: strategie della committenza e scelte compositive*, in *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica*, cit., vol. 1, pp. 139-165; T. CHIRICO, *Il cardinale Pietro Ottoboni, la diplomazia e la musica (1689-1721)*, in *Diplomacy and the Aristocracy as Patrons of Music and Theatre in the Europe of the Ancien Régime*, a cura di I. YORDANOVA, F. COTTICELLI, Wien, Hollitzer, 2019, pp. 155-187.

27. Le lettere sono conservate presso l'Archivio storico del vicariato di Roma (d'ora in avanti ASVR). Cfr. per tutto DOMÍNGUEZ, *Corelli, Politics and Music during the Visit of Philip V to Naples in 1702*, cit., in partic. pp. 103-108 docc. 1-12.

28. Lettera di Tomaso d'Aquino quinto principe di Castiglione a Pietro Ottoboni, Napoli, 12 marzo 1702, ASVR, vol. TTTT (ivi, p. 103 doc. 1).

29. Cfr. P. ÁLVAREZ DE MIRANDA, *Fernández Pacheco y Zúñiga, Juan Manuel*, in *Diccionario biográfico español*, <http://dbe.rah.es/biografias/9462/juan-manuel-fernandez-pacheco-y-zuniga> (ultimo accesso: 24 ottobre 2018).

30. Luis de la Cerda y Aragón. Cfr. L. BIANCONI, *Il Seicento* (1982), nuova ed. ampliata riveduta e corretta, Torino, EDT, 1991, p. 213; STAFFIERI, *Pietro Ottoboni, il mecenate-drammaturgo*,

Ottoboni a Roma – dopo la congiura antispagnola di Macchia (1701) prima condannata e poi esaltata da Vico.³¹

La richiesta del principe fu accolta ma Arcangelo del violino deluse gli astanti. Schivo, per brevità, la questione controversa della qualità tecnica di Corelli violinista, del quale conosciamo la postura e la *playing position* in una *performance* in piazza di Spagna grazie a un dettaglio incisivo di Cristoforo Schor (fig. 2), figlio di un protagonista dell'effimero barocco quale Johann Paul, in bilico tra la committenza dei Colonna e dei Borghese e collaboratore di Gian Lorenzo Bernini.³² Ricordo piuttosto che al 1° gennaio 1700 si data la lettera dedicatoria di Corelli all'elettrice Palatina Sofia Carlotta di Brandeburgo dell'opera vertice della sua arte violinistica.³³ Ma ora conta rilevare la schietta attitudine musicale di Filippo V e prender atto che l'esame scrupoloso dei registri della casa reale dei Borbone di Spagna ha dimostrato l'alta frequenza della musica e del ballo nella vita quotidiana del sovrano e della sua famiglia dal 1701 al 1746.³⁴

cit., pp. 160-161. E v. J.M. DOMÍNGUEZ, *Cinco óperas para el príncipe. El ciclo de Stampiglia para el teatro de San Bartolomeo en Nápoles (1696-1702)*, «Il Saggiatore musicale», XIX, 2012, 1, pp. 5-40.

31. Cfr. e.g. G. PANZERA, *Yo el Rey*, Mesagne (Brindisi), Locorotondo, 2016 («Quaderni della Fondazione Ribezzi-Petrosillo», 5), pp. 36-41.

32. C. Schor, Veduta di piazza di Spagna durante un intrattenimento musicale organizzato dall'ambasciatore iberico a Roma, 1687, incisione, Stoccolma, Kungliga biblioteket, KoB PL.AF 24:51. Cfr. per tutto l'acuto saggio musicologico di C. RIEDO, *How Might Arcangelo Corelli Have Played the Violin?*, «Music in Art», XXXIX, 2014, 1-2, pp. 103-118: 105-108 figg. 2 a-d (e p. 115 per la deludente esibizione partenopea di Corelli). Per un agile quadro di riferimento: J. DEAVILLE, *La figura del virtuoso da Tartini a Bach a Paganini a Liszt*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da J.-J. NATTIEZ, con la collaborazione di M. BENT, R. DALMONTE e M. BARONI, II. *Dal secolo dei lumi alla rivoluzione wagneriana*, Torino-Milano, Einaudi-Il Sole 24 Ore, 2006, pp. 803-825 (p. 807, per un equilibrato giudizio su Corelli); da integrare almeno con F. PIPERNO, *Senza parole. Strumenti e musica strumentale dall'Italia all'Europa*, in *Musiche nella storia. Dall'età di Dante alla Grande Guerra*, a cura di A. CHEGAI et al., Roma, Carocci, 2017, pp. 189-254: 217-229. Sul padre di Cristoforo v. e.g. *Il carro d'oro di Johann Paul Schor: l'effimero splendore dei carnevali barocchi*, catalogo della mostra a cura di M.M. SIMARI e A. GRIFFO (Firenze, 20 febbraio-5 maggio 2019), Firenze-Livorno, Ministero per i beni e le attività culturali, Gallerie degli Uffizi-Sillabe, 2019. Da incrociare almeno con M. FAGIOLO DELL'ARCO-S. CARANDINI, *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, Roma, Bulzoni, 1977-1978, 2 voll.; M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Bibliografia della festa barocca a Roma*, redazione R. PANTANELLA, Roma, Pettini, 1994; E. TAMBURINI, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte*, Firenze, Le Lettere, 2012.

33. Cfr. *Sonate a violino e violone o cimbalo dedicate all'altezza serenissima elettorale di Sofia Carlotta elettrice di Brandeburgo [...] da Arcangelo Corelli da Fusignano opera v [...]*, Roma, Pietra Santa, [1700].

34. Cfr. MORALES, *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII^e siècle*, cit., p. 127. Ivi, pp. 248-249 tab. 22 per la composizione dell'orchestra da camera dei Borbone Spagna tra 1737 e 1746. Su un altro versante coreico cfr. J.J. CARRERAS, *El baile en la ópera de corte en la primera mitad del siglo XVIII en España*, in *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale dal divertimento al dramma. Studi offerti a Aurel M. Milloss*, a cura di G. MORELLI, Firenze, Olschki, 1996, pp. 103-110.

E Farinelli? Si legge in una nota sua missiva del febbraio 1738 indirizzata all'amico e protettore conte Sicinio Pepoli: «dal primo giorno che qui arrivai seguito quella medesima vita di cantare tutte le sere ai Piedi Sovrani, e sono ascoltato come se fosse sempre il primo giorno. Mi conviene pregare Iddio che mi conserva in salute per continuare la vita presente: mi bevo tutte le sante sere 8 in 9 arie in corpo, non v'è mai riposo». ³⁵ Ma era stanco di girovagare nei teatri europei l'errabondo Broschi. Già a Londra, crocevia dei viaggi europei di tutti i grandi castrati, ³⁶ dove era approdato dopo uno «strapazzoso viaggio», ³⁷ aveva pensato di ritirarsi dalle scene: «sempre più mi metto in testa la massima di lasciare la professione prima che lei lascia me». ³⁸ Da El Pardo ricordava «quelle tavole alla quale devo dirne tutto il bene, perché mi hanno condotto al più felice termine della vita umana», ma dopo quasi un ventennio di vertiginosa carriera non poteva più «soffrire né le fatiche né il Teatro, né il costume della turba» (cioè dei colleghi). ³⁹ In Spagna trovò finalmente un approdo sicuro in una corte sfarzosa. Approdo anelato, si è visto nel primo capitolo, dal Riccoboni delle comparative *Réflexions* (1738): «ce Monarque par ses bienfaits, et par les grosses pensions dont il l'a pourvu, a mis le comble à la fortune que *M. Broschi* a si bien mérité, et par ses rares talents, et par ses mérites personnels». ⁴⁰

3. Il 30 agosto 1737, nemmeno un mese dopo l'arrivo di Farinelli nella reale residenza estiva di la Granja di San Ildefonso nei pressi di Segovia, ⁴¹ voluto dalla Farnese che come il marito detestava la cucina spagnola ma che a diffe-

35. Lettera di Farinelli a Pepoli, dal palazzo del Pardo, 16 febbraio 1738 (in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., n. 49, pp. 142-145: 143-144; e cfr. ivi, pp. 219-220, sulle arie citate).

36. Prendo in prestito parole di BARBIER, *Gli evirati cantori*, cit., p. 161.

37. Lettera di Farinelli a Pepoli, Londra, 30 novembre [ma 11 dicembre] 1734 (in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., n. 43, pp. 132-133: 132; ivi, p. 208, per la datazione tra quadre della missiva).

38. Si veda la lettera di Farinelli a Pepoli, Londra, 23 maggio [ma 3 giugno] 1735 (ivi, n. 45, pp. 135-137: 136; ivi, p. 208, per la datazione tra quadre).

39. Cito ancora dalla lettera di Farinelli a Pepoli del 16 febbraio 1738 (ivi, p. 143). E rivedi nota 35.

40. L. RICCOBONI, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe* [...], Paris, Guerin, 1738, p. 51. Su Riccoboni si veda il cap. I di questo vol. (anche per la bibliografia). Mi limito qui a segnalare i contributi di B. ALFONZETTI, *Il teatro spagnolo nelle 'Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe' di Luigi Riccoboni*, in Goldoni «avant la lettre», cit., pp. 141-151 e di S. VUELTA GARCÍA, *Luigi Riccoboni y el teatro español del Siglo de oro: de la escena a la historiografía teatral*, in *Storiografia e teatro tra Italia e penisola iberica*, a cura di M. GRAZIANI e S. VUELTA GARCÍA, Firenze, Olschki, 2019, pp. 121-137.

41. Cfr. *El real sitio de la Granja de San Ildefonso*, cit. Per il calendario dei soggiorni di Filippo V a San Ildefonso: LÓPEZ DE JOSÉ, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*, cit., pp. 16-17.

renza del consorte godeva di ottimo appetito,⁴² un decreto sovrano nominava Broschi *Criado familiar* «con dependencia sólo de mí y de la Reyna».⁴³ Una condizione di gran privilegio. Il 9 luglio era deceduto a Firenze l'ultimo granduca medico, Gian Gastone, che Farinelli aveva incontrato a palazzo Pitti anni prima.⁴⁴ Il 9 ottobre 1737 vennero celebrate in San Lorenzo le sfarzose esequie granducali orchestrate dalla elettrice Palatina Anna Maria Luisa de' Medici, apparate dall'architetto Ferdinando Ruggieri: uno dei protagonisti dell'ultimo barocco fiorentino.⁴⁵

Dalla benemerita erudizione di Giovanni Fantuzzi apprendiamo che proprio nell'«anno 1737 era venuto a Bologna l'Impresario dell'Opera, che doveva farsi nel nuovo Teatro, che allora si stava fabricando in Madrid, e ricercava Pittori, e Machinisti per quell'impresa». Il 29 di agosto giunsero nella capitale iberica Giacomo Bonavera detto Campana, macchinista-carpentiere-scenografo poi factotum di Farinelli, accompagnato dal fratello Giovanni pittore e dal prospettico Giacomo Pavia pittore-scenografo-trattatista già frequentatore della scuola felsinea di Ferdinando Bibiena.⁴⁶ Il teatro che si andava edificando a partire dal mese di giugno su un terreno di proprietà dell'Ayuntamiento⁴⁷ sostituiva il vecchio *corral* dei Truffaldini, la formazione di comici italiani un tempo al servizio del re analizzata nel precedente capitolo. Il Coliseo de los Caños del Peral fu costruito per ordine di Filippo V che intendeva destinare l'edificio a quella che fu la prima compagnia professionistica d'opera italiana a Madrid.⁴⁸ La troupe di cantanti approdò in Spagna nel medesimo 1737. La

42. Per puntuali approfondimenti: M. DE Á. PÉREZ SAMPER, *La alimentación en la corte de Felipe V*, in *Felipe V y su tiempo*, cit., to. I, pp. 529-583.

43. BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., n. 49 bis, pp. 145-146 (per la copia del decreto). Cfr. inoltre MCGEARY, *Farinelli in Madrid*, cit., pp. 410-411.

44. Cfr. qui avanti e nota 96.

45. Cfr. M. BIETTI, *Il teatro sacro. 'Mortorio' e corredo funebre per l'ultimo granduca de' Medici*, in *Gian Gastone (1671-1737). Testimonianze e scoperte sull'ultimo granduca de' Medici*, catalogo della mostra a cura di M. B. (Firenze, 16 luglio-2 novembre 2008), Firenze-Milano, Giunti-Firenze musei, 2008, 149-166. Per un quadro di riferimento: *La morte e la gloria. Apparati funebri medicei per Filippo II re di Spagna e Margherita d'Austria*, catalogo della mostra a cura di M. BIETTI (Firenze, 13 marzo-27 giugno 1999), Livorno, Sillabe, 1999.

46. Cfr. anche per la citazione G. FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, Stamperia di San Tommaso d'Aquino, 1788, to. VI, p. 320. Su Pavia e i Bibiena v. almeno S. MEDDA, *Giacomo Pavia*, in *I Bibiena: una famiglia europea*, catalogo della mostra a cura di D. LENZI e J. BENTINI, con la collaborazione di S. BATTISTINI e A. CANTELLI (Bologna, 23 settembre 2000-7 gennaio 2001), Venezia, Marsilio, 2000, p. 443.

47. Cfr. e.g. J.J. CARRERAS, «Terminare a schiaffoni»: *la primera compañía de ópera italiana en Madrid (1738/39)*, in *Música*, cit., pp. 99-121: 117.

48. Si veda il documento in data 31 maggio 1737 in E. COTARELO Y MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipografía de la «Revista de archivos, bibliotecas y museos», 1917, p. 80 (e nota 1). Su questo fondamentale lavoro d'età positivista v. CARRERAS, *L'opera di corte a Madrid (1700-1759)*, cit., pp. 21-23.

formazione canora era composta dai fiorentini Rosa Mancini soprano, di norma seconda donna,⁴⁹ e Lorenzo Saletti, castrato;⁵⁰ i bolognesi Annibale Pio Fabri, Elisabetta Uttini,⁵¹ Maria Marta Monticelli⁵² e la veneziana Giacinta Forcellini. Gli intermezzi erano affidati ai ‘buffi’ bolognesi Santa Marchesini e Tommaso Garofalini.⁵³ Quest’ultimo nel 1739 avrebbe ricevuto un sussidio per la casa da affittare a Madrid.⁵⁴ Una troupe media e in alcuni casi persino modesta, parrebbe di capire.

A eccezione della Marchesini, cantante anche d’opera seria, già attivissima nei teatri di Venezia e di Napoli in cui lavorò con il basso comico Gioacchino Corrado,⁵⁵ e dell’umorale tenore-compositore Fabri (Balino, per Farinelli da Londra «Anibalino» che faceva di «ogn’erba, fascio») (fig. 3)⁵⁶ che si era esibito nelle principali piazze operistiche italiane ed europee, Londra inclusa dove era stato scritturato da Händel al King’s Theatre.⁵⁷ «Il Fabri incontra molto, vera-

49. Cfr. BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., p. 265; MORALES, *L’artiste de cour dans l’Espagne du XVIII^e siècle*, cit., p. 244.

50. Attivo nella primavera 1736 al fiorentino teatro di via del Cocomero. Cfr. C. PAGNINI, *Il teatro del Cocomero a Firenze (1701-1748). Accademici impresari per due dinastie*, Firenze, Le Lettere, 2017, p. 168. Per altre notizie: BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., p. 272.

51. Documentata nelle estati 1726 e 1728 nel medesimo teatro (cfr. PAGNINI, *Il teatro del Cocomero*, cit., pp. 162-163). Per altre notizie: C. MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI. Manuscrito de Carlos Broschi Farinelli* (1972), Madrid, Patrimonio nacional, 1987², p. 46; BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., pp. 229, 275; MORALES, *L’artiste de cour dans l’Espagne du XVIII^e siècle*, cit., pp. 244-245, 275.

52. Cfr. ancora PAGNINI, *Il teatro del Cocomero*, cit., pp. 78, 80, 164-165, 199-200, 203, 205-206. E v. CARRERAS, «Terminare a schiaffoni», cit., p. 115.

53. Su Garofalini: MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., pp. 45-46; BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., pp. 220, 262; COTARELO Y MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*, cit., pp. 86-87; CARRERAS, «Terminare a schiaffoni», cit. p. 100; MORALES, *L’artiste de cour dans l’Espagne du XVIII^e siècle*, cit., pp. 244-245.

54. Cfr. Madrid, Archivo de la Villa (d’ora in poi AVM), Secretaría, 2-458-22, in VAREY, SHERGOLD e DAVIS, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745*, cit., p. 308 (doc. 195 [e]).

55. Sulla soprano bolognese: BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., pp. 228, 229, 266; A. GIUSTINI, *Marchesini, Santa*, in *Dizionario biografico degli italiani* (d’ora in poi DBI), Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2007, vol. 69, pp. 625-626. Su Corrado, e.g.: F. PIPERNO, *Attori e autori di intermezzi comici per musica nel primo Settecento: la produzione di Giovanni Battista Pergolesi*, in *Studi di Storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di S. MAZZONI, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 276-291 (ivi, p. 281, per la collaborazione tra Marchesini e Corrado).

56. Lettera di Farinelli a Pepoli, Londra, 23 maggio 1735 (in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., n. 45, pp. 135-137: 136). Per la datazione della lettera rivedi nota 38.

57. Cfr. G.F. HANDEL, *Collected documents, II. 1725-1734*, a cura di D. BURROWS et al., Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 280-281, 294-295, 299-301, 317, 320, 322, 331-333, 338, 344, 354-355, 360-361, 385, 393, 409, 413, 432, 440. E v. W. DEAN, *Fabri [Fabbrì], Annibale Pio (‘Balino’)*, in *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09180>, 2001 (ultimo accesso: 25 ottobre 2018); BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., p. 260; CARRERAS, «Terminare a schiaffoni», cit., p. 116; L. BIANCONI et al., *I ritratti del museo della*

mente canta bene [...] avreste mai creduto che un Tenore dovesse qui aver tale incontro?». Così, da Londra a Vienna, il librettista-adattatore Paolo Rolli nel dicembre 1729.⁵⁸ Intanto nel gennaio 1728 al Lincoln's Inn Fields di John Rich era andata in scena *The Beggar's Opera* di John Gay. Destinata a imprimere una svolta decisiva alla vita teatrale londinese, nonché a conferire un forte impulso alla carriera di William Hogarth: autore di numerose versioni iconografiche di una medesima scena del terzo atto di questa celeberrima *ballad opera* rimasta a lungo in cartellone.⁵⁹ Nell'agosto 1729 Violante di Baviera, vedova del Gran Principe Ferdinando ed erede dell'efficiente organizzazione internazionale del principesco impresariato medico,⁶⁰ aveva raccomandato alla regina d'Inghilterra la «cantatrice mia dipendente [...] Antonia Merighi di Bologna»⁶¹ che in seguito avrebbe cantato a Londra anche con Farinelli. Una virtuosa ambita. Al pari di un'altra eccellente protetta di Violante scritturata qualche anno prima, sempre da Händel, per l'impresariale Royal Academy of Music: la rivale di Faustina Bordoni, Francesca Cuzzoni⁶² che nel gennaio 1723 aveva esordito applauditissima nella capitale britannica a fianco di Francesco Bernardi (il Senesino) recitando nell'*Ottone, re di Germania* di Haym-Händel.⁶³ Opera basata sul libretto della *Teofane* di Pallavicino-Lotti rappresentata a Dresda nel 1719.

musica di Bologna da padre Martini al liceo musicale, Firenze, Olschki, 2018, pp. 226-228 scheda 65 del *Catalogo generale dei ritratti*.

58. Lettera di Paolo Rolli a Giuseppe Riva, Londra, dicembre 1729 (in HANDEL, *Collected documents*, cit., vol. II, p. 331). E v. C. CARUSO, *Rolli, Paolo Antonio*, in DBI, vol. 88 (2017), pp. 175-179.

59. Cfr. da ultimo M.C. BARBIERI, *La carriera teatrale di 'A Harlot's Progress' di William Hogarth*, «Drammaturgia», XIII / n.s. 3, 2016, pp. 129-173: in partic. p. 132 e nota 7. E cfr. R.D. HUME, *Beggar's Opera, The*, in *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O002751>, 2002, ultima revisione: 29 agosto 2012 (ultimo accesso: 26 dicembre 2018); *William Hogarth. Dipinti disegni incisioni*, catalogo della mostra a cura di A. BETTAGNO (Venezia, 26 agosto-12 novembre 1989), Vicenza, Neri Pozza, 1989, pp. 73-74 scheda 126 (di Mary Webster).

60. Cfr. S. MAMONE, *Serenissimi fratelli principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664)*, Firenze, Le Lettere, 2003; ID., *Mattias de' Medici serenissimo mecenate dei virtuosi. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggio di Mattias de' Medici (1629-1667)*, Firenze, Le Lettere, 2013.

61. Lettera di Violante Beatrice di Baviera a Carolina di Brandeburgo-Ansbach, Firenze, 15 agosto 1729 (in HANDEL, *Collected documents*, cit., vol. II, p. 305). Il doc. è da contestualizzare con l'ottimo vol. di L. SPINELLI, *Il principe in fuga e la principessa straniera. Vita e teatro alla corte di Ferdinando de' Medici e di Violante di Baviera (1675-1731)*, Firenze, Le Lettere, 2010, in partic. pp. 16, 214, 242 nota 177, 243 nota 190, 244 nota 196. Sulla Merighi cfr. e.g. BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., p. 267.

62. Cfr. e.g. W. DEAN-C. VITALI, *Cuzzoni, Francesca*, in *The Grove Book of Opera Singers*, cit., pp. 103-105.

63. '*Ottone, re di Germania*'. *Drama. Da rappresentarsi nel regio teatro d'Hay-Market*, London, Wood, 1723. E v. HANDEL, *Collected documents*, cit., vol. I. 1609-1725 (2013), in partic. pp. 611-616 (con precisazioni).

Si è accertato.⁶⁴ Broschi, si sa, avrebbe calcato le scene londinesi dall'ottobre 1734 al maggio 1737 vivendo infuocate rivalità politico-impresariali e maturando la decisione d'interrompere la sua carriera di divo dell'opera seria. Opera of the Nobility vs New Royal Academic of Music. Si rammenti la rivalità tra il Covent Garden di Händel, operista-impresario supportato dalle esibizioni coreiche di Marie Sallé e l'ormai farinelliana sala di Haymarket,⁶⁵ frequentata privatamente sia dai Whigs sia dai Tories. Londra, 1735:

le avanzo le notizie teatrali che mi lusingo che possono esser di suo piacere: i signori Cavallieri dell'impresie fino adesso hanno fatto alla porta denar vivo, summa di 22 mila zecchini, e vi restano altre sei recite; del rimanente i palchi tirano 11 mila zecchini. L'altro Teatro tutto non passano i 25 mila di guadagno.⁶⁶

Farinelli contabile e il botteghino. Non serve ora insistere sulla scrupolosità di Broschi nell'amministrazione degli spettacoli da lui messi in scena per la corte di Spagna.

L'incarico di provvedere al nuovo edificio teatrale madrilenno de los Caños fu affidato al maggiordomo marchese di Castelbosco Annibale Scotti, favorito della regina importato da Parma,⁶⁷ implicato nella organizzazione e nel controllo della vita spettacolare della corte madrilenna.⁶⁸ Un'impresa troppo dispendiosa per il marchese, tant'è che i lavori vennero conclusi grazie al prestito di un ricco possidente, Francisco Palomares. Fu lui il principale finanziatore dell'opera. Non fu mai rimborsato Palomares, né da Scotti né dall'Ayuntamiento.⁶⁹

64. E cfr. F. McLAUCHLAN, *Lotti's 'Teofane' (1719) and Handel's 'Ottone' (1723): a Textual and Musical Study*, «Music & Letters», LXXVIII, 1997, 3, pp. 349-390.

65. Cfr. e.g. BARBIER, *Farinelli*, cit., pp. 71-106.

66. Lettera di Farinelli a Pepoli, Londra, 8 maggio [ma 19 maggio] 1735 (in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., n. 44, pp. 134-135: 135; e v. ivi, p. 208, per la datazione tra quadre).

67. Cfr. J.M. MORILLAS ALCÁZAR, *Il 'Ragguaglio' delle nozze di Elisabetta Farnese attraverso le opere dello 'Spolverini' e alcune notizie sulle 'Battaglie'*, in *Il mestiere delle armi e della diplomazia. Alessandro ed Elisabetta Farnese nelle collezioni del real palazzo di Caserta*, catalogo della mostra a cura di V. DE MARTINI (Reggia di Caserta, 23 ottobre 2013-19 gennaio 2014), Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2013, pp. 93-110: 93, 98, 104, 107.

68. Cfr. e.g. BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., p. 311; DE MARTINI-MORILLAS ALCÁZAR, *Farinelli*, cit., pp. 12, 15. Scotti rivestì la carica di maggiordomo a partire dal 1722.

69. Cfr. COTARELO Y MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*, cit., p. 81; CARRERAS, «*Terminare a schiaffoni*», cit., pp. 118-120 e nota 37; F. DOMÉNECH RICO, *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral (la 'Commedia dell'Arte' en la España de Felipe V)*, Madrid, Fundamentos, 2007, p. 107; S. SUGRANYES FOLETTI, *La colección de dibujos Rabaglio: un ejemplo de la actividad de dos maestros emigrantes italianos en España, (1737-1760)*, tesi di dottorato discussa alla Università Complutense di Madrid, 2011, pp. 134-135 e note 375-376. Cfr. inoltre A.L. FERNÁNDEZ MUÑOZ, *Arquitectura teatral en Madrid del corral de comedia al cinematógrafo*, Madrid, El Avapies, 1989, p. 59. E v. qui avanti.

Nello stesso 1737 fulmineamente si costruiva e si inaugurava a Napoli per volere di Carlo, figlio di Elisabetta e Filippo,⁷⁰ il teatro di San Carlo: «una dichiarazione di potenza mentale» (così, con il consueto acume, l'amico rimpianto Giovanni Morelli)⁷¹ che conferiva splendore alla nuova dinastia anche nel dominio del simbolo. Un nuovo teatro per un regno e una corte nuovi cui guardava l'Europa dopo la fine del diuturno Vicereame spagnolo e della breve stagione asburgica. Uno spazio per il melodramma per una città in temperie di regale rinnovamento.⁷² Riconquistata nel 1734 da un figlio devoto in cerca di conferme: «Mon tres cher Pere, & ma tres cher Mere [...]. Je ay reçu une lettre de vos M.M. [...] la quelle m'a renplie de joy, voyan que vos M.M. sont contants de ma conduite, et je continuere a faire tout mon possible pour me conserver la grace de vos M.M. On continü le siege des chateaus, les quelles ne peuvoint durer long temps a cause des bateris qu'on y mest».⁷³ Perseguiva la gloria delle armi, Carlo. Il padre *rey* guerriero era oggetto di *imitatio*.⁷⁴ Si ricordi la sua visita al glorioso campo di battaglia paterno di Almansa.⁷⁵

Il proposito di costruire nella capitale del regno indipendente una fabbrica per lo spettacolo regio in sostituzione del vecchio teatro San Bartolomeo fu dichiarato nell'ottobre 1736 dal segretario di stato don José Joaquín di Montea-
legre marchese di Salas.⁷⁶ Approvato ufficialmente dal sovrano francoispanofar-

70. Per un quadro di riferimento recente: *Le vite di Carlo di Borbone*, cit. (con bibliografia). Per il versante artistico: *Carlos III: majestad y ornato en los escenarios del rey ilustrado*, catalogo della mostra a cura di P. BENITO GARCÍA, J. JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, J.L. SANCHO (Madrid, dicembre 2016-marzo 2017), s.l., Patrimonio nacional-Fundación Banco Santander, [2016].

71. G. MORELLI, *Castrati, primedonne e Metastasio nel felicissimo giorno in nome di Carlo*, in *Il teatro di San Carlo 1737-1987*, Napoli, Electa Napoli, 1987, 3 voll., vol. II, pp. 33-59: 33 (i voll. I e III sono di F. MANCINI; il II è a cura di B. CAGLI e A. ZIINO).

72. Istruttive considerazioni si leggono in A.M. RAO, *Una capitale del pensiero*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a cura di F. COTTICELLI-P. MAIONE, Napoli, Turchini, 2009, 2 voll., vol. I, pp. 1-32 (con bibliografia) e in I. ASCIONE, *Le fonti documentarie*, ivi, pp. 33-56.

73. La missiva (Aversa, 2 maggio 1734) è conservata a Madrid, Archivo histórico nacional (d'ora in poi AHNM), *Estado*, leg. 2706, n. 132. Si legge in C. DI BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna, 1. 1720-1734*, a cura di I. ASCIONE, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali-Direzione generale per gli archivi, 2001, n. 390, pp. 377-378: 377. E v., anche per ulteriori notizie, SODANO, *L'alba di un regno: i Borbone a Napoli*, cit., p. 14.

74. Cfr. ivi, p. 23.

75. Cfr. G.C. ASCIONE, I. ASCIONE, *Carlo di Borbone alla conquista di un trono 1731-1744: da Siviglia a Velletri*, in *Le vite di Carlo di Borbone*, cit., pp. 289-298: 289-290. E si riveda il cap. I di questo vol.

76. Sul sistema teatrale partenopeo v. in sintesi F. COTTICELLI, *Teatro e musica a Napoli nel Settecento*, in *Enciclopedia della musica*, cit., vol. II, pp. 641-657: 643-647; P.L. CIAPPARELLI, *I luoghi del teatro e l'effimero. Scenografia e scenotecnica*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, cit., vol. I, pp. 223-329 (con bibliografia); F. COTTICELLI, P. MAIONE, *Musica e teatro a Napoli nell'epoca di Carlo di Borbone*, in *Le vite di Carlo di Borbone*, cit., pp. 269-279: in partic.

nesiano nel febbraio seguente e completato in marzo il progetto venne ideato dal colonnello siciliano Giovanni Antonio Medrano *ingentiero mayor* del regno e realizzato dal factotum borbonico Angelo Carasale imprenditore-appaltatore-impresario, comproprietario del teatro Nuovo di Montecalvario edificato in sette mesi nel 1724 su progetto di Domenico Antonio Vaccaro.⁷⁷ Si veda la pianta autografa del San Carlo di Medrano con il visto di approvazione di Montealegre apposto in data 22 marzo 1737 (fig. 4).⁷⁸ «Mon tres cher Pere, & ma tres cher Mere, [...] le teatre est reussi magnifique», scriveva compiaciuto il giovane re il 29 ottobre.⁷⁹ Pochi giorni prima il citato marchese di Salas – esperto di teatro musicale collegato alla rete diplomatica dell’amico marchese di Ensenada ed estimatore di Farinelli e di Metastasio – per volontà regale aveva ottenuto in proprietà un palco eccellente tra le quattro file di palchi nobili del teatro del sovrano che stava confrontandosi con la *société des princes*.⁸⁰

fo fede io sotto notaro della regia corte come a sedici di ottobre mille settecento trenta sette in Napoli il signor Don Giuseppe Granara, primo ufficiale della secretaria di Stato e Guerra col titolo di segretario in nome dell’Eccellentissimo Signor Marchese de Salas Don Giuseppe Gioachino de Monteallegre, cavalier dell’abito di San Giacomo, consigliere de Stato della Maestà del Re nostro Signore, Dio guardi, e segretario del Dispaccio e di Stato e Guerra dell’istessa Sacra Real Maestà, per esecuzione di sovrana disposizione e di dispaccio spedito per la stessa secretaria in data de undeci ottobre mille settecento trenta sette diretto al signor Don Erasmo de Ulloa Severino, regio uditor Generale dell’Esercito, ha preso il possesso d’uno de’ palchi del Real Teatro nuovamente edificato in Corte, e proprio nella fila seconda signato numero decimo nono a man sinistra del Palco di Sua Maestà, ed il suddetto palco concedutto dalla Maestà Sua in proprietà (non già alla carica) ma alla persona di detto Eccellentissimo

270–271. Cfr. inoltre ASCIONE, *Le fonti documentarie*, cit., p. 40 e nota 29 (con utili indicazioni archivistiche).

77. Sul teatro di Montecalvario cfr. almeno CIAPPARELLI, *I luoghi del teatro e l’effimero*, cit., pp. 231–233 (con bibliografia).

78. Su questo insigne spazio teatrale: F.C. GRECO et al., *Il teatro del re. Il San Carlo da Napoli all’Europa*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1987 (per la pianta citata: ivi, p. 49, fig. 30); *Il teatro di San Carlo 1737-1987*, cit.; F. PIPERNO, *Teatro di stato e teatro di città*, in *Il teatro di San Carlo*, a cura di C. MARINELLI ROSCIONI, Napoli, Guida, 1988², 2 voll., vol. I, pp. 61–118; P. MAIONE e F. SELLER, *Teatro di San Carlo di Napoli, I. Cronologia degli spettacoli (1737-1799)*, Napoli, Altrastampa, 2005. Su Medrano vedasi inoltre la voce a lui dedicata da R. PARISI nel DBI, vol. 73 (2009), pp. 189–191.

79. Lettera di Carlo di Borbone ai sovrani di Spagna, Napoli, 29 ottobre 1737, AHNM, *Estado*, leg. 2715, n. 20. In BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. II (2002). 1735-1739, n. 606, pp. 248–250: 249.

80. Alludo al vol. di L. BÉLY, *La société des princes XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1999. Per la distribuzione dei palchi al San Carlo: B. CROCE, *I teatri di Napoli dal rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, quarta ediz. riveduta e accresciuta, Bari, Laterza, 1947, p. 164; G. CANTONE, *Il teatro del re: dalla corte alla città*, in GRECO et al., *Il teatro del re*, cit., pp. 43–80: 54.

Signor Marchese, è per appunto uno de' dieci della prefata Real Maestà riservati per distribuirli a' Signori della Corte.⁸¹

La funzione propagandistica e politico-diplomatica del prestigioso «Real Teatro» edificato a ridosso del palazzo regale è nota. Al pari di quella di altri spazi teatrali settecenteschi rilegati alle corti italiane ed europee. E sappiamo dell'impegno diretto del Borbone nel governo teatrale, a partire dall'abolizione dello *ius repraesentandi*,⁸² del suo gusto per le commedie del corago-autore-attore Liveri⁸³ (poi ispiratore della politica teatrale del primo ministro di Parma Du Tillot),⁸⁴ della preferenza regia accordata ai balli teatrali nello spettacolo operistico, nonché dell'egemonia ideologica dell'opera seria sulle scene del San Carlo.

È parimenti noto che il primo scenografo del teatro del re fu Pietro Righini, ormai all'apice della carriera, che abbiamo visto attivo a Barcellona nel 1708 al servizio degli Asburgo al fianco di Ferdinando Bibiena⁸⁵ e che Carlo di Borbone aveva incontrato a Parma nell'ambito dei festeggiamenti predisposti per la sua entrata in città (9 ottobre 1732), dopo che per sette lunghi mesi era stato ospite a Firenze di Gian Gastone e di Anna Maria Luisa, l'amorevole principessa saggia che cantava bene,⁸⁶ risiedendo a palazzo Pitti, passeggiando, pescando e cavalcando nel giardino di Boboli con i suoi 'teatri' d'acqua.⁸⁷

81. Toledo, Archivo Histórico de la Nobleza, *Montealegre de la Rivera*, caja 1, doc. 4, Napoli, 16 ottobre 1737 (in J.M. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «*Todos los extranjeros admiraron la fiesta*»: Farinelli, la música y la red política del marqués de la Ensenada, in *Ocio y espectáculo: una mirada transversal*, a cura di S.A. CABELLO e P. RAMÍREZ BENITO, «Berceo», 2015, 169, pp. 11-53: 36 doc. 1). E v. nota 80.

82. Cfr. e.g. COTTICELLI, *Teatro e musica a Napoli nel Settecento*, cit., pp. 641-643, nonché la recente messa a fuoco di COTTICELLI, MAIONE, *Musica e teatro a Napoli nell'epoca di Carlo di Borbone*, cit. Cfr. inoltre le precisazioni di ASCIONE, *Le fonti documentarie*, cit., pp. 39-42. Per la diffusione in Europa del balzello dello *ius repraesentandi* risalente, come è noto, ai tempi di Filippo II v. il basilare vol. di S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento* (1993), Torino, Einaudi, 2011², pp. 74-81.

83. Cfr. e.g. F. COTTICELLI, *Il teatro recitato*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, cit., vol. I, pp. 455-508: 472-478; I. INNAMORATI, *La scena a rilievo di Domenico Barone di Liveri*, in *Illusione scenica e pratica teatrale*, cit., pp. 270-283.

84. Cfr. A. SCANNAPIECO, «*La nostra Compagnia sarà la più eccellente d'Italia*». Un documento inedito sullo stato dell'arte attorica nell'Italia di fine Settecento, «Drammaturgia», XIV / n.s. 4, 2017, pp. 151-201: 155-156.

85. Si riveda il cap. I.

86. Cfr. *La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici elettrice Palatina*, catalogo della mostra a cura di S. CASCIU (Firenze, 23 dicembre 2006-15 aprile 2007), Livorno, Sillabe, 2006. Cfr. inoltre le pagine a lei dedicate da G. PIERACCINI, *La stirpe de' Medici di Cafaggiolo. Saggio di ricerche sulla trasmissione ereditaria dei caratteri biologici* (1924-1925), Firenze, Nardini, 1986, 3 voll., vol. II, pp. 773-783.

87. Cfr. in specie MANCINI, *Il teatro di San Carlo 1737-1987*, cit., vol. III, pp. 9-19: 9 (*Pietro Righini. Dai 'fuochi multipli' alla 'scena quadro'*). Per l'attività parmense: G. BOTTI, *Pietro Righini*

Mon cher Pere, & ma cher Mere, je ay recu avant iyier une letre de vos M.M. du 5 de ce moys, qui m'a donée beaucoup de plaisir. [...] L'autre jour je allay a Pojo inperiale, qui est un tres belle meison de canpañe du Gran Duc, & ou il y a un asez joli jardin. Avan iyier je alai a Castelo, qui est un joli meison de canpañe, aveque un jardein meilleur que l'aure; & ce matin je ire.au sermon. Asteur il fait depuis trois ou quatre jours un ase vilain temps. *Les autres jours je vay au jardein d'isi, qui est plus beau que tous les autres.*⁸⁸

Perché don Carlo si divertisse «en estos jardines», il Medici fece costruire «un *cohecito*» e due tavolini intarsiati di pietre dure⁸⁹ poi incorniciati come quadri e spediti in Spagna. Il *cohecito* era una piccola carrozza sontuosa, trainata da due ciuchini, che il principe spagnolo guidava con piacere nei viali di Boboli.⁹⁰ L'infante aveva fatto il suo ingresso solenne a Firenze il 9 marzo del medesimo 1732. Giunto sulla «gran piazza de' Pitti» era stato salutato da «concerti strepitosissimi delle trombe, de' timpani, oboe, ed altri assai militari strumenti», nonché da una «salva reale della vicina Fortezza di Belvedere».⁹¹ Nelle sere dal

apparatore e scenografo a Parma, in *La Parma in festa. Spettacolarità e teatro nel ducato di Parma nel Settecento*, a cura di L. ALLEGRI e R. DI BENEDETTO, Modena, Mucchi, 1987, pp. 139-162 (per Righini e Carlo di Borbone: ivi, p. 142). Poco aggiunge, su Righini, la *Storia di Parma*, x. *Musica e teatro*, a cura di F. LUISI e L. ALLEGRI, Parma, Monte Università Parma, 2013 (deludente, per quanto riguarda la parte *Teatro*, sia sul piano del metodo sia per la lacunosa bibliografia. Di tutt'altro peso scientifico la parte *Musica*). Quanto al soggiorno fiorentino e parmense di Carlo cfr. *Carlos III en Italia, 1731-1759: itinerario italiano de un monarca español* [...], catalogo della mostra a cura di J. URREA FERNÁNDEZ (Madrid, febbraio-aprile 1989), Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, pp. 44-51; ASCIONE-ASCIONE, *Carlo di Borbone alla conquista di un trono 1731-1744*, cit., pp. 290-291; M. CAPRA, *La musica in scena. Caratteri e vicende dal XVII al XXI secolo*, in *Storia di Parma*, cit., pp. 195-307: 245; G. CARIDI, *Carlo di Borbone in Italia prima di Napoli*, in *Le vite di Carlo di Borbone*, cit. pp. 92-105: 102-104. Per il contesto di quei giorni toscani: M. VERGA, *Pitti e l'estinzione della dinastia medicea. Materiali per una lettura politica della reggia di Firenze tra Sei e Settecento*, in *Vivere a Pitti. Una reggia dai Medici ai Savoia*, a cura di S. BERTELLI e R. PASTA, Firenze, Olschki, 2003, pp. 271-287 (p. 278 per l'Elettrice e don Carlos). Da incrociare con la narrazione erudita di G. CONTI, *Firenze dai Medici ai Lorena. Storia, cronaca aneddotica, costumi (1670-1737)*, Firenze, Bemporad, 1909, in partic. pp. 869-878. Sull'ultimo granduca de' Medici: *Gian Gastone (1671-1737). Testimonianze e scoperte sull'ultimo granduca de' Medici*, cit.; W. KIRKENDALE, *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici* [...], Firenze, Olschki, 1993, passim.

88. Mio il corsivo. Lettera di Carlo di Borbone ai sovrani di Spagna, Firenze, 23 marzo 1732, AHNM, *Estado*, leg. 2649, n. 128 (in BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. I, n. 117, pp. 192-193).

89. Lettera del conte di Santisteban al marchese de la Paz, Firenze, 2 aprile 1732, Archivo General de Simancas, *Estado*, leg. 7694 (in *Carlos III en Italia, 1731-1759*, cit., p. 58 e nota 7).

90. Cfr. H. ACTON, *Gli ultimi Medici* (1962), trad. it. di A. CASTELNUOVO TEDESCO, Torino, Einaudi, 1987 (ed. or. London, Methuen, 1958), p. 307.

91. *Breve racconto della venuta, e dell'ingresso fatto in Firenze dall'altezza reale del serenissimo infante duca don Carlo gran principe di Toscana il dì 9 marzo 1732*, Firenze, Tartini e Franchi, 1732, p. 6.

9 all'11 marzo aveva assistito alle recite della compagnia del Pantalone Antonio Ferramonti nel teatro accademico-impresariale degli Infuocati di via del Cocomero, allora epicentro della vita spettacolare cittadina.⁹² In quelle tre sere furono apperate ricche illuminazioni urbane: «un numero infinito di torce, di faci, di doppiieri, di lumiere, e di fanali in mille vaghissime guise disposti per tutte le contrade, e per tutte le facciate de' Palazzi, delle Chiese e delle case di tutta la Città deludevano l'oscurità della notte», canonicamente rendendola «eguale al più fulgido, e scintillante chiarore del giorno».⁹³ Era un segno tipico di sovrana grandezza tramutare la notte in giorno. Il 24 di giugno, in occasione della festa di San Giovanni, il Borbone su delega del granduca presenziò alla cerimonia in qualità di Gran Principe di Toscana.⁹⁴ Così aveva stabilito la diplomazia internazionale. Così andava bene a Gian Gastone.⁹⁵ Le cose andarono diversamente. Nel luglio 1733, dopo l'avventura imperiale viennese dell'anno precedente, Farinelli a Firenze fece visita al Medici e cantò per Marianna Suarez.⁹⁶ Don Carlo conquistò il regno di Napoli nel 1734. Il 24 gennaio 1737 l'imperatore Carlo VI emanò il diploma che devolveva la Toscana a Francesco Stefano ultimo duca di Lorena, fresco sposo di Maria Teresa d'Austria. Iniziavano gli anni della reggenza.⁹⁷ Prendeva quota la leggenda nera che troppo a lungo ha oscurato l'ultimo Medici e la fine di una dinastia.⁹⁸

Da Parma proveniva anche l'assistente-allievo di Righini, il celebre Vincenzo Re.⁹⁹ Meno conosciuto, invece, è il ruolo di Montealegre in qualità di mediatore musicale dei sovrani partenopei.¹⁰⁰ Nel dicembre 1737 Carlo inviava alla Regina madre sei volumi delle opere di Metastasio.¹⁰¹ Il monumentale teatro partenopeo, simbolo del potere regale e *instrumentum regni*, era stato

92. Si veda la bella monografia di PIGNINI, *Il teatro del Cocomero a Firenze*, cit., p. 88.

93. *Breve racconto della venuta, e dell'ingresso*, cit., p. 7.

94. Cfr. P. URBANI, *Il principe nelle reti. Tutto è forza d'una fatale necessità*, in Gian Gastone (1671-1737). *Testimonianze e scoperte sull'ultimo granduca de' Medici*, cit., pp. 21-140: 107; PIGNINI, *Il teatro del Cocomero a Firenze*, cit., p. 98 nota 23; *Carlos III en Italia, 1731-1759*, cit., p. 13.

95. Cfr. PIGNINI, *Il teatro del Cocomero a Firenze*, cit., pp. 105-106; CARIDI, *Carlo di Borbone in Italia prima di Napoli*, cit., pp. 97-100.

96. Lettera di Farinelli a Pepoli, Firenze, 14 luglio 1733 (in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., n. 32, pp. 118-119: 119; e v. ivi, pp. 204, 285, 313).

97. Il documento si legge da ultimo in L. MANNORI, *Lo stato del granduca 1530-1859. Le istituzioni della Toscana moderna in un percorso di testi commentati*, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 2015, p. 145 doc. 4. E si veda A. CONTINI, *La reggenza lorenese tra Firenze e Vienna. Logiche dinastiche, uomini e governo (1737-1766)*, Firenze, Olschki, 2002.

98. Si vedano al riguardo le pagine di URBANI, *Il principe nelle reti*, cit., pp. 109-114.

99. Cfr. e.g. MANCINI, *Il teatro di San Carlo 1737-1987*, cit., vol. III, p. 12.

100. Cfr. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «*Todos los extranjeros admiraron la fiesta*», cit., in partic. p. 19.

101. Cfr. M. TORRIONE, *El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida*, in *España festejante. El siglo XVIII*, a cura di ID., Málaga, Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de Diputación de Málaga, 2000, pp. 295-322: 307.

inaugurato il 4 novembre giorno onomastico del sovrano.¹⁰² In sintonia con la tradizione delle monarchie europee il re edificatore pensava lo spettacolo quale veicolo di regalità.¹⁰³ «Iyier il y eut un concours infini de noblese, & le soir je fus à l'opera, qui est reusi a merveille», scriveva ai genitori dopo lo spettacolo inaugurale.¹⁰⁴ Il 19 dicembre si allestiva al San Carlo un altro spettacolo per celebrare il compleanno di Filippo V.¹⁰⁵

Intanto la diplomazia spagnola era al lavoro nella Europa delle corti per scegliere una principessa degna del giovane sovrano.¹⁰⁶ Come di consueto in Antico regime, le ragioni familiari si intrecciavano con quelle della politica internazionale calibrate sulle strategie dinastiche e le prassi dei matrimoni regali. L'implacabile *consor regni*¹⁰⁷ Elisabetta aveva in mente l'idea d'impero. Non essendo andate a buon fine le trattative austriache la Farnese giocò d'astuzia. All'insaputa del detestato imperatore-compositore Carlo VI d'Asburgo, che tanto aveva combattuto contro Filippo V negli anni della guerra di successione spagnola, la sua scelta cadde, si è visto, su Maria Amalia di Sassonia nipote di Guglielmina Amalia di Brunswick e Lüneburg, vedova di Giuseppe I d'Asburgo:¹⁰⁸ «issi on vâ preparant toutes les festes qu'on doit faire quand la Novia arriverà, & tout le monde est issi chaque jour plus content de ce mariage». ¹⁰⁹ Così l'astro nascente Carlo. Va da sé che il sintagma 'tutto il mondo' allude alla nobiltà di sangue. Quelle nozze in realtà avevano preoccupato non poco le cancellerie delle corti europee e molto «picado a los franceses», indispettendo sia il ministro cardinal Fleury sia la prolifica regina polacca di Francia Maria Leszczyńska.¹¹⁰ Lo sposo invece era contentissimo della graziosa principessa-bambina che nel 1738 giungeva da Dresda – sede in quell'an-

102. Cfr. H. HUCKE, *L'Achille in Sciro* di Domenico Sarri e l'inaugurazione del teatro di San Carlo, in *Il teatro di San Carlo 1737-1987*, cit., vol. II, pp. 21-32; MORELLI, *Castrati, primedonne e Metastasio*, cit., p. 38.

103. Cfr. anche COTTICELLI, MAIONE, *Musica e teatro a Napoli nell'epoca di Carlo di Borbone*, cit., p. 274.

104. Lettera di Carlo di Borbone ai sovrani di Spagna, Napoli, 5 novembre 1737, AHNM, *Estado*, leg. 2715, n. 21 (in BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. II, n. 607, pp. 250-252: 252).

105. Cfr. HUCKE, *L'Achille in Sciro*, cit., p. 21.

106. Cfr. I. ASCIONE, *L'alba di un regno (1735-1739)*, in BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. II, pp. 7-34: 13-19.

107. Su tale 'ruolo': C. CASANOVA, *Regine per caso. Donne al governo in età moderna*, Roma-Bari, Laterza, 2014.

108. Cfr. SODANO, *L'occhio della madre. La politica internazionale di Elisabetta Farnese*, cit., pp. 89-90.

109. Lettera di Carlo di Borbone ai sovrani di Spagna, Napoli, 25 marzo 1738, AHNM, *Estado*, leg. 2612, n. 12 (in BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. II, n. 629, pp. 292-293).

110. Cfr. ancora SODANO, *L'occhio della madre. La politica internazionale di Elisabetta Farnese*, cit., p. 90 (anche per la citazione). Per Maria Leszczyńska v. almeno B. CRAVERI, *Amanti e regine. Il potere delle donne* (2005), Milano, Adelphi, 2009⁷, pp. 253-265.

no di recite di comici dell'Arte —¹¹¹ dopo essere stata festeggiata a Venezia e a Padova, aver attraversato il Po su un ponte di cinquanta barche appositamente costruito per il suo passaggio e con la quale aveva consumato con passione a Gaeta la sua prima notte d'amore nuziale:¹¹²

*mon tres cher Pere, & ma tres cher Mere, [...] Je diroy aussi à vos M.M. qu'elle est beaucoup plus belle que le portrait, qu'elle à un geni d'un ange fort vifé, & beaucoup d'esprit, & que je suis l'homme le plus content, & le plus fortunée de ce monde, & je ne sçauroy dire combien nous nous aimons; & aussi que, grâces a Dieu, tout est allé fort bien.*¹¹³

L'*ingeniero mayor* Medrano fu implicato anche nei festeggiamenti per la *joyeuse entrée* partenopea di Maria Amalia con il consorte (4 luglio 1738). In gioventù Medrano si era trasferito in Spagna intraprendendo la carriera militare nel corpo reale degli ingegneri di Filippo V.¹¹⁴ Nel 1731 era rientrato in Italia al seguito di don Carlo quindicenne accompagnato da Montealegre.¹¹⁵ Durante il viaggio l'ingegnere impartiva lezioni di geografia e di storia al giovane principe.¹¹⁶ Inoltre ebbe un ruolo importante per l'educazione del futuro sovrano in ambito architettonico e ingegneristico.¹¹⁷

4. Una rete di saperi, relazioni e contaminazioni di pratiche che meglio spiega la ristrutturazione nel 1738 del madrilenno Coliseo del Buen Retiro considerato dall'uomo di teatro Farinelli, dal re e dalla sua consorte, 'gelosa' del magnifico regio teatro partenopeo,¹¹⁸ ormai inadeguato per gli allestimenti di opera seria d'impronta metastasiana:

111. Cfr. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, cit., pp. 219, 343.

112. Cfr. G. MOTTA, *Il viaggio della regina Maria Amalia Wettin tra diplomazia e politica, in Donne in viaggio. Viaggio religioso, politico, metaforico*, a cura di M.L. SILVESTRE e A. VALERIO, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 143-154. Quanto ai festeggiamenti veneti: L. URBAN, *Banchetti veneziani dal rinascimento al 1797*, San Vito di Cadore (Belluno), Grafica Sanvitese, 2007, pp. 87-89.

113. Lettera di Carlo di Borbone ai sovrani di Spagna, Gaeta, 21 giugno 1738, AHNM, *Estado*, leg. 2715, n. 32 (in BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. II, n. 642, pp. 323-325: 324 s.).

114. Rivedi nota 78.

115. Sul viaggio italiano di Carlo: *Carlos III en Italia, 1731-1759*, cit., in partic. pp. 38 ss.; CARRERAS, «*Terminare a schiaffoni*», cit., pp. 106-107; CARIDI, *Carlo di Borbone in Italia prima di Napoli*, cit., pp. 101 ss.; ASCIONE-ASCIONE, *Carlo di Borbone alla conquista di un trono 1731-1744*, cit.

116. Cfr. *Carlos III en Italia, 1731-1759*, cit., p. 49.

117. Cfr. *ivi*, p. 57.

118. Per la gelosia teatrale della Farnese: TORRIONE, *El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida*, cit., p. 304.

respecto a ser del agrado de Sus Majestades que el coliseo del Real Retiro se ponga en disposición correspondiente para hacer en él los festejos que se mandaren en adelante, dándole más lontananza [alla scena], quitando las escaleras maestras, elevando el techo para que bajen a plomo las bambalinas, acomodando el cielo que tiene de lienzos pintados y aumentando los aposentos, me mandó S. M. ayer que lo executase; y para hacerlo suplico a V. E. que, tomando su Real orden, se sirva expedir las convenientes para que no se me embarace la ejecución de esta obra, que principiaré luego que se haga la ópera a los Consejos, por necesitarse mucho tiempo para concluir la y desear lo esté, sin que me estreche el tiempo, al regreso de sus Majestades a esta corte. Dios guarde.¹¹⁹

I restauri, finanziati dall'Ayuntamiento di Madrid, vennero realizzati dall'architetto-pittore piacentino Giacomo Bonavia, che stava dirigendo la configurazione di Aranjuez,¹²⁰ e da uno dei massimi protagonisti del barocco madrilenno, l'architetto Pedro de Ribeira.¹²¹ In questa occasione fu aumentata la profondità della scena sostituendo la *ventana* sul fondo del palco¹²² con un grande arco dotato di una porta comunicante con il parco.¹²³ La scena del giardino. Soluzione apprezzata in seguito dal testimone oculare Pietro Napoli Si-

119. Comunicazione del *corregidor* della città al primo ministro don Sebastián de la Cuadra, [Madrid], 15 luglio 1738 (cito da COTARELO Y MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, cit., p. 112).

120. Cfr. V. TOVAR MARTÍN, *Santiago Bonavía, arquitecto principal de las obras reales de Aranjuez*, «Anales de historia del arte», 1997, 7, pp. 123-156; LÓPEZ DE JOSÉ, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*, cit., in partic. pp. 44-45, 65; J. PERUARENA ARREGUI, *Entre el debate internacional y la adherencia de la tradición o sobre la arquitectura teatral española en el s. XVIII*, «Cuadernos de ilustración y Romanticismo», 2013, 19, pp. 221-251: 225; C. MARÍN TOVAR, *El Real Sitio de Aranjuez como escenario de la fiesta cortesana durante el reinado de Fernando VI y Bárbara de Braganza*, «Enlaces», revista del CES Felipe II, giugno 2012, 14, pp. n.n. [pdf pp. 1-15: 5]. Il pdf è scaricabile all'indirizzo <http://www.cesfelipesecondo.com/revista/numeros.html> (ultimo accesso: 25 luglio 2018). Sul personaggio e.g.: BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V*, cit., pp. 453, 456, 536, 542, 565 n., 619-627, 649, 675, 682 n.; D. SUÁREZ QUEVEDO, *Da Piacenza a la corte española: Giacomo Bonavia. Entre Madrid y Aranjuez, arquitectura y ciudad*, «Anales de historia del arte», 2014, 24, pp. 153-167.

121. Sui lavori eseguiti nel 1738 cfr. soprattutto la puntuale ricognizione documentale di TORRIONE, *El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida*, cit., pp. 307-308 (con la precedente bibliografia). Cade così l'ipotesi che riconduceva il progetto di ristrutturazione all'architetto francese Robert de Cotte (v. FERNÁNDEZ MUÑOZ, *Arquitectura teatral en Madrid*, cit., p. 54).

122. Cfr. TORRIONE, *El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida*, cit., p. 298.

123. Cfr. ancora TORRIONE, *Fiesta y teatro musical*, cit., p. 230; ID., *El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida*, cit., p. 308; ID., *Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro en tiempos de Fernando VI: cuatro óleos de Francesco Battaglioli*, «Reales sitios», xxxvii, 2000, 143, pp. 40-51: 40.

gnorelli, pietra miliare della storiografia teatrale (con buona pace del polemico gesuita catalano Francisco Xavier Lampillas apologeta del teatro spagnolo):¹²⁴

la scena, eccetto quella di Parma e di Napoli, è una delle più vaste dell'Europa. Essa ha di più il vantaggio singolare di valersi alle occorrenze del gran giardino che le sta a livello, e presta spazio conveniente alle vedute lontane, e alle apparenze di accampamenti, e simili decorazioni. Vi osservai tuttavia esistenti le macchine che servirono per la rappresentazione della *Nitteti*, cioè un gran sole, la nave che si sommergeva, un gran carro trionfale, alcuni lunghi tubi ottagonali all'esteriore, ed al di dentro lavorati a lumaca, che ripieni di petruzze col solo voltarsi, e rivoltarsi all'opposto imitavano lo strepito della grandine continuata a piacere.¹²⁵

Il 9 febbraio 1738, in tempo di carnevale, il *Demetrio* di Metastasio con recitativi di Hasse, dedicato per l'occasione a Filippo V, inaugurò con successo il ricordato nuovo teatro commerciale de los Caños¹²⁶ apprezzato a caldo da Farinelli: «Bonavera ha avuto un gran vanto. Il Teatro, da picciolo in poi, è un bellissimo Teatrino. In otto sere l'impresario [Giovanni Antonio Pieraccini]¹²⁷ ha tirato da' palchi e platea da 16 mila pezze [pari a 3200 dobloni d'oro].¹²⁸ Beati i primi in terra d'orbi. [...] Si è ottenuto il gran punto, ed è quello che Sua Maestà questa Pasqua vuol sentir l'opera nel Ritiro. Le mie suppliche non sono state infruttuose a muovere la pietà di questi monarchi ad un passo simile. Questo passo sarà d'una gran fortuna per l'impresario, e non svantaggioso per i virtuosi». ¹²⁹ E poi: «questi Spagnoli, non usi a vedere cose simili, sono remasti così sorpresi che non si puol dir di più». ¹³⁰ Il dramma serio per musica rimase in cartellone sino al 18 febbraio. Il melodismo del 'caro Sassone' amico di Metastasio, la citata troupe italiana di professionisti del canto artificioso-

124. Cfr. *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola contro le pregiudicate opinioni di alcuni moderni scrittori italiani. Dissertazioni del signore abate d. Saverio Lampillas. Parte II. Della letteratura moderna*, Genova, Felice Repetto, 1781, to. IV.

125. P. NAPOLI-SIGNORELLI, *Storia critica de' teatri antichi e moderni* [...] (1777), Napoli, Orsino, 1813³, to. IX, pp. 214-215. Piace qui segnalare l'intervento di Marzia Pieri («*Il secolo che declina tocca l'apice della propria gloria*»). *I cittadini Pietro Napoli Signorelli e Alessandro Pepoli a confronto* al recente convegno *Napoli e Venezia: due capitali dello spettacolo nel Settecento* (Napoli, 12-14 dicembre 2019).

126. Su tale spettacolo: COTARELO Y MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*, cit., pp. 86-88; CARRERAS, «*Terminare a schiaffoni*», cit., pp. 101-102, 108, 110; BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., pp. 220-221; e, più di recente, MORALES, *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII^e siècle*, cit., p. 244.

127. Cfr. CARRERAS, «*Terminare a schiaffoni*», cit.; BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., p. 270.

128. Si veda p. 109 e nota 158.

129. Lettera di Farinelli a Pepoli, dal palazzo del Pardo, 16 febbraio 1738 (in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., n. 49, pp. 142-145: 145; nonché v. ivi, pp. 216, 220-221). La replica ebbe luogo al Buen Retiro in aprile.

130. Ivi, p. 145.

so e virtuosistico, la scenografia all'italiana, l'illuminotecnica, le macchine di Bonavera avevano centrato il bersaglio. L'impresario poteva dirsi soddisfatto.

Tuttavia di lì a qualche mese avrebbe dichiarato fallimento. Doloso, per giunta, stando al trattamento non proprio benevolo riservatogli da Farinelli in una delle sue lettere.¹³¹ Ma sono state accertate le ragioni del fallimento della ditta di Pieraccini e del suo sostituto, l'orchestrante Giovanni Maria Mazza violinista: le matrici di corte dell'operazione, la mancanza di sovvenzioni, le tante difficoltà nel conciliare le attività dei cantanti italiani per l'impresa operistica commerciale con quelle per le feste cortigiane; i conflitti di competenza tra istituzioni eterogenee e la diffidenza della tradizione teatrale cittadina nei confronti del nuovo sistema produttivo impresariale, nonché la mancanza di un calendario funzionale alla vendita e al consumo dell'opera e di una strategia produttiva adeguata per favorire l'insediamento della prima compagnia professionistica d'opera italiana a Madrid. Troupe che già nell'estate 1738 era nei pasticci.¹³² Scotti e compagni non avevano saputo gestire la complessa e per loro inedita situazione. 23 agosto 1738, Farinelli da San Ildefonso:

l'altre opere sono andate al Diavolo, a segno tale che questi musici e musiche sono in una disperazione fuor di misura. Questo Peruccini [sic] li chiama in giudizio; lui non vuol pagarli secondo il contratto, lui si chiama fallito per avere qualche cosa; così mi hanno fatto un memoriale in corpo acciò io l'assista. Si dà principio alle preghiere: mi perdoni Vostra Eccellenza se ardisco dire che farò tutto il mio possibile, mi chiamano loro padre. Il caso è difficile; questo Perraccini [sic] è un gran B.F. Puol esser che la paghi con i suoi ragiri curiali.¹³³

Un «gran baron fottuto». E se ne intendeva d'impresari Farinelli. In autunno Mazza subentrò a Pieraccini.¹³⁴ La litigiosità dei cantanti non diminuì. Scriveva Broschi il 14 novembre 1739 in una formidabile lettera, ora citata in stralcio, che molto insegna sulla 'galassia' di cantanti della prima metà del secolo:

quella compagnia è sempre in lite; e quantunque il Supremo Consiglio [di Castiglia] abbia votato a favore dei cantanti, pure per ora non si vede alcun principio al divertimento dell'opera secondo l'accordo fatto, onde a me pare che la cosa voglia terminare a schiaffoni.¹³⁵

131. Si legga la lettera di Farinelli a Pepoli, da S. Ildefonso, 23 agosto 1738 (ivi, n. 51, pp. 150-153; 153).

132. Per tutto: CARRERAS, «Terminare a schiaffoni», cit., in partic. pp. 107 ss. E v. J.M. LEZA, *Francesco Corradini e la intróduccion de la ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731-1749)*, in *Música*, cit., pp. 123-146; in partic. 139-140.

133. Si riveda nota 131.

134. Cfr. ancora CARRERAS, «Terminare a schiaffoni», cit., pp. 113-114.

135. Lettera di Farinelli a Pepoli, Madrid, 14 novembre 1739 (in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., n. 54, pp. 157-161; 160; e v. ivi, pp. 223-224).

Il nuovo Coliseo pubblico miscelava interessi in conflitto: cortigiani, impresariali, municipali.¹³⁶ Miscelava inoltre elementi della tradizione dello spazio teatrale iberico e di quello all'italiana. Era stato edificato da un architetto reclutato da Scotti, il ticinese Virgilio Rabaglio.¹³⁷ artista al servizio dei sovrani, collaboratore di Bonavia, formatosi a Milano e nella palladiana Vicenza.¹³⁸ Si veda la pianta del teatro disegnata da costui (fig. 5)¹³⁹ e si legga la concisa, pertinente descrizione di Riccoboni (1738): «aujourd'hui on a construit à Madrid un Théâtre [...] très-magnifique, dans le goût des Théâtres d'Italie, en conservant cependant quelques-unes des parties de leur ancienne forme».¹⁴⁰

Con l'arrivo nel palazzo di la Granja, luogo di sovrana femminile tranquillità situato in altura ai margini della Sierra de Guadarrama fatto edificare da Filippo V come *retiro*, quando ormai stanco aveva deciso di abdicare,¹⁴¹ Farinelli iniziava un percorso che in seguito lo avrebbe portato al vertice del sistema produttivo delle feste e degli spettacoli operistici allestiti a Madrid e nei siti reali. Sistema incardinato su tre poli principali a differenza della centralizzante Versailles in cui Filippo duca d'Angiò era cresciuto a fianco del re Sole: il Buen Retiro, Aranjuez e la Granja. Sistema che ispirò la pluralità di *reales sitios* impalcata da Carlo nel regno di Napoli. Ancora *imitatio*. Senza sottovalutare né le differenze né la decisiva influenza di Elisabetta Farnese né lo sviluppo economico collegato a tali imprese edificatorie e alla consustanziale industria del lusso sia in Spagna sia nel nuovo regno. Ho in mente le *reales fábricas fon-*

136. Cfr. CARRERAS, «Terminare a schiaffoni», cit., p. 118.

137. Cfr. C. SAMBRICIO, *Vigilio Rabaglio, arquitecto de los Caños del Peral*, «Archivo español de arte», XLV, 1972, pp. 321-322; A. BONET CORREA, *Virgilio Rabaglio: arquitecto de la reina viuda doña Isabel de Farnesio y del infante cardenal don Luis Antonio de Borbón*, in *Arquitecturas y ornamentos barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano de siglo XVIII en Madrid*, catalogo della mostra (Madrid, 10 novembre 1997-6 gennaio 1998), Madrid, Real academia de bellas artes de San Fernando, 1997, pp. 31-33; SUGRANYES FOLETTI, *La colección de dibujos Rabaglio*, cit., in partic. pp. 65-66, 103, 127-138 (con bibliografia).

138. Cfr. DOMÉNECH RICO, *Los Trufaldines*, cit., p. 108; SUGRANYES FOLETTI, *La colección de dibujos Rabaglio*, cit., pp. 61-62.

139. V. Rabaglio, Pianta del Coliseo de los Caños, 1737-1738, matita, inchiostro seppia, guazzo rosa e marrone su carta filigranata, Madrid, Real academia de bellas artes de San Fernando, *plano RBG/P-56*. Per un'analisi del foglio: DOMÉNECH RICO, *Los Trufaldines*, cit., pp. 118-124. Cfr. inoltre SUGRANYES FOLETTI, *La colección de dibujos Rabaglio*, cit., pp. 131 e nota 358, 133, 320-321; PERUARENA ARREGUI, *Entre el debate internacional y la adherencia de la tradición*, cit., p. 229.

140. RICCOBONI, *Réflexions historiques*, cit., p. 63 nota 1.

141. Cfr. *El real sitio de la Granja de San Ildefonso*, cit. Cfr. inoltre J. L. SANCHO, *El interior del Alcázar de Madrid durante el reinado de Felipe V*, in *El real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, catalogo della mostra a cura di F. CHECA (Madrid, settembre-novembre 1994), Madrid, Comunidad de Madrid-Nerea, 1994, pp. 96-111: 105-106; KAMEN, *Felipe V*, cit., p. 233; MARÍN TOVAR, *El real sitio de Aranjuez*, cit., [p. 5]; SODANO, *L'alba di un regno: i Borbone a Napoli*, cit., p. 28 (sulla filiera la Granja-reggia di Caserta).

date da Filippo V: la madrileña manifattura di *tapices* che confezionò gli arazzi dedicati al tema di Telemaco, a ricordo della opera scritta a suo tempo dal precettore Fénelon.¹⁴² Quella dei cristalli di la Granja di San Ildelfonso ricca di ricadute teatrali. Sino all'altrettanto reale fabbrica di porcellane fondata a Madrid da Carlo III sulla scia di Capodimonte.¹⁴³

Nel giorno di San Carlo Borromeo del ricordato novembre 1739, in occasione dei festeggiamenti per le nozze dell'infante quartogenito di secondo letto don Felipe (Pippo per la madre, futuro duca di Parma, Piacenza e Guastalla, capostipite dei Borbone-Parma)¹⁴⁴ con la primogenita di Luigi XV Luisa Elisabetta,¹⁴⁵ che a Versailles e a Parigi avevano dato vita a fuochi d'artificio memorabili (fig. 6),¹⁴⁶ fu allestito nel rinnovato teatro del Buen Retiro con scene firmate da Bonavia, specializzato in prospettive architettoniche, il *Farnace* intonato da Francesco Corselli (Courcelle) e finanziato dalla città di Madrid.¹⁴⁷ «Ho fatto tutto il mio possibile che l'opera sia magnifica, e l'assicuro che di più non si può fare in genere di comparse ed abiti. Ogni primo virtuoso che recita

142. Cfr. *ivi*, p. 27. E v. M. TORRIONE, *De Felipe de Anjou, 'Enfant de France', a Felipe V: la educación de Telémaco*, in *El arte en la corte de Felipe V*, cit., pp. 41-88; nonché la riedizione de *Les aventures de Télémaque*, in FÉNELON, *Œuvres*, a cura di J. LE BRUN, Paris, Gallimard, 1997, to. II.

143. Cfr. M.A. GRANADOS ORTEGA, *Las porcelanas de la real fábrica de su majestad católica*, in *Carlos III: majestad y ornato*, cit., pp. 239 ss.; J.L. SANCHO, *Reales fábricas*, *ivi*, pp. 263 ss. A tali studi rinvio anche per la bibliografia.

144. Sulla politica culturale di Filippo a Parma ha scritto pagine importanti G. TOCCHINI, *Frugoni e la Francia: opere massoniche per Parma*, in *Le muse in loggia (massoneria e letteratura nel Settecento)*. Atti del seminario di studi (Parma, 3 maggio 2001), a cura di G.M. CAZZANIGA, G. T., R. TURCHI, Milano, UNICOPLI, 2002, pp. 33-82. Per un affondo saggistico esemplare dedicato alla Parma teatrale in età borbonica: SCANNAPIECO, «*La nostra Compagnia sarà la più eccellente d'Italia*», cit. Per un quadro di riferimento: *Storia di Parma*, cit.

145. Cfr. N. MORALES, *Felipe de Borbón y la música: un infante melómano y una pasión familiar*, in *Felipe V y su tiempo*, cit., to. II, pp. 831-856.

146. Cfr. G. LAFAGE e J. DE LA GORCE, *Illuminations et feux d'artifice*, in *Fêtes & divertissements à la cour*, catalogo della mostra a cura di E. CAUDE, J. DE LA G. e B. SAULE (Versailles, 29 novembre 2016-26 marzo 2017), Versailles-Paris, Château de Versailles-Gallimard, 2016, pp. 347-375: 351-352, 371-372 schede 356-357.

147. 'Farnace'. *Dramma per musica, tradotto dall'idioma italiano al castigliano d'ordine di S. M. da don Girolamo Val, [...] da rappresentarsi nel regio teatro de Bon-Ritiro, [...] La composizione della musica è di d. Francesco Corselli maestro della Capella reale, e l'invenzione delle scene di d. Giacomo Bonavia custode del regio sito di Aranjuez*, Madrid, Sanz, 1739 (libretto bilingue in italiano e in castigliano). E v. COTARELO Y MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*, cit., pp. 113-118; BARBIER, *Farinelli*, cit., pp. 137-138; CAPPELLETTO, *La voce perduta*, cit., p. 73; R. STROHM, *Francesco Corselli Opera's for Madrid*, in *Teatro y música en España*, cit., pp. 79-101: 82-90, 100-101; CARRERAS, «*Terminare a schiaffoni*», cit., p. 103; BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., pp. 223-224; TORRIONE, *El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida*, cit., p. 306; MORALES, *Felipe de Borbón y la música*, cit., pp. 843-844 e nota 59; ID., *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII^e siècle*, cit., pp. 244-245 (e note) e tav. III a p. 293; ID., *Farinello à Madrid*, cit., pp. 56-57.

in Italia si potrebbe chiamar contento d'averne un abito dell'ultima comparsa di qui», scriveva Farinelli indispettito dalle bizze di «queste benedette donne canore»,¹⁴⁸ tra le quali rammento la matronale «squarciona»¹⁴⁹ alias Vittoria Tesi: la star europea ex-collega e compagna di viaggi di Farinelli, sentimentalmente inquieta, moglie del pazientissimo parrucchiere fiorentino Vittorio Tramontini,¹⁵⁰ spesso messa in caricatura da Anton Maria Zanetti con i suoi tratti africani e ormai invecchiata;¹⁵¹ nonché la tenace implacabile piccola di statura «Perucchiera», protetta da Sicinio Pepoli, al secolo Anna Maria Peruzzi: giunta in Spagna nel 1739, già prima donna in due opere di Corselli allestite nei teatri veneziani di San Samuele e di Sant'Angelo,¹⁵² abilissima nel procurarsi influenti protezioni e distintasi in quei giorni alla corte iberica, stando a un Farinelli inacidito, «per il suo merito gallinario creduto da questa nazione merito sublime». Peruzzi, esibitasi nel 1737 al San Carlo, cantò nel *Farnace* anche «un'aria con violino a solo servita dal famoso Maurino»: Mauro Alai già primo violino della formazione italiana nel teatro di Haymarket. Ma il protagonista di questo *Farnace* di successo fu la stella delle scene partenopee Gaetano Majorano (Caffariello) che, impegnatissimo nella parte in titolo, «si portò il meglio di tutti al canto, e fece il suo possibile ad escirne con onore». Così il direttore artistico Farinelli.¹⁵³

148. Lettera di Farinelli a Pepoli, Madrid, 14 novembre 1739 (in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., n. 54, pp. 157-161: 159; e v. ivi, pp. 223-224).

149. Lettera di Farinelli a Pepoli, Aranjuez, 8 maggio 1742, ivi, n. 62, pp. 179-181: 180.

150. Cfr. ivi, p. 274.

151. Per una prima informazione sulla cantante fiorentina: G. CROLL, *Tesi (Tramontini), Vittoria*, in *The Grove Book of Opera Singers*, cit., pp. 491-492. Per le caricature: G. STEFANI, *Le 'convenienze teatrali': i cantanti nelle caricature di Anton Maria Zanetti*, «Drammaturgia», XI / n.s. 1, 2014, pp. 139-166: in partic. 141, 148-150, 152 e figg. 4, 11-12, 20-21; E. LUCCHESI, *L'album di caricature di Anton Maria Zanetti alla Fondazione Giorgio Cini*, Venezia, lineadacqua-Fondazione Giorgio Cini, 2015, tavv. 5.I, 37.XI, 71.I, 72.I (e relative schede con bibliografia alle pp. 115-116, 260-261, 335-336, 337-338). Il *reference book* sul contesto teatrale operistico veneziano del primo trentennio del XVIII secolo è il vol. di G. STEFANI, *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento*, Firenze, Firenze University Press, 2015 (con ricca bibliografia). Da incrociare, in più ampie campiture cronologiche, con B.L. GLIXON, J.E. GLIXON, *Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford, Oxford University Press, 2006 e con SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and related Genres, 1660-1760*, cit.

152. Cfr. STROHM, *Francesco Corselli Opera's for Madrid*, cit., pp. 80, 83. E v. MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., p. 46. Sulla Peruzzi: D. LIBBY e J. ROSSELLI, *Peruzzi [Perrucci], Anna (Maria) ['La Parruchiera']*, in *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O007438>, 2001 (ultimo accesso: 31 dicembre 2018); e soprattutto BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., pp. 269-270.

153. Tutte le citazioni sono tratte dalla citata, fondamentale lettera di Farinelli a Pepoli, Madrid, 14 novembre 1739 (ivi, p. 158; e v. ancora ivi, pp. 251, 256, 269). Per un essenziale profilo di Majorano: W. DEAN, *Caffarelli*, in *The Grove Book of Opera Singers*, cit., pp. 68-69. Utili

L'8 maggio 1740 ad Aranjuez, l'Aranjuez dal *teatrito portátil de palacio* di Bonavia,¹⁵⁴ le «hermanas virtuosas Ana Maria y Victoria Peruzzi» venivano gratificate dal denaro del re e della regina: 1350 dobloni d'oro annuali ad Anna Maria, 300 a Vittoria. La prima «por su sueldo de virtuosa de Camara de la Reyna», la manutenzione della carrozza, l'affitto della casa; la seconda «por su sueldo de virtuosa al servicio de la Corte». Al *primer violín* Alai furono assegnati, sempre per ordine di Filippo V, 1200 dobloni d'oro.¹⁵⁵ L'eccellente Alai, da tempo noto ai sovrani spagnoli e apprezzatissimo da Elisabetta Farnese, era strategico per Farinelli.¹⁵⁶ Mentre la Peruzzi, stando al medesimo Farinelli, era stata miracolata e per ragioni non propriamente canore.¹⁵⁷ Comunque: un *doblón de oro* corrispondeva allora a due *doblas de oro* pari complessivamente a 1,6 ghinee. Per decreto reale lo stipendio annuale di Farinelli era di «mill y quinientas guineas, moneda de Ynglaterra»:¹⁵⁸ la stessa somma stabilita nel contratto che aveva portato Broschi a Londra,¹⁵⁹ pari a 2400 dobloni d'oro (si tenga conto che l'ingaggio madrileni di Nicolò Conforto come compositore di musica al servizio di Ferdinando VI sarebbe stato di 750 dobloni l'anno).¹⁶⁰ Il 1° luglio 1740 Santa Marchesini vedeva confermati i 600 dobloni d'oro a lei concessi da Filippo V l'anno precedente.¹⁶¹ «À compter de 1741, la famille royale disposa donc d'une troupe fixe d'opéra pour son usage personnel».¹⁶² Suscettibile d'integrazioni s'intende. Nel frattempo la prima formazione ita-

riscontri in BEC, *Les comédiennes-chanteuses à Madrid au XVIII^e siècle (1700-1767)*, cit. Quanto al rapporto di Caffariello con Broschi negli anni madrileni vedasi CAPPELLETTO, *La voce perduta*, cit., p. 108.

154. Cfr. LÓPEZ DE JOSÉ, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*, cit., pp. 44-50.

155. AVM, Secretaría, 2-458-22, in VAREY, SHERGOLD e DAVIS, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745*, cit., pp. 307-308 (doc. 195 [a, c]). E v. ivi, p. 62; MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., p. 46.

156. Si leggano le lusinghiere parole di Farinelli su Alai nella citata lettera a Pepoli del 14 novembre 1739 (in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., pp. 158-159). Per i soggiorni del musicista in Spagna: ivi, p. 251; MORALES, *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII^e siècle*, cit., pp. 237, 245, 310.

157. Lettera di Farinelli a Pepoli, San Ildefonso, 8 settembre 1740, ivi, n. 55, pp. 161-167: 165.

158. Cito dalla copia del decreto reale del 30 agosto 1737, da San Ildefonso, che si legge ivi, n. 49 bis, pp. 145-146: 146. Per la base di computo cfr. ivi, p. 217.

159. Lettera di Farinelli a Pepoli, Venezia, 8 maggio 1734, ivi, n. 41, pp. 130-131: 130.

160. Madrid, Archivo general de palacio, Expedientes Personales, *Nicolás Conforto*, caja 248/36, leg. 1, c. n.n., in data 23 settembre 1756, apud G.G. STIFFONI, *La música teatral de Nicolò Conforto (Nápoles, 1718-Aranjuez 1793). El estado de la investigación*, in *Música*, cit., pp. 147-162: 155 e nota 36. E v. MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., pp. 41-42.

161. Cfr. ivi, pp. 45-46.

162. MORALES, *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII^e siècle*, cit., p. 246.

liana professionistica d'opera in terra di Spagna si era sciolta.¹⁶³ Fabri aveva raggiunto Lisbona dove cantò nel teatro da Rua dos Condes.¹⁶⁴ L'apprezzata prima donna Uttini proseguì tutta la carriera a corte. Collegata alla confraternita de Nuestra Señora de la Purísima Concepción, chiese di essere sepolta nella chiesa della medesima confraternita.¹⁶⁵

5. Dopo la morte fulminea del suo re (9 luglio 1746),¹⁶⁶ Broschi passò al servizio del melomane Ferdinando VI, figlio della prima moglie di Filippo Maria Luisa Gabriella di Savoia, e di Maria Barbara di Braganza: figlia di Giovanni V del Portogallo,¹⁶⁷ allieva di Domenico Scarlatti, ottima clavicembalista e danzatrice, compositrice ed esperta d'opera.¹⁶⁸ Il musicista aveva seguito la futura regina in Spagna e fu un buon maestro anche per il principe delle Asturie, Ferdinando appunto. Il sepolcro del monarca malinconico non si trova all'Escorial. A Filippo V non piaceva quel cupo simbolico edificio definito da Farinelli, in un giorno di novembre, «Sacro Porcile».¹⁶⁹ Aveva dato precise disposizioni, il sovrano.¹⁷⁰ Il 12 luglio il corpo del re¹⁷¹ fu esposto al Buen Retiro nel Salón de

163. Cfr. CARRERAS, «Terminare a schiaffoni», cit., pp. 115-116 e nota 33. La compagnia si scioglie alla fine del 1739.

164. Cfr. BIANCONI et al., *I ritratti del museo della musica di Bologna*, cit., pp. 226-228 (scheda 65): 227.

165. Cfr. MORALES, *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII^e siècle*, cit., p. 275.

166. Cfr. e.g. KAMEN, *Felipe V*, cit., p. 260.

167. Per il quadro di riferimento: *Un reinado bajo el signo de la paz: Fernando VI y Bárbara de Braganza, 1746-1759*, catalogo della mostra (Madrid, 14 novembre 2002-26 gennaio 2003), Madrid, Real academia de bellas artes de de San Fernando, Ministerio de Educación, cultura y deporte, Caja Madrid Fundación, 2002.

168. Cfr. CAPPELLETTO, *La voce perduta*, cit., p. 71; BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., p. 282. E v. R. PAGANO, *Alessandro e Domenico Scarlatti, due vite in una* (2015), Lucca, LIM, 2019².

169. Lettera di Farinelli a Pepoli, dal palazzo dell'Escorial, 13 novembre 1742 (in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., n. 63, pp. 181-183: 183).

170. Cfr. per tutto BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V*, cit., pp. 672-674, 681-682 nota 12; SUGRANYES FOLETTI, *La colección de dibujos Rabaglio*, cit., p. 74. Più in generale: M.A. ALLO MANERO, J.F. ESTEBAN LORENTE, *El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: siglos XVI, XVII y XVIII*, in *Arte efímero. Metodología y fuentes*, «Artigrama», 2004, 19, pp. 39-94. Sul gran capitolo del teatro della morte in Antico regime registro qui il caso esemplare delle esequie del nonno di Filippo V: *Le roi est mort. Louis XIV-1715*, catalogo della mostra a cura di G. SABATIER e B. SAULE (Versailles, 27 ottobre 2015-21 febbraio 2016), Paris-[Versailles], Tallandier-Château de Versailles, 2015 (con bibliografia). E rivedi nota 45.

171. Sull'argomento resta referenza primaria, in un'ottica di lunga durata, E.H. KANTOROWICZ, *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, introd. di A. BOUREAU, trad. di G. RIZZONI, Torino, Einaudi, 1989 (ed. or. Princeton, Princeton University Press, 1957). Si veda inoltre S. BERTELLI, *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1990.

Castrillo decorato con tappezzerie di seta e oro. Il *mercader* della casa reale Vicente Merino aveva fornito le sete di rito.¹⁷² Il feretro sostò poi nella vicina chiesa di San Geronimo. Quindi fu tumulato nella Real Colegiata di San Ildefonso dotata negli anni Venti di una *chapelle de musique du roi*.¹⁷³ Poi il 18 maggio del 1747 *el rey Valente* in cerca di eternità venne onorato per volere della consorte, sempre nella amatissima la Granja. Nella sua ultima apparizione sulla scena del mondo lo accompagnarono le musiche di Courcelle e un catafalco disegnato da Bonavia. Il teatro della morte costò oltre 300.000 reali. Il 22 luglio 1746 era morta di parto a Versailles la figlia ventenne di Filippo V ed Elisabetta Farnese: Maria Teresa di Spagna consorte amatissima del Delfino Luigi Ferdinando. Non sarà forse inutile ricordare che proprio il 1746 è l'anno finale delle fondamentali pagine sull'opera italiana alla corte di Madrid dovute a José Antonio de Armona y Murga settecentesco *corregidor* di Madrid.¹⁷⁴

Nel luglio 1747 il figliastro re Ferdinando stabilì che l'ultima dei Farnese non poteva rientrare nella capitale. Per una dozzina d'anni la *reina vieja* Elisabetta fu quindi confinata nella prediletta Granja di San Ildefonso ricca di verde e di spettacolari fontane (efficacemente descritte da quel curioso personaggio che fu Norberto Caimo viaggiatore).¹⁷⁵ Farinelli, si è visto, non l'aveva seguita. Il fido Scotti sì. La distraevano le musiche di Francesco Corradini, già protagonista a partire dagli anni Trenta del teatro commerciale madrilenò¹⁷⁶

172. Per questa notizia: P. BENITO GARCÍA, *La muerte del rey*, in *Carlos III: majestad y ornato*, cit., pp. 337-343: 338.

173. Cfr. al riguardo MORALES, *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII^e siècle*, cit., pp. 95-101.

174. J.A. DE ARMONA Y MURGA, *Memorias cronológicas sobre el teatro en España* (1785), a cura di E. PALACIOS FERNÁNDEZ, J. ÁLVAREZ BARRIENTOS e M.C. SÁNCHEZ GARCÍA, Vitoria Gasteiz, Foral de Álava 1988. Sul personaggio: E. PALACIOS FERNÁNDEZ, *Armona y Murga, José Antonio de*, in *Diccionario biográfico español*, <http://dbe.rah.es/biografias/20185/jose-antonio-de-armona-y-murga> (ultimo accesso: 31 dicembre 2018). Sul valore storiografico delle pagine di Armona sull'opera italiana in Spagna: CARRERAS, *L'opera di corte a Madrid (1700-1759)*, cit., pp. 16-20. Quanto all'infanta Maria Teresa e il Delfino: 1744-1746. *De una corte a otra. Correspondencia íntima de los Borbones*, a cura di M. TORRIONE e J.L. SANCHO, Madrid, Patrimonio nacional, 2010, 2 voll. Cfr. inoltre P. MAIONE, *La marina risplendente «per le nozze del real Delfino colla reale infante di Spagna» (Napoli 1745)*, in *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe*, a cura di I. YORDANOVA e P. M., Wien, Hollitzer, 2018, pp. 385-430, in partic., per l'incisione di Charles-Nicolas Cochin raffigurante la *Pompe funebre* di Maria Teresa a Saint Denis, p. 404 fig. 2.

175. Cfr. [N. CAIMO], *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico*, Pittburgo [Milano], s.i.t. [Agnelli], 1761, to. II, pp. 144-147. La lettera di Caimo da San Ildefonso è datata 29 settembre 1755 (cfr. *ivi*, p. 152). Su Caimo: A. CONCA, *Descrizione odeporica della Spagna in cui specialmente si dà notizia delle cose spettanti alle belle arti degne dell'attenzione del curioso viaggiatore [...]*, Parma, Stamperia reale, 1793, to. I, pp. X-XII.

176. Cfr. [CAIMO], *Lettere d'un vago italiano*, cit., to. II, p. 152; MORALES, *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII^e siècle*, cit., p. 244; VAREY, SHERGOLD e DAVIS, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745*, cit., pp. 61, 211-212 (doc. 123 [c]); LEZA, *Francesco Corradini*, cit., in partic. pp. 126, 129, 138, 141, 144-146 docc. I-III.

e provvedeva al suo ancora invidiabile appetito il *jefe* della «Cocina de Boca» Juan Levegué subentrato ai cuochi Benoist e Chatelain che per molti anni si erano occupati dei pasti della famiglia reale.¹⁷⁷ Non era giunta al termine l'avventura politica della intelligente discendente di Margherita de' Medici: nata nel palazzo della Pilotta, eccellente nell'arte della caccia, appresa con i genitori nei boschi padani dell'arioso palazzo di Colorno, pittrice estimatrice del Molinaretto (il ritrattista genovese Giovanni Maria delle Piane), severa committente della iconografia famigliare!¹⁷⁸

ici il n'y a rien de nouveau si ce n'est que Van Loo [Louis-Michel] a achevé selon lui le grand tableaux des portraits et selon moi il n'y a que celui du Prince de Asturie, le vostre, et celui de l'Infante. Celui du Roy est infame et il faut qu'il le reface, ceux de l'Amito [l'infante don Luis] et de Marie Therese ressemblent mais tres fort en mal et celui de Maria Antonia point du tout. Celui de la petite [la nipote Isabella] est fort joli!¹⁷⁹

La lettera di Elisabetta al figlio Filippo è datata 20 dicembre 1743. Nel medesimo anno moriva a Firenze l'elettrice Palatina Anna Maria Luisa de' Medici. L'ultima erede della dinastia aveva dato disposizioni perché venisse finalmente completata l'impresa della Cappella dei principi: ideata per rendere immortale la stirpe medicea, incardinata sullo sfarzo delle pietre preziose, lavorate con la tecnica a commesso fiorentino, e sulle bronzee statue in piedi, dorate e ammantate, dei granduchi di Toscana.¹⁸⁰

Nel 1746 nasceva Luis Paret y Alcázar, pittore cui dobbiamo una visione notturna del nuovo Coliseo del Príncipe illuminato per un *Baile en máscara* (1767 ca.) (fig. 7).¹⁸¹ Il ballo in maschera fu introdotto al Coliseo nel 1767 dal riformatore conte di Aranda: l'aragonese Grande di Spagna che, nominato presidente del Consejo de Castilla e Capitano generale della nuova Castiglia nell'aprile 1766, avrebbe espulso i gesuiti dalla penisola e dalle colonie iberiche (1767).¹⁸² Fu introdotto, quel ballo di maschere, tra molte polemiche eccle-

177. Cfr. PÉREZ SAMPER, *La alimentación en la corte de Felipe V*, cit., pp. 535-536.

178. Cfr. BERTINI, *La formación cultural y la educación artística de Isabel de Farnesio*, cit., pp. 422, 424-428.

179. Lettera di Elisabetta Farnese al figlio Filippo, Buen Retiro, 20 dicembre 1743 (ivi, p. 428). Il celebre olio su tela di Louis-Michel Van Loo, *La familia de Felipe V*, 1743, si conserva oggi al Museo del Prado (inv. 2283).

180. Cfr. e.g. BERTELLI, *Il corpo del re*, cit., p. 206; PIERACCINI, *La stirpe de' Medici di Cafaggiolo*, cit., vol. II, p. 774. E v. *La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici elettrice Palatina*, cit.

181. *Baile en máscara*, 1767 ca., olio su tavola, Madrid, Museo del Prado (inv. 2875).

182. Cfr. N. GUASTI, *Lotta politica e riforme all'inizio del regno di Carlo III. Campomanes e l'espulsione dei gesuiti dalla monarchia spagnola (1759-1768)*, Firenze, Alinea, 2006, pp. 159-160. Cfr. inoltre ID., *L'esilio italiano dei gesuiti spagnoli. Identità, controllo sociale e pratiche culturali (1767-1798)*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2006. Per un agile quadro di riferimento: C. FERLAN, I

siastiche e a dispetto del ministro italiano Leopoldo de Gregorio marchese di Squillace che nel marzo 1766 aveva vietato l'uso d'indumenti celanti l'identità (mantelli lunghi, cappelli a larga falda) innescando il *motín de Esquilache*¹⁸³ causato da diversi altri fattori: a partire dagli interessi delle corporazioni di grandi mercanti madrileni avversi alla politica riformatrice del ministro stimato da Carlo III.¹⁸⁴ Nel 1768, nel flessibile tempo di carnevale, le maschere danzarono a los Caños del Peral.¹⁸⁵ Casanova fu ammaliato: «le grand spectacle qui m'a ravi fut vers la fin du bal, lorsque au son de l'orchestre après un claquement de mains général on commença une danse de deux à deux, dont je n'avais jamais vu la plus folle et la plus interessante. C'était le *fandango* [...]. Chacun avec sa chacune dansait face à face [...], et accompagnant l'harmonie avec des attitudes dont on ne pouvait voir rien de plus lascif. Celles de l'homme indiquaient visiblement l'action de l'amour heureux, celles de la femme le consentement, le ravissement, l'extase du plaisir».¹⁸⁶ Parole di un grande scrittore. Difficilmente surrogabili. Imparentate con la fascinazione della straordinaria oraltà casanoviana.¹⁸⁷ Di lì a non molto Giacomo, che abitava come lui scrive a cento passi da «los scannos del Peral»¹⁸⁸ nei pressi della piazzetta del Ángel, avrebbe danzato il suo fandango con la pruriginosa devota doña Ignazia¹⁸⁹ che molto si sarebbe fatta desiderare. Non senza averci prima informato, Casanova, che negli *apostos* «la dame pourrait faire la *pugnetta* à monsieur».¹⁹⁰ Il che nulla toglieva, parrebbe di comprendere, all'aumento della prostituzione attestato

gesuiti, Bologna, il Mulino, 2015. Quanto alle riforme operistiche e ai balli in maschera promossi da Aranda nei teatri pubblici cfr. anche LEZA, *Ispirazioni per la riforma*, cit., pp. 195 ss.

183. Cfr. almeno E. PAPAGNA, *Squillace, Leopoldo de Gregorio, marchese di Vallesantoro e di*, DBI, vol. 93 (2018), pp. 806-809; LEZA, *'Dramma giocoso' y zarzuela*, cit., p. 127.

184. Cfr. ancora GUASTI, *Lotta politica e riforme all'inizio del regno di Carlo III*, cit., pp. 143-144 e passim.

185. Cfr. COTARELO Y MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*, cit., p. 85.

186. CASANOVA, *Histoire de ma vie*, to. IX, cap. IV, 70-71. Cito dalla ediz. in 3 voll. procurata per la «Bibliothèque de la Pléiade» da G. LAHOUDI e M.-F. LUNA, con la collaborazione di F. LUCCICENTI, A. STROEV e H. WATZLAWICK Paris, Gallimard, 2013-2015, vol. III, pp. 448-449 (raccomandabile al lettore anche per la ben articolata bibliografia: ivi, pp. 1179-198). Rammento che il ms. autografo della *Histoire*, acquistato dalla Biblioteca nazionale di Francia in anni recenti, è ora ispezionabile in rete: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000810t/f11.image> (ultimo accesso: 11 giugno 2018).

187. Come è stato osservato; cfr. ad es. A. LEZZA, *Casanova in scena. Autobiografia e teatro*, in *Passioni e teatri di Casanova*, a cura di G. GARGIULO, Fiesole (Firenze), Cadmo, 2002, pp. 45-57: 47. Per un acuto sguardo d'insieme sulla scrittura di Casanova cfr. G. PIZZAMIGLIO, *Casanova e le lettere: giornalismo, romanzo, erudizione*, in *Il mondo di Giacomo Casanova*, cit., pp. 203-211.

188. CASANOVA, *Histoire de ma vie*, to. IX, cap. IV, 68 (ed. cit., p. 445).

189. Cfr. ivi, cap. V, 77 (ed. cit., p. 452). E v. L.A. GONZÁLEZ MARÍN, *Giacomo Casanova y la escena musical madrileña*, in *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, a cura di M. NAGORE, V. SÁNCHEZ, Madrid, ICCMU, 2014, pp. 123-131: 129-130.

190. CASANOVA, *Histoire de ma vie*, to. IX, cap. IV, 69 (ed. cit., p. 446).

a Madrid, Siviglia, Cadice e Cordova dove alla metà del secolo erano in funzione circa settecento postriboli.¹⁹¹ Nel medesimo 1768 l'errabondo Giuseppe Baretta, in occasione del suo secondo viaggio spagnolo, era di nuovo a Madrid. Preferiva la *zarzuela* all'opera buffa italiana¹⁹² e prendeva atto che le «Spanish ladies, like those of Italy, receive visits in their boxes, and there converse in as loud a tone as they think proper, without fear of being checked by any arrogant voice bidding silence».¹⁹³

A partire dal 1747 Farinelli fu l'autorevole sovrintendente dell'opera di corte dei teatri del Buen Retiro e di Aranjuez. Decollava ufficialmente la sua formidabile carriera di grande impresario e direttore artistico dell'opera seria:¹⁹⁴ «l'autentica età dell'oro dell'opera di corte in Spagna».¹⁹⁵ Non mi soffermo qui sul teatro de Serenatas di Aranjuez.¹⁹⁶ In quel giro di tempo Broschi era affiancato dal nuovo efficiente custode del Real Coliseo del Buen Retiro: Giacomo (Santiago) Bonavera (da non confondere con il citato Giacomo Bonavia).¹⁹⁷ Una direzione a tutto tondo.

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 disegnando alcuno poco colla penna. Era 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, e co' suoi lumi.¹⁹⁸

Non per caso in quell'anno il teatro del Buen Retiro venne nuovamente restaurato. Su proposta di Bonavia i lavori furono affidati a un allievo di de Ribeira: l'architetto Francisco Eugenio de Moradillo.¹⁹⁹ Lavori supervisionati da Broschi. Lavori decisivi: innalzamento della platea, rifacimento degli *apoyentos* distribuiti su cinque ordini, dipinti a tempera e dorati, trasformazione

191. Cfr. E. TORRES SANTANA, *Los marginados en tiempos de Felipe V*, in *Felipe V y su tiempo*, cit., to. I, pp. 323-342: 333.

192. Cfr. G. BARETTA, *A Journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain, and France* [...], London, Davies, 1770, 4 voll., vol. IV, pp. 243-244.

193. Ivi, p. 249.

194. Prendo in prestito parole di M. VALENTE, *Il canto di Farinelli e di Metastasio a Vienna*, in *Il Farinelli e gli evirati cantori*, cit., pp. 125-156: 140.

195. CARRERAS, *L'opera di corte a Madrid (1700-1759)*, cit., p. 30.

196. Per il quale vedasi ancora LÓPEZ DE JOSÉ, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*, cit., pp. 50-62: 54.

197. Per le tante mansioni di Bonavera come custode del teatro: MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., pp. 55-56. E v. TORRIONE, *Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro en tiempos de Fernando VI*, cit., p. 42.

198. G. SACCHI, *Vita del cavaliere don Carlo Broschi* [...], Venezia, Coleti, 1784, p. 21.

199. Cfr. TORRIONE, *El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida*, cit., pp. 309, 313.

della *cazuela* in un ampio balcone riservato alle dame, ammodernamento del palco reale dotato di un antipalchetto abbellito dal pittore Jacopo Amigoni, rifacimento del tetto dell'edificio e del soffitto dell'udienza, interventi illuminotecnici consistenti, ammodernamento della scena (inclusa una sofisticata *tramoya*), giochi d'acqua, ristrutturazione dell'arcoscenico e della fossa per l'orchestra (eseguite quest'ultime due operazioni su disegno del menzionato Giacomo Pavia).²⁰⁰ In occasione degli spettacoli di corte pare che la capienza fosse di circa cinquecento comodi posti.²⁰¹ Poco importa che anche *post mortem* Pavia fosse sgradito a Farinelli perché, a suo dire, era stato un uomo cocciuto e invidioso.²⁰²

Il Coliseo era mutato radicalmente: «el teatro se graduó a una voz por el mejor de cuantos se conocen en la Europa, no sólo en las proporciones de su fábrica, sino en lo suntuoso de sus adornos. La dirección de ella y sus providencias, han corrido al cargo del famoso Don Carlos Broschi, alias Farinelli, que a satisfacción de todos ha acreditado su buena elección, inteligencia, aplicación y esmero en este encargo».²⁰³ Parole topicamente enfatiche, datate 1747. Come quelle di un orgoglioso Farinelli (1758): «sin exageración alguna, se puede muy bien asegurar que en Europa no hay teatro que iguale al de la corte de España».²⁰⁴ Vero è che si trattava di un teatro barocco magnifico perfettamente organizzato. Scriveva Caimo in una lettera del luglio 1755:

trovandosi il Re per suo diporto giusta l'usato in *Aranquez*, ebbi tutto l'agio di vagheggiare interamente il Real Palagio chiamato il *Ritiro*. [...] Per ordine del Cavalier F. [...] fummi cortesemente mostrato il Teatro posto nella Corte medesima. Egli è questo fatto veramente alla reale: e quantunque sia d'una mediocre ampiezza, tutto non ostante, vi è ben' inteso, proporzionato, e magnifico. Da qualunque punto della platea, o de' palchi mirasi l'attore, lo si scuopre, e s'intende assai bene, il tutto digradando intorno intorno dolcemente a comodo, e piacere degli spettatori. Il pal-

200. Cfr. in dettaglio ivi, pp. 309-313.

201. Questo il computo di M. TORRIONE, *Las óperas del Buen Retiro en el reinado de Fernando VI. Nuevos óleos de Francesco Battaglioli (Módena, 1714-Venecia, h. 1796) en la Real academia de bellas artes de San Fernando*, in Francesco Battaglioli, *Escenografías para el real teatro del Buen Retiro*, catalogo della mostra a cura di M. T. ([Madrid], 18 maggio-16 giugno 2013), Madrid, Real academia de bellas artes de San Fernando, 2013, pp. 9-17: 12.

202. Lettera di Farinelli a Pepoli, Madrid, 26 agosto 1749 (in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., n. 67, pp. 187-189: 188). Pavia morì nel 1749: v. e.g. MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., p. 57.

203. Relazione anonima circa la rappresentazione di *Angelica e Medoro*, Madrid, Archivo de la Casa de Alba, caja 105, *Correspondencia entre el duque de Huéscar y Ordeñana*, Madrid, 19 dicembre 1747 (in DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «*Todos los extranjeros admiraron la fiesta*», cit., p. 39 doc. 4).

204. In MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., p. 19 (e v. BROSCHI, *Fiestas reales*, cit., p. 76).

co del Re, e nella vaghezza della struttura, e nella delicatezza delle dipinture, e nella lucidezza degli specchj con maestria disposti, e variamente figurati, mostra bastantemente esser luogo destinato a nobil trattenimento d'un Monarca delle Spagne. La scena, spesso e opportunamente variante, ben architettata, e saggiamente dipinta; il proscenio capace d'innumerabili comparse, [...] il parascenio [il retropalco] sterminato, dietro cui s'apre uno sfondato sul Reale giardino; le macchine, che per lo alto ascendono smisuratamente, e profondansi sino a sessanta piè sotto terra.²⁰⁵

Parole affidabili che rispecchiano l'assetto conferito alla sala nel 1747 e la sua funzione. Più che economico pensare che il sunnominato «Cavalier F» altri non sia che Farinelli in persona. Non mi pare sia stato mai notato. Mentre sarebbe persino malizioso sospettare che il viaggiatore scrivesse sotto dettatura del direttore del teatro.

È vero invece che Broschi fu un direttore artistico d'eccezione per undici anni di spettacoli d'opera seria vissuti d'intesa con l'amato gemello Metastasio prodigo, dalla colonia italiana della corte imperiale, di affetto fraterno, consigli epistolari, testi drammaturgici (e non solo).²⁰⁶ Un'alleanza sincera, proficua.

205. [CAIMO], *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico*, cit., to. I (1768), pp. 151, 155-156. La lettera di Caimo, da Madrid, è datata 23 luglio 1755 (ivi, p. 164). La descrizione del teatro è già stata messa in valore, in versione francese, da TORRIONE, *El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida*, cit., pp. 317-318 e nota 82.

206. Nella sterminata bibliografia sul poeta cesareo (e dintorni) v. e.g. R. CANDIANI, *Pietro Metastasio. Da poeta di teatro a virtuoso di poesia*, Roma, Aracne, 1998; A. CHEGAI, *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento* (1998), seconda ediz. rivista e accresciuta, Firenze, Le Lettere, 2000; *Il melodramma di Pietro Metastasio: la poesia la musica la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*. Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 2-5 dicembre 1998), a cura di E. SALA DI FELICE e R.M. CAIRA LUMETTI, Roma, Aracne, 2001; A. BENISCELLI, *Felicità sognante. Il teatro di Metastasio*, Genova, il nuovo melangolo, 2000; E. SALA DI FELICE, *Sogni e favole in sen del vero. Metastasio ritrovato*, Roma, Aracne, 2008; A. CHEGAI, *Configurazione scenica e assetto drammatico nelle feste teatrali del Metastasio*, in *La festa teatrale nel Settecento. Dalla corte di Vienna alle corti d'Italia*. Atti del convegno internazionale di studi (Reggia di Venaria, 13-14 novembre 2009), a cura di A. COLTURATO e A. MERLOTTI, Lucca, LIM, 2011, pp. 3-29; nonché l'agile sintesi di F. SERRA, «Un uccello di palazzo»: *Pietro Metastasio*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. LUZZATTO e G. PEDULLÀ, II. *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di E. IRACE, Torino, Einaudi, 2011, pp. 614-619. Si tenga poi conto della ediz. in rete dei testi metastasiani, progetto di A.L. BELLINA e L. TESSAROLO: <http://www.progettometastasio.it> (ultimo accesso: 25 giugno 2018). Cfr. altresì P. METASTASIO, *Drammi per musica*, a cura di A.L. BELLINA, Venezia, Marsilio, 2002-2004, 3 voll. Per un sintetico quadro di riferimento: A. CHEGAI, *L'Italia in Europa: il Settecento operistico*, in *Musiche nella storia*, cit., pp. 307-361. Sulla circolazione e la traduzione in Spagna dei libretti di Trapassi cfr. almeno A. SOMMER-MATHIS, *La fortuna di Pietro Metastasio in Spagna*, in *Il melodramma di Pietro Metastasio*, cit., pp. 863-881; PROFETI, *Commedie, riscritture, libretti*, cit., pp. 229-273. Quanto all'amicizia tra Broschi e Metastasio v. e.g. BARBIER, *Gli evirati cantori*, cit., pp. 142-144. Per un acuto approccio ai testi rielaborati negli anni Cinquanta da Metastasio per Farinelli cfr. E. SALA DI FELICE, *Alla*

Caratterizzata «dai sorprendenti tratti di un'autonomia produttiva da artisti associati». Tesa nel corso del tempo a unire «i vertici del triangolo formato dalle corti di Vienna, Madrid e Napoli».²⁰⁷ In tale quadro non si dimentichino né le trame filofrancesi del già convocato ministro marchese di Ensenada – don Zenón de Somodevilla y Bengoechea «que no admitía freno de nada ni de nadie» –²⁰⁸ con la sua formidabile rete di spie finanziata dal *banco de Real Giro*, né le relazioni politiche del *verdadero amigo* suo Farinelli e di Metastasio. Implicati entrambi dal machiavellico uomo politico di Filippo V e Ferdinando VI nella trasmissione d'informazioni riservate politico-economiche al servizio del rafforzamento della Spagna imperiale e della gloria di corte.²⁰⁹ Scriveva il poeta al cantante:

al mio veneratissimo signor marchese Enseñada dite ch'io sono sopraffatto dalle generose espressioni che mi vengono da lui per il vostro mezzo, e che riconosco in quelle una gran parte delle belle qualità del suo core. In somma voi siete nato per gustar quanto può dar di dolce l'umanità: la vicinanza d'un amico di quel calibro non è l'ultima delizia della vita.²¹⁰

In breve: diplomazia musicale europea attuata dai Dioscuri del melodramma settecentesco destinati a morire a pochi giorni di distanza l'uno dall'altro.

Nella compagnia canora al servizio dei nuovi sovrani iberici ritroviamo la capricciosa Peruzzi e registriamo una nuova cantante impegnata in ruoli di seconda e prima donna: l'amore della maturità di Farinelli, l'allieva sua Teresa Castellini.²¹¹ Immortalata candidamente bella in un giardino rischia-

corte di Madrid un elefante bianco; un baule per la villeggiatura di Montenero, in *L'immaginario scenografico e la realizzazione musicale*. Atti del convegno in onore di Mercedes Viale Ferrero (Torino, 5-6 febbraio 2009; Venezia, 5-6 marzo 2009), a cura di M.I. BIGGI e P. GALLARATI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 77-100: 77-88.

207. VALENTE, *Il canto di Farinelli e di Metastasio a Vienna*, cit., p. 141.

208. Vedi nota seguente.

209. Cfr. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «*Todos los extranjeros admiraron la fiesta*», cit., in partic. p. 25. Divenuto marchese di Ensenada nel 1736 per volere di Carlo di Borbone, poi nominato in Spagna ministro della Guerra, della Marina, delle Finanze e delle Indie, don Zenón sarebbe caduto in disgrazia nel 1754. Per approfondimenti: F. BORIS-G. CAMMAROTA, *La collezione di Carlo Broschi detto Farinelli*, «Atti e memorie della Accademia Clementina», n.s., 1990, 27, pp. 183-237 (e tavv.): 190, 233 (estratto); MORALES, *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII^e siècle*, cit., pp. 116-117; J.L. GÓMEZ URDÁÑEZ, *El marqués de la Ensenada. El secretario de todo*, Madrid, Punto de Vista, 2017 (p. 89 per la citazione nel testo); L. BIANCONI-M.C. CASALI PEDRIELLI, *Corrado Giaquinto: Carlo Broschi detto il Farinelli*, in BIANCONI et al., *I ritratti del museo della musica di Bologna*, cit., pp. 103-124: 112 e nota 43.

210. Lettera di Metastasio a Carlo Broschi, Vienna, 13 giugno 1750, in METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di B. BRUNELLI, Milano, Mondadori, 1951, vol. III, n. 385, pp. 534-538: 535.

211. Sulla Castellini, e.g.: MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., pp. 47-48; BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., pp. 257-258.

rato dalla luna in un affettuoso ritratto di gruppo di atmosfera familiare dipinto da un Amigoni ispiratissimo (fig. 8):²¹² la cantante condivide con il suo mentore un complice foglio di musica;²¹³ il ‘gemello’ Metastasio, trasferito virtualmente da Vienna in abito da abate, ha nella mano destra una penna d’oca; Amigoni si autoritrae in abito da lavoro con dei pennelli nella sinistra mentre un ussaretto in costume polacco gli porge una tavolozza e non manca un levriero imparentato con il famoso cane viennese Pattatocco.²¹⁴ Era un pittore di carriera europea e uno scenografo, Amigoni. Amico di Broschi sino dai giorni italiani e londinesi fu abilissimo nelle strategie di diffusione dell’immagine del castrato.²¹⁵ Al servizio della corte madrilenica dal 1747,²¹⁶ il pittore era sposato con la Lucchesina: la mezzo-soprano Maria Antonia Marchesini che nella capitale inglese aveva cantato con Broschi al King’s Theatre in Haymarket.

Che fa la bella Castellini? È poi vero che le sieno sì cari i miei saluti? che voglia onorarmi de’ suoi desiderabili caratteri? Ah, se mi amate, non permettete che sia messa a così gran cimento la mia amicizia. Dopo le lubriche descrizioni che voi mi avete fatte di così amabile persona, la violenta tentazione d’una sua lettera potrebbe precipitarmi sino a farvi qualche infedeltà mentale, e ne sarei poi inconsolabile. Ditele per altro che, come gemello, io non posso non risentire almen di ribalzo tutti i moti del

212. J. Amigoni, Ritratto di gruppo: Farinelli e i suoi amici, 1750-1752 ca., olio su tela, Melbourne, National Gallery of Victoria. E cfr. e.g. BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., pp. 228-229, 257-258; BORIS, *In the moonlight of memory. I grandi ritratti di Farinelli*, in *Il Farinelli ritrovato*, cit., pp. 9-39: 20-25. Sulle effigi di Farinelli v. specialmente BORIS-CAMMAROTA, *La collezione di Carlo Broschi detto Farinelli*, cit., nonché l’esauriente regesto iconografico di B. JONCUS, *One God, so many Farinellis. Mythologising the Star Castrato*, «British Journal for Eighteenth-Century Studies», xxviii, 2005, pp. 437-496. Cfr. poi E. BUGINI, *La definizione della tipologia ritrattistica dell’evirato cantore’ dopo Caravaggio*, in *La musica al tempo di Caravaggio*. Atti del convegno internazionale di studi (Milano, 29 settembre 2010), a cura di S. MACIOCE ed E. DE PASCALE, Roma, Gangemi, 2012, pp. 231-240: 232 ss.; e per significativi approfondimenti: D. HEARTZ, *Artist and Musicians. Portrait Studies from the Rococo to the Revolution*, a cura di B. WILCOX, Ann Arbor, Mi., Steglein, 2014, pp. 1-50 (*Amigoni and Farinelli*); BIANCONI-CASALI PEDRIELLI, *Corrado Giaquinto: Carlo Broschi detto il Farinelli*, cit. (con ulteriore bibliografia: ivi, p. 106 nota 20). Per la moglie di Amigoni: W. DEAN, *Marchesini, Maria Antonia*, in *The Grove Book of Opera Singers*, cit., p. 302.

213. Lo spartito è stato analizzato da CAPPELLETTO, *La voce perduta*, cit., pp. 112-113 e da F. BORIS, *In the moonlight of memory. I grandi ritratti di Farinelli*, cit., pp. 23-24.

214. Cfr. E. LUCCHESI, *Un cane alla corte imperiale di Vienna: i ritratti del «famoso Pattatocco»*, «Italies», 2008, 12, pp. 397-408 (<http://journals.openedition.org/italies/2175>; DOI: 10.4000/italies.2175, indirizzo consultato il 4 maggio 2018).

215. Cfr. M. MANFREDI, *Jacopo Amigoni: a Venetian Painter in Georgian London*, «The Burlington Magazine», 2005, 147 (1231), pp. 676-679: 677-678 nota 5; JONCUS, *One God, so many Farinellis*, cit., p. 442; BORIS, *In the moonlight of memory. I grandi ritratti di Farinelli*, cit., p. 15.

216. Cfr. MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., p. 59.

vostro cuore: che, quando ascolto il suo nome, mi si mette addosso un certo formicolio che non lascia d'incomodarmi e pure non desidero che finisca.²¹⁷

Così scriveva il melanconico cortigiano Metastasio infatuato della fanciulla e impegnato a recitare, con mondana sapienza, una della tante parti o se si preferisce «gesti sociali» dispiegati nel suo imponente epistolario ricco di valenze metateatrali, confidenze, espedienti retorici, differenti registri stilistici e condito talvolta d'ipocondria nonostante le premure viennesi a lui riservate dalla famiglia Martinez.²¹⁸ Erano lontani gli anni di Farinelli «schiavottielo»,²¹⁹ cantante allampanato messo in caricatura «in abito da viaggio» o «in abito da galla» da Zanetti.²²⁰ L'aulico ritratto in piedi opera del pittore di corte Corrado Giaquinto, eseguito tra il 1753 e il 1755 circa²²¹ con sullo sfondo i due sovrani protettori raffigurati entro un ovale sulla scia de *Las meninas*,²²² trasferiva per via iconica l'ineccepibile cortigiano Broschi dalle tavole del palcoscenico ad atmosfere principesche consone alla nuova condizione sociale prestigiosa dovuta ai suoi padroni e alla sua lealtà, coronando un processo iconografico avviato nel 1735 a Londra, al culmine della sua fama teatrale, da un allegorico ritratto 'in scena' commissionato dal cantante all'amico Amigoni e subito divulgato da una celebre acquaforte del *protégé* del pittore, Joseph Wagner.²²³ Chissà cosa avrà pensato Hogarth che osteggiava Amigoni e sbeffeggiava i castrati.²²⁴

217. Lettera di Metastasio a Carlo Broschi, Vienna, 6 settembre 1749, in METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., vol. III, n. 325, pp. 423-426: 424. E v. CAPPELLETTO, *La voce perduta*, cit., pp. 111-112; BORIS, *In the moonlight of memory. I grandi ritratti di Farinelli*, cit., p. 23.

218. Sulle diverse sfaccettature dell'epistolario del poeta romano si vedano le fini osservazioni di E. SALA DI FELICE, *Metastasio sulla scena del mondo*, «Italianistica», XIII, gennaio-agosto 1984, 1-2, pp. 41-70 (p. 41 per la citazione). Per Metastasio e i Martinez: SERRA, *Un «uccello di palazzo»: Pietro Metastasio*, cit., p. 616.

219. Lettera di Farinelli a Pepoli, Vienna, 13 maggio 1732 (in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., n. 20, pp. 102-104: 104).

220. A.M. Zanetti il Vecchio, *Carlo Broschi detto Farinelli «in abito da viaggio»*, 1728-1734, penna e inchiostro bruno e bistro, Venezia, Fondazione Giorgio Cini (inv. 36605); Id., *Carlo Broschi detto Farinelli «in abito da galla»*, 1728-1730, penna e inchiostro bruno, ivi (inv. 36596). Per le caricature zanettiane rivedi nota 151.

221. C. Giaquinto, *Ritratto di Carlo Broschi detto Farinelli, 1753-1755 ca.*, olio su tela, Bologna, Museo e biblioteca internazionale della musica (inv. B 10982 / B 39188). E v. BORIS, *In the moonlight of memory. I grandi ritratti di Farinelli*, cit., pp. 25-29; BIANCONI-CASALI PEDRIELLI, *Corrado Giaquinto: Carlo Broschi detto il Farinelli*, cit., pp. 110-124.

222. Cfr. ivi, p. 111.

223. Il dipinto (un olio su tela) è conservato a Bucarest, Muzeul Național de Artă al României (inv. 671/8 637). Cfr. JONCUS, *One God, so many Farinellis*, cit., pp. 451-453 e fig. 11, table 1, nn. 27-28 (con bibliografia); BORIS-CAMMAROTA, *La collezione di Carlo Broschi detto Farinelli*, cit., p. 221; BORIS, *In the moonlight of memory. I grandi ritratti di Farinelli*, cit., pp. 15-19.

224. Cfr. ivi, p. 19. E rivedi nota 59.

Comunque, il *Primer libro* del prezioso manoscritto *en gran folio* farinelliano del 1758 intitolato *Descripción del estado actual del real theatro del Buen Retiro* e arricchito da garbate illustrazioni di Francesco Battaglioli, è un consuntivo capillare delle capacità di organizzatore teatrale di Broschi.²²⁵ È inoltre un esibito ‘manifesto’ della sua saggia e leale trasparenza amministrativa. Si veda la prima *gouache* (fig. 9):²²⁶ nella sala di musica un devoto Farinelli consegna a Ferdinando VI e a Barbara di Braganza la *summa* del suo agire. Il testo offre al lettore uno *specimen* notevole di storia economica dello spettacolo operistico del XVIII secolo, meticolosamente registrando persone e cose, mansioni, spese, spettacoli (opere, serenate, intermedi)²²⁷ e così via. Tra le immagini rammento poi quelle che illustrano i *talleres* di pittura e scenografia e le attività di sartoria del teatro (figg. 10-12) affidate a José Quadra quanto al disegno e a Juan Antonio Guijarro per la confezione, supervisionati entrambi da Farinelli.²²⁸ Iconografie persino commoventi per uno storico del teatro materiale. Il salone destinato ai pittori era stato realizzato nell’ambito della ricordata decisiva ristrutturazione del Coliseo (1747), trasformando a tale scopo lo spazio dedicato al reale svago del gioco della racchetta.²²⁹

La *Descripción* testimonia anche la prassi della conservazione e del riuso. Fu il caso della grandiosa macchina della *Reggia del Sole* dell’*Armida placata*²³⁰ o dei

225. *Descripción del estado actual del real theatro del Buen Retiro. De las funciones hechas en él desde el año de 1747, hasta el presente: de sus yndividuos, sueldos, y encargos, según se expresa en este primer libro. En el segundo se manifiestan las diversiones, que annualmente tienen los reyes nuestros señores en el real sitio de Aranjuez. Dispuesto por don Carlos Broschi Farinelo, criado familiar de sus magestades. Año de 1758*, Real Biblioteca de Madrid, *Cámara de seguridad*, II/1412. Per una descrizione in rete del ms.: <https://realbiblioteca.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=1997> (ultimo accesso: 25 dicembre 2018). Ediz. facsimile: *Fiestas reales*, prefaz. di A. BONET CORREA e A. GALLEGO, Madrid, Turner, 1991. E v. MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit. Un’altra copia del ms. si conserva a Bologna nella biblioteca del Real colegio de España. Cfr. BORIS-CAMMAROTA, *La collezione di Carlo Broschi detto Farinelli*, cit., pp. 202-203 e tavv. 187-190; CARRERAS, *L’opera di corte a Madrid (1700-1759)*, cit., pp. 30-31; A. BONET CORREA, *Il manoscritto di Farinelli e l’Opera a Madrid da Filippo V a Fernando VI*, in Antonio Joli tra Napoli, Roma e Madrid, *le vedute, le rovine, i capricci, le scenografie teatrali*, catalogo della mostra a cura di V. DE MARTINI (Caserta, 15 giugno-14 ottobre 2012), Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2012, pp. 1-6.

226. F. Battaglioli, Farinelli consegna il suo manoscritto a Ferdinando VI e a Barbara di Braganza, seconda metà del XVIII secolo, inchiostro nero e guazzo su carta, in *Descripción del estado actual del real theatro del Buen Retiro*, cit., f. 4r.

227. Si veda la sintesi, fondata sul ms. di Farinelli, dovuta a MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., pp. 22-45.

228. Cfr. *ivi*, pp. 58-59. E v. LÓPEZ DE JOSÉ, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*, cit., in partic. pp. 52-53 (e nota 50), 57.

229. Cfr. TORRIONE, *El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida*, cit., p. 315 e nota 78.

230. Cfr. SALA DI FELICE, *Alla corte di Madrid un elefante bianco*, cit., p. 82. E v. qui avanti.

tanti costumi «de tal forma cuidados que en el instante [...] se encontrarán, con toda distinción y número, en sus respectivos arcones» (così Farinelli).²³¹ Un patrimonio spettacolare che ambiva a divenire tradizione, pronto a essere riutilizzato per il presente e il futuro. Una oculata prassi teatrale di lunga durata. Sto pensando alla Firenze medicea.²³² Al Buen Retiro gran parte delle scene, dei costumi e di tutto quello che dal 1747 al 1758 era servito al funzionamento del teatro era conservata in grandi capannoni e Farinelli auspicava che ne fossero costruiti altri.²³³ Del resto già nel 1745 Filippo V aveva ordinato a Bonavia di costruire nei pressi del Coliseo una *atarazana* ('arsenale', e il termine dà da pensare) per custodire i *bastidores* e altri materiali di scena.²³⁴ Carlo III invece affidò a Bonavera la liquidazione del patrimonio teatrale di Aranjuez.²³⁵

Non poche opere in musica palatine del giro d'anni farinelliano furono allestite a Madrid da scenografi, cantanti (*actores*) e musicisti italiani: «dice Farinello que con sólo haber oído el nombre de Lully tiene dolor de estómago», dichiara un documento del 22 gennaio 1748.²³⁶ Pensava alla robusta presenza del repertorio del musicista toscano sulle scene parigine del XVIII secolo, Broschi. Si ricordi almeno il riallestimento di *Armide* all'Opéra nel 1747 in presenza di Luigi XV illustrato da un acquerello di Gabriel Saint-Aubin raffigurante la scena d'amore tra Rinaldo e Armida alla fine del quinto atto (fig. 13).²³⁷ Si ricordino inoltre le partiture di Lully conservate nella biblioteca del madrilenno palazzo reale²³⁸ (con sullo

231. In MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., p. 59.

232. Cfr. S. MAMONE, *Callot e lo spettacolo fiorentino: il risparmio e lo spreco* (1992), ora con il titolo *Il risparmio e lo spreco sotto lo sguardo di Callot*, in ID., *Dèi, Semidei, Uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 149-168; ID., *La macchina o l'indifferenza del mito* (2001), ivi, pp. 193-209.

233. Cfr. *Descripción del estado actual del real teatro del Buen Retiro*, cit. E v. MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., p. 19; TORRIONE, *El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida*, cit., pp. 315-317; MORILLAS ALCÁZAR, *L'attività di scenografo a Madrid*, in *Antonio Joli tra Napoli, Roma e Madrid*, cit., pp. 9-14: 9.

234. Cfr. ancora TORRIONE, *El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida*, cit., p. 314 e nota 72.

235. Cfr. LÓPEZ DE JOSÉ, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*, cit., pp. 59-60, 502.

236. Cito da DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «*Todos los extranjeros admiraron la fiesta*», cit., p. 26.

237. Cfr. G. de Saint-Aubin, *Rappresentazione della Armide di Quinault e Lully all'Opéra nel 1747, 1761*, penna e inchiostro bruno, matita, acquerello e tempera su carta, Boston, Museum of Fine Arts (*accession number* 1970.36). E cfr. J. SPITZER e N. ZASLAW, *The Birth of Orchestra. History of an Institution*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 185 e tav. VI (con bibliografia specifica a nota 14). Per un quadro di riferimento: *Gabriel de Saint-Aubin 1724-1780*, catalogo della mostra a cura di P. ROSENBERG e C.B. BAILEY (New York, 30 ottobre 2007-27 gennaio 2008; Parigi, 21 febbraio-26 maggio 2008), Paris, Somogy, 2007.

238. Cfr. MARÍN, *La recepción de Corelli*, cit., p. 596.

sfondo le faziose polemiche tra i fautori dell'opera francese e i sostenitori dell'opera italiana).²³⁹

Intanto le diverse filiere di produzione e fruizione dell'opera italiana in Spagna si erano acclimatate anche grazie all'ammodernamento del sistema teatrale di Madrid:²⁴⁰ da *corrales* a *coliseos*. Riassumendo: dall'edificazione del commerciale Coliseo de la Cruz (1736-1737), nella cui progettazione fu implicato Filippo Juvarra²⁴¹ e dove si esibì inizialmente una compagnia di attrici-cantanti spagnole proponendo un repertorio musicale meticcio d'impronta librettistica metastasiana;²⁴² alla costruzione dell'altrettanto commerciale Coliseo dei Caños del Peral (1737-1738) riservato per volontà sovrana alla prima formazione italiana di professionisti dello spettacolo operistico, agganciata nella mente di Filippo V al ricordo vivo delle due compagnie di *Trufaldines*, di cui si è parlato nel primo capitolo. Sino alle due analizzate ristrutturazioni del *palaciego* Coliseo del Buen Retiro (1738, 1747) divenuto in età fernandina, grazie alle fastose produzioni di Farinelli, un tempio della lirica di respiro europeo. La trasformazione dei pubblici teatri da *corral* a moderno *coliseo* (alias di tipologia all'italiana) riguardò anche il *corral* del Príncipe (1744-1745)²⁴³ ed è attestata in altre città. A Barcellona l'antico spazio teatrale dell'Hospital de la Santa Creu fu trasformato in *coliseo* nel 1760,²⁴⁴ anno dell'entrata solenne in Madrid di Carlo III. «Madrid is a most opulent town, as you will easily conceive when you reflect, that it has been for several centuries the constant residence of powerful monarchs», scriveva Baretti in una lettera madrilenica dell'11 ottobre 1760.²⁴⁵ E il giorno dopo: «Since he [Carlo III] came to this throne, he never would suffer

239. Cfr. FABIANO-NOIRAY, *L'opera italiana in Francia nel Settecento*, cit. E si vedano, in più ampie campiture, gli eccellenti lavori di G. TOCCHINI, *La politica della rappresentazione. Comunicazione e consumo culturale nella Francia di Antico regime (1669-1781)* (2001), seconda ediz. ampliata, Torino, Libreria stampatori, 2012; ID., *Arte e politica nella cultura dei Lumi. Diderot, Rousseau e la critica dell'Antico regime artistico*, Roma, Carocci, 2016.

240. Cfr. CARRERAS, *L'opera di corte a Madrid (1700-1759)*, cit., p. 29; LEZA, *Francesco Corradini*, cit., p. 135.

241. Cfr. P.B. THOMASON, *El Coliseo de la Cruz 1736-1860. Estudio y documentos*, Rochester, NY, Tamesis, 2005. Su Juvarra rinvio al cap. I di questo lavoro (anche per la bibliografia). Basti qui segnalare il contributo di G. RAGGI, *Filippo Juvarra in Portogallo: documenti inediti per i progetti di Lisbona e Mafra*, «ArcHistoR», 2017, 7, pp. 33-71.

242. Cfr. CARRERAS, «Terminare a schiaffoni», cit., pp. 103, 105; LEZA, *Francesco Corradini*, cit., pp. 133, 135-136.

243. Cfr. J.J. ALLEN, *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Plahouse. El Corral del Príncipe 1583-1744*, Gainesville, University Presses of Florida, 1983. E v. R. ANDIOC, *Introducción a ID., Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, seconda ediz. corretta e aumentata, Madrid, Castalia, 1987, pp. 7-12: 7; FERNÁNDEZ MUÑOZ, *Arquitectura teatral en Madrid*, cit., p. 68; VAREY, SHERGOLD e DAVIS, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745*, cit., p. 68.

244. Cfr. C. TIERZ, X. MUNIESA, *Barcelona ciutat de teatres*, prologo di J.M. POU, Barcellona, Ajuntament de Barcelona-Viena edicions, 2013, p. 324.

245. BARETTI, *A Journey*, cit., vol. III, lettera LVIII, pp. 92-115: 93.

any Italian opera to be performed either at Madrid or Aranjuez, as Was practised in the former reign. The days of Queen Barbara are over».²⁴⁶ Mutava il gusto. Mutavano le mentalità. Mutava il quadro politico-economico.²⁴⁷ Si annunciavano tempi nuovi. Intanto, sempre nel 1760, avevano visto luce a Lione e a Stoccarda le *Lettres sur la danse, et sur les ballets* di Jean-Georges Noverre²⁴⁸ che concludevano il rinnovamento del balletto avviato da Franz Anton Hilverding e proseguito dal suo allievo fiorentino Gasparo Angiolini: ballerino-coreografo ammirato da Pietro Verri e codificatore della danza pantomima.²⁴⁹

Congedato dal nuovo sovrano, Farinelli era rientrato a Bologna nel luglio 1760 dove, come vedremo, avrebbe vissuto in una villa, oggi distrutta, fuori Porta delle Lame.²⁵⁰ Nell'aprile 1759 Händel era stato sepolto nell'abbazia di Westminster. Il 10 agosto del medesimo anno era morto nel castello di Villaviciosa de Odón Ferdinando VI inconsolabile vedovo: il 29 agosto 1758 erano state officiate a Madrid le esequie di Barbara di Braganza nella chiesa del convento de las Salesas Reales. Al 1758 si datano anche il citato minuzioso resoconto dell'attività teatrale di Farinelli per il re e per la regina, concluso pochi mesi prima della scomparsa della sovrana,²⁵¹ e il definitivo rientro in Italia dell'amata Castellini.²⁵² Nel luglio dell'anno precedente aveva perso la vita nella capitale Domenico Scarlatti, il talentoso Mimmo protetto di Barbara e amico di Farinelli. Era «lagrimevole e pieno d'afflizioni» il tramonto iberico di Carlo Broschi (ho usato parole sue).²⁵³

246. Ivi, lettera LIX, pp. 115-148: 131.

247. Cfr. GUASTI, *Lotta politica e riforme all'inizio del regno di Carlo III*, cit.

248. Lyon, Delaroché, 1760. Subito dopo il vol. fu pubblicato anche a Stuttgart. Cfr. F. PAPPACENA, *Noverre's 'Lettres sur la Danse'. The Inclusion of Dance among the Imitative Arts*, AAR «Acting Archive Essays», Supplement 9, 2011, pp. 1-31: in partic. 28, <https://www.actingarchives.it/en/essays/contents/101-noverre-s-lettres-sur-la-danse-the-inclusion-of-dance-among-the-imitative-arts.html> (ultimo accesso: 31 dicembre 2018).

249. Cfr. specialmente C. PAGNINI, «*Des soeurs sans jalousie*»: danza, musica e poesia nelle riflessioni dei riformatori del ballo pantomimo, Gasparo Angiolini e Jean-Georges Noverre, in *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire* [...], a cura di M. LANDI, Firenze, Firenze University Press, 2017, pp. 59-72. Alla medesima studiosa si deve una informata rassegna sulle *Fonti per la storia della danza di Antico regime fra Italia e Francia*, «Medioevo e rinascimento», xxii / n.s. xix, 2008, pp. 421-457. Vedi inoltre i contributi di una mia cara laureata di anni lontani: S. ONESTI, «*L'arte di parlare danzando*». Gasparo Angiolini e la 'Dissertazione sui balli pantomimi degli antichi', «Danza e ricerca», I, 2009, 0, pp. 1-34, <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/1638> (ultimo accesso: 6 gennaio 2018); ID., *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento italiano*, Torino, Accademia University Press, 2016.

250. Cfr. e.g. T. MCGEARY (con l'assistenza di C. VITALI), *Farinelli Recovered in Documents: Visitors to His Villa*, in *Farinelli ritrovato*, cit., pp. 141-187: 147 (per il rientro a Bologna).

251. Cfr. TORRIONE, *El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida*, cit., p. 318.

252. Rivedi nota 211.

253. Lettera di Farinelli a padre Martini, Villaviciosa, 4 giugno 1759, Vienna,

Dal teatro della morte al teatro del mondo. Tra la fine degli anni Trenta e la metà degli anni Sessanta del XVIII secolo l'innovativo repertorio operistico, drammi giocosi adattati in *zarzuelas*,²⁵⁴ *zarzuelas* in cui si alternavano parti cantate e parlate, diverse forme di commedia spagnola (penso alla settecentesca fortuna della *comedia de magia* con inserti di musica e di canto),²⁵⁵ spettacoli di acrobati e di equilibristi, di burattini e marionette, e via dicendo, animavano gli spazi del teatro venduto nella capitale di Spagna. L'etereogeneo pubblico di Madrid, con i suoi diversi orizzonti di attesa,²⁵⁶ era in cerca specialmente di scene prospettiche e di macchine vale a dire di spettacolari «comedias de teatro» che attraevano gli spettatori più di quelle di minor impegno allestitorio dette *diarias* o *sencilas*. Di *bastidores*, di *tramoyas* e *tramoystas*, quindi, sulla scia del gran spettacolo di corte: dagli Asburgo ai Borbone. *Tramoystas* criticati anni prima, per le loro eccessive poco controllabili spese, dal *comisario de corrales* Antonio Montero de Pineda autore di una relazione, articolata in quattordici puntigliosi paragrafi, sugli 'abusi' dei teatri madrileni.²⁵⁷ Nel 1743, invece, nel teatro della Cruz si esibivano una compagnia di acrobati spagnoli e un italiano, Tommaso Paladino, «con la habilidad de hazer mas de cien juegos primorosos de manos con que entretener a los curiosos y personas de gusto, como lo a practicado en la ciudad de Barzelona, Valenzia y Zaragoza».²⁵⁸

Nel 1750 a Valenza veniva demolita l'antica Casa de Comèdies de L'Olivera, di recente restituita virtualmente, con acume e rigore filologico, da un'équipe diretta da Joan Oleza.²⁵⁹ Sempre nel 1750 una formazione italiana avviava l'avventura istituzionale dello spettacolo operistico a Barcellona (la *ciutat contal* aveva già conosciuto il dramma per musica di corte durante la guerra di successione spagnola).²⁶⁰ «La Ópera Italiana hará progreso en esta Capital, según prometen los principios, porqué se compone de buenos Músicos que dan gusto al Público, y llaman al Theatro el concurso» («Gaceta de Barcelona», 22 maggio 1750).²⁶¹ Il teatro era quello di Santa Creu frequentato in segui-

Österreichische Nationalbibliothek, Autogr. 7 / 5-1 Han. (apud BIANCONI-CASALI PEDRIELLI, *Corrado Giaquinto: Carlo Broschi detto il Farinelli*, cit., p. 115 e nota 49).

254. Cfr. e.g. LEZA, 'Dramma giocoso' y zarzuela, cit., p. 115.

255. Cfr. e.g. ANDIOC, *Teatro y sociedad en el Madrid*, cit., in partic. pp. 53-54, 56 e passim. E v. LEZA, *Francesco Corradini*, cit., pp. 128, 131.

256. Per una attenta analisi della composizione sociale, dei gusti e delle attitudini mentali del pubblico madrileni del XVIII secolo: ANDIOC, *Teatro y sociedad en el Madrid*, cit., pp. 7-121.

257. Stilata a Madrid il 24 febbraio 1720. Cfr. AVM, Secretaría, 2-458-15, in VAREY, SHERGOLD e DAVIS, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745*, cit., pp. 85-93 (doc. 11 [b]). Per gli 'abusi' dei *tramoystas*: ivi, p. 89 (par. 6).

258. AVM, Secretaría, 1-415-4, ivi, p. 323 (doc. 213 [a-c]). E v. ivi, p. 64.

259. Cfr. <https://tc12.uv.es/?p=3942> (ultimo accesso: 12 dicembre 2018).

260. Rivedi il cap. I.

261. Cit. in R. ALIER I AIXALÀ, *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, Barcellona, Institut d'estudis catalans-

to da Casanova: «dans cet huit jours j'avais toujours vu la Nina au théâtre». ²⁶² La «fameuse Nina» ²⁶³ alias l'acrobatica *danseuse* Anna Bergonzi (detta Annina o Nina) abilissima nella esecuzione della *rebaltade* in cui esibiva «ses culottes jusqu'à la cinture». A Barcellona una legge vietava alle ballerine di mostrare i mutandoni in scena. Nina dovette pagare due scudi di ammenda. Il giorno dopo, per aggirare la regola, si burlò del divieto. Danzò «sans culottes, et elle fit sa rebaltade avec la même force», suscitando nel *parterre* «un tumulte de gaieté». ²⁶⁴ Perché poi, di recente, si sia parlato di «un episodio sconcertante per una donna» ²⁶⁵ rimane un mistero. A meno che non si assuma l'atteggiamento della proba Rosaura (alias Teodora Raffi): pudibonda ballerina da corda messa in romanzo nella *Commediante in fortuna* di Pietro Chiari ²⁶⁶ in cui Casanova è divenuto il Signor Vanesio. Nina, dicevo, l'amante del geloso capitano generale di Catalogna conte di Ricla. Cognata del ballerino grottesco Giovan Battista Grazioli (detto Schizza) che nel carnevale 1766 aveva danzato al Regio di Torino nei balli per l'*Oreste* di Carlo Monza rappresentato con il celebre castrato fiorentino Giovanni Manzuoli nel ruolo in titolo e scene dei Galliari. ²⁶⁷ A Barcellona Nina era giunta nel 1767 con il cognato e la sorella maggiore Vincenza, «femme de Schizza» ²⁶⁸ ed era stata scritturata al Santa Creu come seconda ballerina. ²⁶⁹ Giacomo l'aveva conosciuta a Valenza assistendo a una corrida. ²⁷⁰

Societat catalana de musicologia, 1990, p. 93. Cfr. inoltre TIERZ, MUNIESA, *Barcelona ciutat de teatres*, cit., pp. 323-325; LEZA, 'Dramma giocoso' y zarzuela, cit., pp. 118-119.

262. CASANOVA, *Histoire de ma vie*, to. IX, cap. IX, 152 (ed. cit., p. 556).

263. Ivi, cap. VIII, 144 (ed. cit., p. 547).

264. Ivi, cap. X, 180 (ed. cit., pp. 597-598).

265. LEZZA, *Casanova in scena*, cit., p. 54.

266. P. CHIARI, *La commediante in fortuna, o sia Memorie di madama N. N. [...]*, Venezia, Pasinelli, 1755, to. I, P. I. art. IV, p. 28. E si veda l'ediz. critica procurata da V.G.A. TAVAZZI, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2012.

267. 'Oreste' *dramma per musica da rappresentarsi nel regio teatro di Torino nel caronovale del 1766. Alla presenza di S. S. R. M.*, Torino, Stamperia reale, s.d. [1766]. Per non più che un cenno su Grazioli: R. ZAMBON, *Il Settecento e il primo Ottocento*, in *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, a cura di J. SASPORTES, Torino, EDT, 2011, pp. 117-182: 170; cfr. inoltre CROCE, *I teatri di Napoli*, cit., p. 225 nota 2. Per Manzuoli: K. KUZMICK HANSELL, *Manzuoli, Giovanni*, in *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17693>, 2001 (ultimo accesso: 16 settembre 2018) e v. avanti nota 306. Sull'insigne edificio e sulla vita spettacolare che lo animò cfr. la *Storia del teatro regio di Torino*, coordinata da A. BASSO, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1976-1988, 5 voll. e il monumentale catalogo della mostra *L'arcano incanto. Il teatro regio di Torino 1740-1990*, a cura di A. BASSO (Torino, 16 maggio-29 settembre 1991), Milano, Electa, 1991. Sempre utile M.R. BUTLER, *Operatic Reform at Turin's Teatro Regio. Aspects of Production and Stylistic Change in the 1760S*, Lucca, LIM, 2001. Non ritengo proficuo convocar qui ulteriori referenze.

268. CASANOVA, *Histoire de ma vie*, to. IX, cap. IX, 154 (ed. cit., p. 559).

269. Cfr. ivi, p. 1078 nota 50 (con bibliografia).

270. Cfr. ivi, cap. VIII, 144 (ed. cit., p. 547).

Molto parla di lei nelle sue memorie. In sintesi: una intrigante «belle femme [...] d'une nature dépravée». ²⁷¹ Ma questa, si suol dire, è altra storia. Al pari della costituzione a Madrid nel medesimo 1767 della *Compañía de los reales sitios* che comprendeva una sezione dedicata all'opera italiana e al ballo. ²⁷²

Sul versante del gusto scenografico e macchinistico all'italiana diffuso a Madrid a metà Settecento penso specialmente all'apporto di Antonio Joli. «Famoso nel suo mestiere e pratica nel Teatro» (così Farinelli), ²⁷³ costui aveva lavorato nei teatri veneziani di San Samuele, San Cassiano e San Giovanni Grisostomo. ²⁷⁴ A Venezia aveva conosciuto Canaletto e Bellotto. Nella sua bottega si era formato il pittore Francesco Casanova: il fratello minore di Giacomo, nato nel 1727 a Londra durante una tournée dei genitori, famoso in vita per le scene di battaglia. ²⁷⁵ Nel 1740 lo scenografo modenese aveva ideato per il teatro Grimani la grandiosa macchina con la *Reggia della dea Flora* in occasione della festa in onore di Federico Cristiano di Sassonia, fratello di Maria Amalia, la ricordata consorte di Carlo di Borbone festeggiata due anni prima a Venezia e a Padova. ²⁷⁶ Sempre nel teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo il «servitore» del duca di Modena Joli, già frequentatore della cerchia romana di Giovanni Paolo Pannini buon conoscitore dei densi *Paradossi per praticare la prospettiva* di Giulio Troili, ²⁷⁷ impalcò le scene per *Oronte, re de' sciti* di Baldassarre Galuppi (1740), *Tigrane* di Giuseppe Arena (1741) e *Statira* di Nicola Porpora (1742). Rappresentati, complice Goldoni librettista, con balli del coreografo al servizio dei Grimani: Gaetano Grossatesta ex impresario del San Cassiano che nel 1720 aveva debuttato al San Samuele. ²⁷⁸ L'inaffidabile «Testa Grossa», a

271. Ivi, 146 (ed. cit., pp. 550-551).

272. Cfr. LEZA, 'Dramma giocoso' y zarzuela, cit., p. 114 (con bibliografia).

273. Lettera di Farinelli a Pepoli, Madrid, 26 agosto 1749 (in BROSCHI FARINELLI, *La solidità amica*, cit., n. 67, pp. 187-189: 188).

274. Sull'artista cfr. A. COCCIOLI MASTROVITI, *Joli, Antonio*, in DBI, vol. 62 (2004), pp. 553-555; R. TOLEDANO, *Antonio Joli. Modena 1700-1777 Napoli*, Torino, Artema, 2006; *Antonio Joli tra Napoli, Roma e Madrid*, cit. E v. le note seguenti.

275. Cfr. I. ARTEMIEVA, «... mio fratello Francesco, il pittore», in *Il mondo di Giacomo Casanova*, cit., pp. 111-117. Per la tournée londinese di Gaetano e Zanetta Casanova: H. WATZLAWICK, *La vita di Giacomo Casanova. Una fantasia europea*, ivi, pp. 31-45: 31.

276. Rivedi nota 112.

277. Bologna, Eredi del Peri, 1672. E cfr. F. MAROTTI, *Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'età barocca al Settecento*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 69-73; F. FRISONI, *Gian Paolo Panini [...]*, in *L'arte del Settecento emiliano. Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, catalogo della mostra a cura di A.M. MATTEUCCI, D. LENZI, W. BERGAMINI et al. (Bologna, 8 settembre-25 novembre 1979), Bologna, Edizioni Alfa, 1980, pp. 278-279: 278.

278. 'Oronte, re de Sciti' *dramma per musica [...]* da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Giovanni Grisostomo il carnevale dell'anno 1740 [...], Venezia, Rossetti, [1740] (p. 8 per le mutazioni di scena); 'Tigrane' *drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Giovanni Grisostomo l'autunno dell'anno 1741 [...]*, Venezia, Rossetti, 1741 (p. 11 per le mutazioni di scena); 'Statira' *dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Giovanni*

dire di Farinelli.²⁷⁹ La pensava così anche la ballerina che l'aveva denunciato, Cattarina Garzoni.²⁸⁰ Preferiva il coreografo fiorentino Francesco Aquilanti, Broschi.²⁸¹ Aquilanti aveva ideato i balli per *Plautilla* di Vincenzo Cassani e Antonio Pollarolo rappresentata nell'autunno 1721 al San Giovanni Grisostomo con scene di Giuseppe e Romualdo Mauro e un cast all'altezza del teatro Grimani: Cuzzoni (Plautilla), Gaetano Berenstadt (l'imperatore Bassiano),²⁸² Antonio Bernacchi (Geta), Tesi (l'imperatrice madre Giulia), Giovanni Ossi (Annio),²⁸³ Fabri (Marziale).²⁸⁴ Un'ottima miscela di virtuosi.

Dal 1744 Joli lavorò al King's Theatre realizzando scene per opere e balli. Non solo. A Richmond dipinse un pregevole ciclo decorativo, impreziosito da 'semi' operistici, sulla boiserie del vestibolo della residenza dell'impresario John Jacob Heidegger.²⁸⁵ Undici vedute di paesaggi reali e di fantasia: un raffinato 'giro del mondo' ideato per l'amico svizzero. Un'amicizia nata sulle tavole del palcoscenico.²⁸⁶ Nel medesimo 1744 Carlo di Borbone congedava a Napoli la compagnia di Gabriele Costantini,²⁸⁷ il figlio di Mezzettino che aveva servito col padre nella seconda formazione dei *Trufaldines*.

Nel 1749 il nitido vedutista Joli, di ascendenza vanwitelliana e paniniana, affascinato da Giovan Battista Piranesi, si trasferì a Madrid (fig. 14). Farinelli era stato tempestivo. Sin troppo tempestivo: «fin dal tempo che viveva il fu

Grisostomo il carnevale 1742 [...], [Venezia], s.i.t., [1741-1742] (pp. 5-6 per le mutazioni di scena). I tre testi si leggono anche in rete: <http://www.carlogoldoni.it/public/indici/indice/indice/a/scroll/0> (ultimo accesso: 10 novembre 2018). E cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., vol. I, to. II (1996). *Venezia e il suo territorio. Imprese private e teatri sociali*, pp. 88-89, 112. Su Gaetano Grossatesta: ZAMBON, *Il Settecento e il primo Ottocento*, cit., p. 160 e nota 120; STEFANI, *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia*, cit., in partic. pp. 194-196 e nota 194 (con bibliografia).

279. Lettera di Farinelli a Pepoli, Venezia, 22 febbraio 1733 (in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., n. 30, p. 117; e cfr. ivi, pp. 203, 263).

280. Per la vicenda: STEFANI, *Nuovi documenti su Domenico Mauro e figli*, cit., p. 289.

281. Cfr. BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., p. 252 e passim.

282. Cfr. L. LINDGREN, *Berenstadt, (Sebastiano) Gaetano*, in *The Grove Book of Opera Singers*, cit., pp. 37-38: 38.

283. Cfr. F. PIPERNO, *Ossi, Giovanni*, in *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O903624>, 2002 (ultimo accesso: 4 gennaio 2018).

284. Cfr. 'Plautilla'. *Drama per musica da rappresentarsi nel famoso teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo. L'autunno dell'anno 1721. Consecrato a sua eccellenza don Francesco Ravaschieri de' conti di Lavagna, principe di Satriano* [...], Venezia, Rossetti, 1721 (p. 10 per le mutazioni di scena). Per i Mauro al San Giovanni Grisostomo dal 1713: MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., vol. I, to. II, pp. 83, 88.

285. Cfr. W. DEAN, *Heidegger, John Jacob [Johann Jakob]*, in *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12672>, 2001 (ultimo accesso: 30 dicembre 2018).

286. Il ciclo fu dipinto tra il 1744 e il 1749. Cfr. per tutto R. TOLEDANO, *Incontri ad Heidegger House*, «FMR», 2004, 162, pp. 49-68.

287. Cfr. CROCE, *I teatri di Napoli*, cit., p. 177.

Pavia, per liberarmi della sua testardaggine e del suo poco gradimento per la fortuna fattala da me, mi risolvetti scrivere in Inghilterra al signor Antonio Lolli». ²⁸⁸ Quest'ultimo contribuì in modo decisivo al successo strepitoso della tassesca *Armida placata*. ²⁸⁹ Musicata dal napoletano Giovanni Battista Mele su libretto del metastasiano Giovanni Ambrogio Migliavacca, l'opera venne rappresentata al Real Coliseo del Buen Retiro domenica sera 12 aprile 1750 e più volte repicata. Il «primo pittor di Camera» Amigoni realizzò le prime due scene. Il «Pittore, ed Architetto» Joli le altre. ²⁹⁰ Lo stesso giorno si erano celebrate nella capitale iberica le nozze per procura dell'infanta Maria Antonia Ferdinanda, figlia minore di Filippo V ed Elisabetta, con l'erede al trono sardo, il futuro Vittorio Amedeo III. Il matrimonio, concordato in occasione della pace di Aquisgrana, poco soddisfacente per la Spagna, fu festeggiato sia a Madrid sia a Torino. Ne parleremo. La consueta cerimonia di remissione, svoltasi in prossimità del confine francese nel percorso tra la catalana Figueres e Jonquières, ebbe luogo in un edificio ligneo ideato e decorato per l'occasione da Joli che era presente all'incontro tra i rappresentanti delle due corti. ²⁹¹

Scriveva Metastasio il 1° di agosto 1750 a proposito dei balli *entr'actes*:

ho bisogno per i miei flati ipocondriaci di quando in quando qualche presa di Farinello, altrimenti il mio umore si renderebbe insopportabile. [...] Già a quest'ora i musicisti

288. Lettera di Farinelli a Pepoli, Madrid, 26 agosto 1749 (in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., p. 252, n. 67, pp. 187-189: 188). Rivedi nota 202. Quanto a Joli vedutista: V. DE MARTINI, *Antonio Joli vedutista tra Napoli e Roma*, in *Antonio Joli tra Napoli, Roma e Madrid*, cit., pp. 57-62; C. LOPEZOSA APARICIO, *Imágenes de la ciudad renovada: Antonio Joli cronista del Madrid de Fernando VI*, in *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, a cura di V. CAZZATO, S. ROBERTO, M. BEVILACQUA, Roma, Gangemi, 2014, 2 voll., vol. I, pp. 158-163.

289. *'Armida placata', componimento drammatico da rappresentarsi nel regio teatro del Buon-Ritiro, per comando di sua maestà cattolica il re nostro signore d. Ferdinando VI [...]*, Madrid, Mojados, s.d. (ante 12 aprile 1750). Sullo spettacolo v. specialmente il contributo documentale di TORRIONE, *Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro en tiempos de Fernando VI*, cit. Cfr. inoltre MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., p. 24; COTARELO Y MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*, cit., pp. 147-151; ALIER I AIXALÀ, *L'òpera a Barcelona*, cit., pp. 88-89; A. SOMMER-MATHIS, *Entre Viena y Madrid, el tándem Metastasio-Farinelli: dirección de escena y dirección artística*, in *España festejante*, cit., pp. 383-401: 386-388; DE MARTINI-MORILLAS ALCÁZAR, *Farinelli*, cit., pp. 19, 24-27, 46; MORILLAS ALCÁZAR, *L'attività di scenografo a Madrid*, cit., pp. 11-13 (con documentazione iconografica alle pp. 10-11); nonché, per il sontuoso esemplare del libretto conservato a Bologna alla Biblioteca comunale dell'Archiginnasio (16 f. IV.30): S. SACCONI, *Notizie da una biblioteca dispersa: un reperto farinelliano*, in *Il Farinelli e gli evirati cantori*, cit., pp. 111-123. Tutte le citazioni che seguono sono tratte dal libretto dell'*Armida* ristampato nel 1751 a Madrid dal medesimo editore.

290. Cfr. *Armida placata*, cit., p. n.n. (*Inventore delle scene*).

291. Vedasi la documentazione conservata all'Archivio di stato di Torino, Corte, *Matrimoni della real casa*, mazzo 43.3. Cfr. per tutto F. VARALLO, *Cerimonia ed etichetta per le feste matrimoniali a Torino nella seconda metà del Settecento*, in *La festa teatrale nel Settecento*, cit., pp. 173-190: 175 e tav. 7.

ed i maestri, unicamente occupati a grattar le orecchia e nulla curando il core degli spettatori, sono per lo più condannati in tutti i teatri alla vergognosa condizione di servir d'intermezzi ai ballerini, che occupano ormai la maggiore attenzione del popolo e la maggior parte degli spettacoli.²⁹²

E il citato Lampillas trent'anni dopo, nella sua polemica estenuante con Napoli-Signorelli:

né ci persuaderà D. Pietro Napoli-Signorelli, che il diletto, l'agitazione, e gli altri effetti, che producono i Farinelli, i Caffarelli, la Tesi, la Gabrielli col loro canto sieno un effetto di quella viva espressione di sentimenti naturali, che accompagnano la perfetta rappresentazione. Tutti quegli effetti li produce naturalmente la soave modulazione della voce, la dolce armonia degli stromenti, senza che appena vi abbiano parte né le parole, né i sentimenti dell'incomparabile Metastasio. [...] Costui [l'impresario] sa che basta di provedersi d'un buon macchinista, di bravi castroni, di rinomate cantatrici, ed oggidì quasi soprattutto d'un inventore di sorprendenti balli, e d'una numerosa greggia di seducenti ballerine, per avere un pieno teatro: questa è la convenzione, che insieme col verisimile rovina la vera Drammatica.²⁹³

Topiche lamentazioni letterarie di matrice seicentesca²⁹⁴ compendiate all'inizio del secolo nuovo da Muratori: «essendosi i Teatri d'Italia raccomandati a' recitanti, che non credono di poter conseguire gradimento da gli uditori, se non lo svegliano con motti poco onesti, o pure essendosi la Tragedia, e la Commedia per dir così effeminate nel troppo uso della Musica, non potran queste giammai pervenire alla lor perfezione. E nel vero sono ora costretti e l'invenzione, e i versi a servire alla Musica, quando pur dovrebbe farsi il contrario».²⁹⁵ E non raccomandava Metastasio di non stampare «i nomi degl'ingegneri di scene, maestri di balli, di musica, ecc.»²⁹⁶

Si noti poi il cenno al tabacco da fiuto che ha intitolato queste pagine e si prenda in proposito un'altra lettera di Metastasio. Vienna, 2 maggio 1750: «Caro gemello, l'amor vostro mi tien luogo di tutto, e non dovete pensare a farmi regali: quello peraltro del tabacco non posso ricusarlo. Di questa droga

292. Lettera di Metastasio a Carlo Broschi, Vienna, 1° agosto 1750, in METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., vol. III, n. 399, pp. 554-557: 554-555.

293. *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola*, cit., pp. 272-273.

294. Cfr. F. DELLA SETA, *Il librettista*, in *Storia dell'opera italiana*, cit., IV (1987). *Il sistema produttivo e le sue competenze*, pp. 231-291: 240.

295. L.A. MURATORI, *Vita di Carlo Maria Maggi* [...], Milano, Malatesta, 1700, pp. 91-92. Su Maggi librettista: R. CARPANI, *Drammaturgia del comico. I libretti per musica di Carlo Maria Maggi nei «theatri di Lombardia»*, Milano, Vita e pensiero, 1998.

296. Lettera di Metastasio a Giuseppe Bettinelli, Vienna, 14 novembre 1733, in METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., vol. III, n. 66, pp. 96-97.

qui si scarseggia miseramente, cioè del buon tabacco». ²⁹⁷ E poi:

prima di finire convien ch'io vi faccia una confessione. Io sono stato lungo tempo generoso di tabacco a vostre spese. Tutta la nobiltà diletta mi fa corte in grazia vostra, ed il mio tabacco ha usurpato il vostro nome. Molti han data commissione a Madrid per averne del simile, e non è loro riuscito. Io stimolato non solo dal mio naso indiscreto, ma ancora dalla mia vanità, era in procinto di domandarvi soccorso prima di rimanere in secco, quando mi giunse l'ultimo magnifico ed elegante regalo. Questo mi oppresse di tal maniera ch'io perdei il coraggio di tormentarvi, e mi parve insaziabilità indegna di perdono il conservar qualche desiderio a fronte di così eccessiva remunerazione. In questo tempo venne a visitarmi il marchese del Poal [...]. Io gli feci vanagloriosamente mostra del presente ricevuto, e gli narrai storicamente che questo mi avea tolto il coraggio di procurar munizioni per il mio e per l'altrui naso. Egli ne rise per allora [...]. I vostri adorabili padroni dicono ch'io son discreto. Ah per carità, caro gemello, lasciateli nella buona opinione, e tacete loro questo tratto d'istoria della mia vita. Addio, è tardi. Amatemi come solete, e siate certo d'una perfetta ed invariabile corrispondenza del vostro fedelissimo gemello. ²⁹⁸

E ancora:

se non trovate molta connessione in questa lettera la colpa è tutta vostra, carissimo gemello: io sono ancora mezzo ubbriaco dell'eccellente elixir di tabacco che ieri finalmente mi fu portato in casa da questa dogana, e sedusse a tal segno la mia continenza che me ne risento ancora. La qualità e la quantità di questa provvisione non si può degnamente caratterizzare che col soprannome di *farinella*. Tutti i nasi addottorati nell'università de' tabacchisti ne indovinano la sorgente prima ch'io parli: onde voi incantate i nasi altrui, come avete incantate tutte le orecchie d'Europa. Io quanto a me ho risolutamente determinato di non lasciarmi menar per il naso se non da voi. Non aspettate ringraziamenti: so che questi vi annoierebbero, e so che conoscete le disposizioni del mio cuore, nel quale da tanto tempo abitate. Se la gloria è la vostra passione, io ne vado solleticando la memoria ogni giorno a tutte le persone di buon naso, e si parla fra' miei conoscenti (che non son pochi) assai più di voi che del fiume S. Lorenzo, o di Porto Maone. Mentre io vi scrivo ho il piacere di vedere il signor conte di Rosenberg, grand'intelligente di tabacco spagnuolo, far all'amore con la mia tabacchiera ed accarezzarla con atti di tenerezza, di compiacenza e d'ammirazione. Egli invidia a me il tabacco, ed io invidio a lui la presenza del mio caro gemello, ch'egli godrà in breve, essendo destinato ministro di questa alla Corte di Madrid. [...]. Vi son de' cavalieri ch'eran superbi de' loro tabacchi ricevuti ultimamente da Cadice

297. Lettera di Metastasio a Carlo Broschi, Vienna, 2 maggio 1750, ivi, n. 375, pp. 514-516: 516.

298. Lettera di Metastasio a Carlo Broschi, Vienna, 5 dicembre 1755, ivi, n. 902, pp. 1075-77: 1076-77.

ed ora non ardiscono aprir la tabacchiera in presenza mia. [...] Addio, gemello adorabile. Oh, che tabacco!²⁹⁹

Viaggiava il tabacco. Al pari di partiture, libretti, drammaturgie, attorcantanti, cantanti-attori, architetti-scenografi e così via. Nel Settecento il tabacco da fiuto spagnolo, grasso e finemente polverizzato, era considerato il più pregiato soprattutto quello lavorato nella Real Fábrica de Tabaco di Siviglia.³⁰⁰ Questo bene di piacere era consumato alla corte iberica. Farinelli era felice di procurarlo al gemello, più che avvezzo a una moda diffusa anche tra le dame. Era grato Metastasio del dono di Farinelli. Tanto da identificare la sospirata presa di tabacco con il nome d'arte dell'amico fraterno. E il pensiero va alla tabacchiera 'asburgica' donata nel 1733 al poeta cesareo in quel di Vienna: «una tabacchiera d'oro di peso di ottanta ungheri in circa; ma la materia fa la minor parte del suo prezzo, tanto è eccellentemente lavorata».³⁰¹ Un oggetto di lusso.³⁰² Un mondo scomparso.

A riscontro della brevità imposta dalla crescente importanza dei balli, e dunque dal mutare del gusto, si pensi al *Demetrio* di Jommelli-Metastasio allestito con notevoli tagli al regio ducal teatro di Parma nella stagione di primavera 1749 «essendosi dovuto servire sì alla brevità della notte [...] che alla Compagnia di dodici virtuosi Ballarini».³⁰³ Costoro eseguivano coreografie di François Sauveterre attivo in Italia dagli anni Trenta.³⁰⁴ Di questo allestimento parla anche un ben informato Farinelli in una lettera dell'agosto 1749.³⁰⁵ L'opera venne ripresa al Buen Retiro nel 1751 con scene di Joli per festeggiare «il gloriosissimo giorno natalizio» del re. Peruzzi interpretava Cleonice, regina di Siria. Manzuoli³⁰⁶ dava vita scenica ad Alceste che si rivelava Demetrio re di Siria. La «confidente di Cleonice e amante occulta di Alceste» era recitata da

299. Lettera di Metastasio a Carlo Broschi, Vienna, 16 giugno 1756, ivi, n. 949, pp. 1120-122.

300. Cfr. J.M. RODRÍGUEZ GORDILLO, *La difusión del tabaco en España. Diez estudios*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación Altadis, 2002.

301. Lettera di Metastasio a Giuseppe Peroni, Vienna, 26 febbraio 1735, in METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., vol. III, n. 90, pp. 121-122: 122.

302. Per una folta serie di riscontri si veda il catalogo della mostra *Galanterie. Oggetti di lusso e di piacere in Europa fra Settecento e Ottocento*, a cura di P. GIUSTI e S. MUSELLA GUIDA (Napoli, 25 ottobre 1997-26 aprile 1998), Napoli, Electa Napoli, 1997, pp. 67-138.

303. '*Il Demetrio*' *dramma per musica da rappresentarsi nel regio ducal teatro di Parma la primavera dell'anno 1749* [...], Parma, Monti, [1749], p. v. E cfr. CHEGAI, *L'esilio di Metastasio*, cit., p. 34. Sul musicista: *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, cit.

304. Cfr. *Il Demetrio*, cit., p. v. E v. K. KUZMICK HANSELL, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, cit., v (1988). *La spettacolarità*, pp. 175-306: 195, 199-200 (per Sauveterre).

305. Lettera di Farinelli a Pepoli, Madrid, 26 agosto 1749 (in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., n. 67, pp. 187-189: 188). E v. ivi, p. 263.

306. Per Manzuoli alla corte di Spagna v. almeno MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., pp. 48-49; BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., p. 228.

Castellini. Il libretto madrilenò conferma la messinscena del *Demetrio* in versione abbreviata: «s'avverte che il presente dramma è stato scorciato non già per correggere la sublime opera di sì grande autore ma solamente per ridurlo a quella brevità che s'è creduta più convenevole». ³⁰⁷ Parole di rito.

Torno ad *Armida*. Uno spettacolo di genio ideato e allestito da Farinelli. Ricco di comparse destinate al «combattimento» (II 6): gli sconfitti soldati seguaci d'Armida e di Adrasto, i vittoriosi pastori in armi seguaci di Elmiro. ³⁰⁸ Affidato a un cast canoro di attori-cantanti in larghissima misura italiano: la Peruzzi (Armida), Manzuoli (Rinaldo), Erminia (la Castellini), Adrasto (il tenore Carlo Cariani), ³⁰⁹ Elmiro (la affidabile Uttini). Mentre Tancredi era interpretato *en travesti* dalla spagnola María Heras ³¹⁰ (considerata nel 1744 da Elisabetta Farnese «une petite Tesi mais qui a la voix meilleure»). ³¹¹ Culminante nel gran finale macchinistico. Leggo dapprima la consuntiva *Licenza* del libretto bilingue, in italiano a pari in castigliano a dispari, mettendola poi a confronto con quanto scriveva preventivamente il raffinato tabagista Metastasio all'amico fraterno l'8 marzo 1749:

preceduta da lieta, e strepitosa Sinfonia, scopre la Scena la magnifica, e luminosa Reggia del Sole. Fra diversi globi di nuvole si vede APOLLO assiso sopra un gran Carro d'Oro, frenando gli ardenti Cavalli. All'intorno stanno situate in diversi atteggiamenti le MUSE con altri GENJ, e con varie DEITÀ. Finalmente l'Armonia dà luogo al NUME, che parla. ³¹²

E il *dramaturg* Metastasio, da Vienna:

per compiacervi dell'ornamento che vorreste aggiungerle nel fine ho pensato due maniere [...]. Una di queste maniere introduce nella tessitura istessa del componimento motivi bastantemente verisimili, onde per forza d'incanto possa comparir nel fine la reggia d'Apollo, o sia del Sole, che voi desiderate. [...] L'altra maniera d'introdurre

307. Traggio tutte le citazioni dal libretto in italiano e in spagnolo de *Il Demetrio* (Madrid, Mojados, 1751): <http://www.progettometastasio.it/public/testo/testo/codice/DEMETRIO%7CP2%7C000> (ultimo accesso: 29 giugno 2018).

308. Cfr. *Armida placata*, cit., p. 82.

309. Cfr. MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., p. 48; BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., p. 229; MORALES, *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII^e siècle*, cit., p. 287 nota 14.

310. Cfr. BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., p. 230; MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., p. 47; SACCONI, *Notizie da una biblioteca dispersa*, cit., pp. 116, 122.

311. Lettera di Elisabetta Farnese all'infante Filippo, Buen Retiro, 29 settembre 1744, Parma, Archivio di stato, Carteggio borbonico, *Spagna*, b. 138 (in MORALES, *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII^e siècle*, cit., p. 246 nota 1).

312. *Armida placata*, cit., p. 110.

*una scena magnífica con macchina [...] è quella di fare una licenza [...]. In questo caso si termina tutta l'azione come sta senza storpiarla; e poi si fa cambiar la scena nella reggia del Sole ricca, magnífica, luminosa quanto mai si voglia.*³¹³

La filiera drammaturgica è trasparente. Farinelli optò per la metastasiana *Licenza* che fu recitata in uno spazio scenico policromo rifulgente di luci e cristalli valorizzato dai riverberi luminosi della sala («más de 200 arañas de cristal de 8, 12, 16, 24 y 36 luces» brillavano all'esterno degli *apostos*) e reso splendido dalla macchina della *Reggia del Sole*, una superba architettura con colonne *todas de cristal*. Si prenda la «Gaceta de Madrid» del 21 aprile di quell'anno:

*aún tuvo más que admirar la última escena, pudiéndose decir que no se ha visto cosa igual en los teatros. Representaba el templo del Sol, cuya entrada se componía de columnas estriadas de extraordinaria altura, todas de cristal de color blanco y rubí, con varios adornos transparentes, así como los basamentos y escaleras laterales. Las basas, capiteles y estatuas transparentes, en oro y en plata; los demás adornos, celestes. Toda la arquitectura de esta mutación era de orden compuesto, y su tinta principal, de color de rosa. La parte interior correspondía en todo a la exterior, con el ornato de muchos globos celestes de cristal de varios colores y 200 estrellas plateadas, que daban mucho realce a los brillos de la mutación, girando todas a un tiempo. En el lugar que correspondía, por la parte superior, estaban los 12 signos del Zodíaco, con varias deidades celestes, todo transparente, y en medio la casa del Sol, en figura octógona, con columnas de cristal blanco y verdoso, que se diferenciaba y desprendía mucho del primer cuerpo de la escena. En el centro de la casa estaba el Carro del Sol, todo de oro y cristales, con sus caballos en movimiento sobre globos de nubes, gobernados de Apolo, que venía cortejado por las ciencias. A espaldas de éste se veía la cara del Sol, que era de cristal, toda de una pieza, de cinco pies de diámetro, con dos órdenes de rayos espirales, también de cristal, que giraban opuestamente, cuyo diámetro mayor era de 21 pies y el todo de 90 arrobas de peso, siendo tales sus brillos, que deslumbraban la vista, así por la multitud de luces que tenía como por la reverberación de las del teatro, que pasaban de 18.000. Toda esta máquina fué elevándose poco a poco, hasta que dejó descubierta la puerta de cristales que da vista al parque del Retiro, y en él se admiró otra iluminación figurada, con luces de varios colores, y, al fin, un fuego de artificio, que fué quemándose mientras cantó Apolo la arenga con que tuvo fin la representación.*³¹⁴

La propagandistica descrizione politico-celebrativa diffusa dalla «Gaceta» registra dettagli preziosi. Può incrociarsi utilmente sia con il libretto di *Armida* sia con un dipinto attribuibile al menzionato modenese Francesco Battaglioli.

313. Lettera di Metastasio a Carlo Broschi, Vienna, 8 marzo 1749, in METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., vol. III, n. 301, pp. 376-380: 377-378. Corsivi miei.

314. Cit. in COTARELO Y MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*, cit., pp. 150-151 (anche per la citazione precedente). Corsivi miei.

Pittore vedutista e scenografo già attivo nei teatri veneziani, molto apprezzato da Farinelli, costui subentrò nel 1754 al concittadino e maestro Joli che rientrava in Italia anche a causa di dissapori con Farinelli.³¹⁵ Scriveva quest'ultimo a proposito delle mansioni del nuovo arrivato:

su obligación ha sido, y es hacer los Diseños de todas las mutaciones para las Óperas que manda S. M. se egecuten, y después de acordar conmigo lo que debe hacerse, lo acuerda también con el tramoysta por si en su práctica tiene alguna dificultad. [...] Tiene precisa e indispensable asistencia en el Teatro, y con especialidad las noches de función para reglar la iluminación de las mutaciones. Cuida también de hacer recorrer todos los Bastidores, Telones que lo necesiten.³¹⁶

Gli stessi compiti possono immaginarsi per Joli. Come altre tele a olio di Battaglioli – messe in valore dagli studi *in progress* di Margarita Torrión –,³¹⁷ il dipinto (fig. 15)³¹⁸ fu realizzato a consuntivo di una serie di spettacoli operistici di successo andati in scena al Buen Retiro dopo la fondamentale ristrutturazione del teatro nel 1747.

In seguito sostò nella collezione bolognese del cantante.³¹⁹ Custodita tra le acacie e i pioppi nel silenzio quieto della «Villa del Farinello», la raccolta annoverava oltre trecentotrenta quadri. Era destinata a lenire lo *spleen* dell'artista, circondato com'era da dipinti ad alta temperatura stilistica ed emotiva: i ritratti dei membri della famiglia reale spagnola, esposti nel salone grande al piano nobile; tre suoi ritratti di grande formato, capolavori pittorici che nell'anticamera del salone delineavano le tappe salienti della sua biografia: da Londra alla Spagna, da Amigoni a Giaquinto;³²⁰ preziosi Vélazquez, tra cui l'intenso auto-

315. Cfr. V. DE MARTINI-G. NARCISO, *L'attività di scenografo a Napoli e a Caserta*, in Antonio Joli tra Napoli, Roma e Madrid, cit., pp. 27-34: 27. Francesca Boris (*In the moonlight of memory. I grandi ritratti di Farinelli*, cit., pp. 13-14) pensa che Battaglioli sia giunto in Spagna tramite il console Joseph Smith, un intermediario usuale di Farinelli (v. qui avanti, p. 135).

316. BROSCHI, *Fiestas reales*, cit., pp. 211-212 (cito da LÓPEZ DE JOSÉ, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*, cit., p. 57).

317. Cfr. TORRIÓN, *Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro en tiempos de Fernando VI*, cit., pp. 42-48; ID., *El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida*, cit., pp. 310-311; ID., *Las óperas del Buen Retiro en el reinado de Fernando VI. Nuevos óleos de Francesco Battaglioli*, cit., pp. 13-17, nonché la relativa scheda di catalogo (ivi, pp. 22-23); ID., *Nueve óleos de Francesco Battaglioli para el Coliseo del Buen Retiro. (La ópera en el reinado de Fernando VI: último relumbrón de la corte barroca)*, in *La corte de los Borbones: crisis del modelo cortesano*, cit., vol. III, pp. 1733-777. MORILLAS ALCÁZAR, *L'attività di scenografo a Madrid*, cit., pp. 11, 13, propone di assegnare il quadro a Joli.

318. F. Battaglioli, *Licenza dell'Armida placata*, 1756, olio su tela, Madrid, Museo de la Real academia de bellas artes de San Fernando (inv. 0406).

319. Cfr. SACCHI, *Vita del cavaliere don Carlo Broschi*, cit., pp. 22-23; BORIS-CAMMAROTA, *La collezione di Carlo Broschi detto Farinelli*, cit., pp. 185, 193, 233-234.

320. Cfr. BORIS, *In the moonlight of memory. I grandi ritratti di Farinelli*, cit., p. 9.

ritratto oggi conservato a Valenza con sul retro l'iscrizione «Sono del Farinello» (fig. 16),³²¹ luminose vedute di Aranjuez di Battaglioli, una riproduzione del sipario del Coliseo del Buen Retiro, quadri raffiguranti alcuni spettacoli operistici allestiti da Farinelli in quel regale teatro. E poi: una copia rilegata in marocchino³²² della citata davvero straordinaria *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 yndividuos, sueldos, y encargos, según se expresa en este primer libro. En el segundo se manifiestan las diversiones, que annualmente tienen los reyes nuestros señores en el real sitio de Aranjuez. Dispuesto por don Carlos Broschi Farinello, criado familiar de sus magestades. Año de 1758*, e molto altro.³²³ *Madeleines* iberiche e non solo. Una collezione cui contribuì anche il 'palladianista' console britannico a Venezia Joseph Smith: antiquario e «mercante in quella piazza», come scrive Broschi, nonché suo banchiere di fiducia, reclutatore di cantanti per Händel e il conte di Essex afflitto da *morbus farinellicus* e amico di Goldoni.³²⁴ Un raffinato teatro della memoria e del gusto dell'Europa delle corti e di una carriera folgorante appeso al filo cosmopolita del rimpianto. «Abbiamo visitato il cavalier Don Broschi, ossia il cosiddetto Sgr. Farinelli, nella sua tenuta fuori città [...]. Il Wolfg. bacia te e la Nanneri 1000 volte».³²⁵ Non occorre precisare chi fossero i due visitatori.

Nel quadro di Battaglioli dedicato alla rappresentazione di *Armida* (fig. 15) il filtro della formalizzazione figurativa *a posteriori* impalca una visione d'insieme della scena di un melodramma macchinoso. La bibienesca «magnifica, e luminosa Reggia del Sole»³²⁶ dispiega scale monumentali, soffitti a volta, colonne salomoniche disposte in prospettiva a fuoco unico (si noti: nel 1768 a Napoli, essendo capo-scenografo del San Carlo, un invecchiato sofferente Joli avrebbe dichiarato di avere «dipinto lo scenario per la serenata che servisse ancora per il R. Teatro [...], con grandi sue fatiche e stento per il disegno delle *colonne Salomoniche*».³²⁷ Al centro, nello slontanato cielo della scena, splende abbaci-

321. D. Velázquez, Autoritratto, 1640-1650, olio su tela, València, Museu de Belles Arts (inv. 572). Cfr. da ultimo *Rembrandt Velázquez Dutch and Spanish Masters*, catalogo della mostra a cura di G.J.M. WEBER (Amsterdam, 11 ottobre 2019-19 gennaio 2020), Amsterdam, Rijksmuseum, 2019, pp. 78, 157 (con bibliografia).

322. Cfr. SACCHI, *Vita del cavaliere don Carlo Broschi*, cit., p. 23 e rivedi nota 225.

323. Cfr. per tutto F. BORIS, *Le opere di Velázquez nella collezione bolognese di Farinelli*, in *Dialogo artistico tra Italia e Spagna. Arte e musica*, cit., pp. 83-92 e rivedi nota 225.

324. Lettera di Farinelli a Pepoli, Parigi, 15 luglio 1737 (in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., n. 48, pp. 141-142: 141). E v. ivi, pp. 215, 225, 294, 312.

325. Così Leopold Mozart alla moglie. La lettera, scritta da Bologna il 27 marzo 1770, si legge in *Lettere della famiglia Mozart*, II. *I viaggi in Italia*, a cura di C. EISEN, trad. di E. STERN e P. REBULLA, Milano, il Saggiatore, 2019 (ed. or. Kassel, Bärenreiter), pp. 77-80, n. 171: 78, 80. E v. MCGEARY (con l'assistenza di VITALI), *Farinelli Recovered in Documents: Visitors to His Villa*, cit.

326. *Armida placata*, cit., p. 110.

327. Il documento, a suo tempo messo a partito da Benedetto Croce, si legge in stralcio in

nante il carro del Sole condotto da Apollo. Il quadro va comparato a sua volta con due disegni di Battaglioli (fig. 17) dedicati ad *Armida* che illustrano il manoscritto farinelliano.³²⁸ Né si dimentichi, a fertile ma trascurato riscontro, la menzionata macchina di Joli «rappresentante la Reggia della Dea Flora. Calata dall'alto, resa stabile [cioè fissata al palcoscenico] ed illuminata» (fig. 18)³²⁹ occupò la scena del San Giovanni Grisostomo nel carnevale 1740 in occasione del banchetto e del ballo che seguirono alla rappresentazione dell'*Adriano in Siria* di Metastasio. Dieci anni dopo nel gran finale di *Armida*, si è accertato, la «máquina fué elevándose poco a poco, hasta que dejó descubierta la puerta de cristales que da vista al parque del Retiro» illuminato da fuochi d'artificio.

Riassumendo: una ben consolidata drammaturgia mitopoietica mitologico-solare (si pensi, nel tempo breve, al tempio di Apollo dell'*Artaserse* di Metastasio allestito al Coliseo nel carnevale 1749)³³⁰ mirata a trasmettere l'*aeternitas* della nuova dinastia iberica rilanciandone il prestigio in Europa. Chiarissima la funzione politico-propagandistica attribuita da Ensenada allo spettacolo operistico d'intesa con l'amico Farinelli, utilizzato dall'onnipotente marchese come chiave d'accesso al cuore melomane dei sovrani.³³¹

Resa 'maravigliosa', quella drammaturgia farinelliana, dall'uso di cristalli appositamente realizzati tra il marzo e l'aprile 1749 dalla fabbrica della Granja,³³² vanto della ricordata industria spagnola del lusso; da due grandi soli di cristallo consegnati nel 1750 al Buen Retiro, dopo due prudenti giorni di viaggio, da ventiquattro operai guidati dal maestro vetraio catalano Ventura Sit,³³³ dall'illuminotecnica, dalla scenotecnica, dalla macchinistica, dalla pirotecnica, dalla veduta e dall'uso del giardino garantito da «unas puertas de cristal de 18 pies

MANCINI, *Il teatro di San Carlo 1737-1987*, cit., vol. III, pp. 37-48: 42 (Antonio Joli. *La transizione al neoclassico*). Il corsivo è mio.

328. Sia nella versione conservata a Madrid sia in quella di Bologna che Farinelli da vecchio aveva tra le mani. Cfr. TORRIONE, *Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro en tiempos de Fernando VI*, cit., p. 46, e rivedi note 225 e 322.

329. Traggio la citazione dalla didascalia del disegno a penna e acquerello (conservato a Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1979-12) riprodotto in MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., vol. I, to. II, p. 89. E cfr. *L'arte del Settecento emiliano*, cit., p. 228 scheda 345 (di Chiara Sorgato) e fig. 293.

330. Cfr. Relazione anonima circa la rappresentazione di *Artaserse*, Madrid, Archivo de la Casa de Alba, caja 105, *Correspondencia entre el duque de Huéscar y Ordeñana*, Madrid, 7 gennaio 1749 (in DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «*Todos los extranjeros admiraron la fiesta*», cit., p. 41 doc. 8). E v. PROFETI, *Commedie, riscritture, libretti*, cit., pp. 262, 265.

331. Per riscontri d'ordine generale: C. GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, *La reforma de las Casas Reales del marqués de la Ensenada*, «Cuadernos de historia moderna», 1998, 20, pp. 59-83.

332. Cfr. TORRIONE, *Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro en tiempos de Fernando VI*, cit., p. 46; SODANO, *L'alba di un regno: i Borbone a Napoli*, cit., p. 26.

333. Cfr. ancora TORRIONE, *Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro en tiempos de Fernando VI*, cit., p. 46 e nota 32.

de alto y 12 de ancho»³³⁴ (una porta in vetro a due battenti retrostante, si è visto, il palcoscenico). Uno spettacolo in sintonia con il gusto barocco per la teatrale ‘maraviglia’ del pubblico spagnolo settecentesco.³³⁵ Destinato soprattutto a stupire gli spettatori stranieri. Va ribadita l’importanza della presenza degli ambasciatori agli spettacoli di corte fernandini. Si ripensi allora, anche da questo punto di vista, al moto girevole dei globi celesti e dei raggi solari di *Armida* e alla macchina ‘maravigliosa’ che lentamente si elevava nel palcoscenico del Coliseo segnando il *clou* dell’evento, con la luce del Sole che alludeva per via di metafora ai «benefici distribuiti al mondo dalla potenza universale della corona di Spagna».³³⁶ Una rappresentazione visuale fastosa arricchita dal finale *fuego de artificio*. Diretta da Farinelli per celebrare i suoi amati sovrani-semidei e per festeggiare, si è detto, una importante intesa politico-matrimoniale. «Los NUMENES IBEROS / Se aplauda, y su esplendor», cantava il finale coro encomiastico. E Apollo (il castrato Mariano Bufalini): «Aumentase por tanto / Su tan dichoso Imperio: / Muestra haga nuestro canto / De lealtad, y amor».³³⁷

L’uso teatrale settecentesco del sapere che fu di Biringuccio senese³³⁸ e di Stefano della Bella è attestato anche nelle sale pubbliche di Venezia ben note a Joli: «nel Teatro di S. Samuelle, dopo breve, e ridicola Commedia, vi fu un Fuoco d’Artificio, cavato dal più fino studio dell’Arte *Pirothecnia*, e si vide in prospettiva la Regina del mare, con li Fiumi, che tributano le loro Acque nell’Adriatico; ma si diede principio solo alle 5 ore, e si pagò soldi 15 alla Porta».³³⁹ «Martedì sera ultimo giorno di carnevale, nel teatro a S. Samuele, si comincerà alle ore cinque in punto; e questo consisterà nella rappresentazione d’una breve, ma ridicola commedia, la quale terminerà con l’incendio di piu prospettive di fuochi artificiali, che rappresenteranno diverse e mai piu vedute figure; fontane di nuova e vaga invenzione, che sorprenderanno. L’ultima prospettiva rappresenterà *Il Trionfo di Bacco*. Il Fuoco è copioso di figure, dimostrazioni, e di lunga durata. Si darà principio alle ore 5: il biglietto

334. Così la anonima relazione circa la rappresentazione di *Angelica e Medoro*, cit. (in DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «*Todos los extranjeros admiraron la fiesta*», cit., p. 39 doc. 4). E v. ‘*Angelica, e Medoro*’ festa teatrale del sig. abbate Pietro Metastasio da rappresentarsi nel regio teatro del Buon-Ritiro festeggiandosi il gloriosissimo nome della regina nostra signora per comando di sua maestà cattolica il re nostro signore D. Ferdinando VI, Madrid, Mojados, 1747 (libretto bilingue, in italiano e in castigliano); PROFETI, *Commedie, riscritture, libretti*, cit., pp. 262-265 e nota 56.

335. Su questa filiera del gusto teatrale iberico del XVIII secolo: ivi, p. 273.

336. SALA DI FELICE, *Alla corte di Madrid un elefante bianco*, cit., p. 83.

337. *Armida placata*, cit., p. 113.

338. V. BIRINGUCCIO, *De la pirothecnia libri X* [...], Venezia, Curtio Navò & fratelli, 1540, cap. x. E v. C. DI LORENZO, *Il teatro del fuoco. Storie, vicende e architetture della pirotecnica*, Padova, Franco Muzzio, 1990, pp. 37-40.

339. Venezia, Biblioteca del Museo Correr, *Codice Gradenigo-Dolfin* n. 67, v, 27 febbraio 1759, c. 32r., in A. SCANNAPIECO, *Noterelle gozziane (‘in margine’ al teatro di Antonio Sacco e Carlo Gozzi)*. *Aggiuntavi qualche schermaglia*, «Studi goldoniani», XI / n.s. 3, 2014, pp. 101-123: 111 nota 1.

alla porta valerà soldi 15».³⁴⁰ Teatri di fuoco. Fuoco artificiale realizzato con elementi fissi. Nel 1749 era stato pubblicato a Venezia il trattato di pirotecnica dell'ingegnere Giuseppe Antonio Alberti. Si prenda la parte terza *Che tratta de' fuochi fermi per guarnire i teatri*.³⁴¹ Una miniera d'informazioni. Si rileggano e.g. le pagine sulle *Fontane, o getti di fuoco* (cap. III).³⁴² Alberti peraltro si riferisce anzitutto al *milieu* teatrale bolognese. E non vanno trascurati né il fondamentale precedente parigino del *Traité des feux d'artifice pour les spectacles. Nouvelle édition, toute changée, et considérablement augmentée* di Amédée François Frézier³⁴³ né la lezione dei bolognesi fratelli Ruggieri: una dinastia di maestri europei di pirotecnica,³⁴⁴ specialisti nella disposizione di fuochi artificiali fissi all'interno dei teatri.

Lo splendore dello spettacolo operistico *instrumentum regni* veniva veicolato in Europa da Ensenada sia utilizzando la fama di Farinelli sia abilmente diffondendo notizie sulle magnifiche rappresentazioni di corte ideate da Broschi. Nulla di nuovo se si hanno in mente le finalità propagandistico-diplomatiche degli spettacoli del Cinque-Seicento medico veicolate dalle descrizioni, spesso corredate d'incisioni, commissionate dal principe ai letterati della corte. Tuttavia, nel caso specifico, va messo in valore l'uso di altri strumenti d'informazione quali le gazzette di Olanda e di Madrid³⁴⁵ (senza dimenticare l'importanza della prototipica settimanale «Gazette» di Richelieu stampata al Louvre e rivolta in primo luogo alla opinione pubblica internazionale).³⁴⁶

La idea es que la que vaya, se ponga como la vez pasada en las gacetas para que sepa el Mundo que en razón de teatro y sus funciones excede esta corte a las demás. Lo cierto es que todos los extranjeros admiraron la fiesta y confesaron a una voz que no la habían visto igual en parte alguna. La última mutación fue asombrosa y no hay expresión que llegue a ponderarla bastantemente.³⁴⁷

340. G. GOZZI, *La 'Gazzetta veneta' [...]*, a cura di A. ZARDO, Firenze, Sansoni, 1915, p. 23 (alla data 16 febbraio 1760).

341. G.A. ALBERTI, *La pirotechnia o sia trattato dei fuochi d'artificio*, Venezia, Recurti, 1749, pp. 69 ss.

342. Ivi, pp. 74-78.

343. Paris, Jombert, 1747. La prima ediz. venne pubblicata a Parigi da Jollet nel 1706.

344. Cfr. e.g. N. EDWARDS, *Storia del buio*, trad. di A. RICCI, Milano, il Saggiatore, 2019 (ed. or. London, Reaktion Books, 2018), p. 126.

345. Cfr. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «*Todos los extranjeros admiraron la fiesta*», cit., p. 29.

346. Cfr. e.g. H. KAMEN, *Lo statista*, in *L'uomo barocco*, a cura di R. VILLARI, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 3-30: 25; P. BURKE, *La fabbrica del re Sole*, trad. di L. ANGELINI, Milano, il Saggiatore, 1993 (ed. or. New Haven, Yale University Press, 1992), p. 253.

347. Lettera di Agustín Pablo de Ordeñana al duca di Huéscar, Madrid, 26 settembre 1748, Archivo de la Casa de Alba, caja 105, *Correspondencia entre el duque de Huéscar y Ordeñana* (in DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «*Todos los extranjeros admiraron la fiesta*», cit., pp. 40-41: 41 doc. 7).

Grazie al successo di *Armida* Ferdinando VI insignì Broschi della nobilissima croce dell'ordine di Calatrava. Per la concessione di tale titolo una folla di personaggi aveva dovuto dichiarare in tutta fretta sotto giuramento la *limpieza de sangre* di Farinelli.³⁴⁸ Scriveva Ensenada poco dopo la 'prima': «yo estimo particularmente a este sujeto».³⁴⁹ Broschi al solito non l'aveva deluso.

6. Nel 1750 Bonavia aveva già completato il progetto che avrebbe mutato la fisionomia di Aranjuez (fig. 19), sede di villeggiatura della corte situata nella valle del Tago tra Madrid e Toledo.³⁵⁰ Penso in specie alla gran piazza rettangolare di Sant'Antonio ideata come un diafano foro reale.³⁵¹ Nel 1751 Rabaglio ideava su impulso di Elisabetta Farnese e di Scotti il palazzo reale di Riofrío³⁵² situato, come la residenza di la Granja, non lontano da Segovia nei pressi della sierra de Guadarrama. Il progetto includeva, come scrive l'architetto ticinese, un «Teatro cómodo para diversión del señor Infante y Familia»³⁵³ che si ispirava in larga misura ai modelli italiani di corte: da Aleotti a Juvarra. Un teatro perduto riservato al *ludus* della regina vedova. Angustiato dalle difficoltà economiche e in cattiva salute, Rabaglio veniva costretto dalla committenza ad abbandonare la direzione dei lavori nel febbraio 1753.³⁵⁴

Farinelli si rivolgeva all'amato gemello drammaturgo anche per ottenere testi scorciati e adattamenti, in sintonia con le consuetudini di ricezione degli spettatori madrileni e le mutate abitudini dei compositori di opere serie. Vienna, 30 novembre 1753:

prima della minuta vostra relazione era informato della real pompa e della magistrale esattezza con la quale è costì comparsa in teatro la mia *Semiramide*, mercé la vostra as-

348. Cfr. COTARELO Y MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*, cit., pp. 151-152; BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., pp. 283-284; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «*Todos los extranjeros admiraron la fiesta*», cit., pp. 108-109 e nota 32; BIANCONI-CASALI PEDRIELLI, *Corrado Giaquinto: Carlo Broschi detto il Farinelli*, cit., p. 109 e nota 32; BORIS, *Le opere di Velázquez nella collezione bolognese di Farinelli*, cit., p. 91 e nota 30.

349. Lettera di Ensenada a Manuel de Sada y Antillón, ambasciatore in Sardegna, 21 aprile 1750, AHNM, *Estado*, leg. 4880-2 (apud J.L. GÓMEZ URDÁÑEZ, *El proyecto reformista de Ensenada*, prólogo di U. ESPINOSA, Lleida, Milenio, 1996, p. 94).

350. F. Battaglioli, *Veduta del palazzo di Aranjuez*, 1756, olio su tela, Madrid, Museo del Prado (inv. 4180). E rivedi nota 120.

351. Cfr. SUÁREZ QUEVEDO, *Da Piacenza a la corte española: Giacomo Bonavia*, cit., p. 166 (con precisazioni).

352. Cfr. SUGRANYES FOLETTI, *La colección de dibujos Rabaglio*, cit., pp. 103, 116, 237-249, 531-566 (con bibliografia e ricca iconografia).

353. Relación del plan general de la obra y real fábrica ideada por el arquitecto Vigilio Rabaglio de construirse en las cercanías del Real Bosque de Riofrío, Madrid, Archivo general de palacio, *San Ildefonso* C^a 1/14 (cito da J.F. HERNANDO CORDERO, *El Coliseo del Sitio Real de Riofrío*, «De Arte», 2009, 8, pp. 87-102: 89).

354. Cfr. *ivi*, p. 94; SUGRANYES FOLETTI, *La colección de dibujos Rabaglio*, cit., p. 246.

sidua ed esperimentata cura. Me ne son compiaciuto, ma non mi ha sorpreso: è troppo facile il preveder l'esito di quello che voi intraprendete. Voi avete trattato con Jomelli da par vostro, ed egli vi ha corrisposto da suo pari, che vuol dire da *puorco* in grado eroico. [...] Penserò a servirvi dell'*Alessandro* circonciso. Ma, caro gemello, mi spaventa l'impresa, perché questo Dramma è tutto azione e non parole. Le azioni sono appoggiate l'una all'altra, e chi ne sottrae una fa diroccar la macchina. Se la *Semiramide* è stata lunga, qual'opera sarà breve? Nulladimeno che cosa non tenterei per compiacervi?³⁵⁵

L'epiteto «*puorco* in grado eroico», riservato da Metastasio a Jommelli, non ha altra valenza se non quella del registro comico-vituperoso.³⁵⁶ L'opera era andata in scena al teatro del Buen Retiro grazie anche ai buoni uffici di Antonio de Azlor agente ensenadista all'ambasciata di Vienna il quale aveva garantito la trasmissione dei materiali metastasiani per l'allestimento.³⁵⁷ Vienna, 24 marzo 1753:

dall'ultima lettera che ricevo da Madrid in data del 20 del caduto, in gran parte di carattere del signor Ridolfi, sento che vorreste valervi della reggia d'Apollone per la licenza della *Semiramide*. Io vorrei far parlare la dea Iride, e non Apollone, e dall'annesso foglio letto con attenzione vedrete come si potrebbe conciliare il vostro col mio pensiero: onde non mi dilungo di vantaggio. Vi accludo nel tempo medesimo l'aria cambiata invece di quella che incominciava *Io veggo in lontananza*: e spero che non vi piacerà men della prima. Le parole per la Licenza si faranno quando avrò respirato: di che ho gran bisogno. La musica della Festa non è ancor terminata: ed io sollecito impertinentemente il povero compositore. Intanto *ho prevenuto il conte Azlor affinché stia sull'avviso di qualche corriere* perché vi giunga più sollecitamente, se sarà possibile.³⁵⁸

Non solo:

a tenere del consiglio del signor de Azlor ho formato un piego *a voi diretto* che contiene il mio originale della Festa, l'originale della musica, una mia lettera e la macchina, e le parole della Licenza per la *Semiramide*. Sopra la sopraccarta *a voi diretta* ve n'è una seconda che il signor de Azlor mi ha insinuato di *dirigere a cotesto signor marchese*

355. Lettera di Metastasio a Carlo Broschi, Vienna, 30 novembre 1753, in METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., vol. III, n. 697, pp. 869-872: 870-871. E v. PROFETI, *Commedie, riscritture, libretti*, cit., pp. 271-272; R. CANDIANI, «Le nozze del piacere con la ragione»: la '*Semiramide*' per Madrid del 1753, in *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, cit., pp. 841-850.

356. Concordo con quanto osservato da SALA DI FELICE, *Metastasio sulla scena del mondo*, cit., p. 44 nota 6.

357. Cfr. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «*Todos los extranjeros admiraron la fiesta*», cit., p. 25.

358. Lettera di Metastasio a Carlo Broschi, Vienna, 24 marzo 1753, in METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., vol. III, n. 630, pp. 803-805: 803-804. Mio il corsivo finale. Sulle vicende drammaturgiche di tale *Licenza* v. CANDIANI, «Le nozze del piacere con la ragione», cit., pp. 849-850; SALA DI FELICE, *Alla corte di Madrid un elefante bianco*, cit., pp. 82-83.

d'Enseñada, e sopra questa seconda ve n'è una terza che il medesimo signor Azlor ha fatta dirigendo il piego all'ambasciator di Spagna a Parigi.³⁵⁹

Un teatro di spie. Al Coliseo l'opera venne rappresentata su musiche di Jommelli con scene di Joli. Nel finale dell'atto terzo brillava immancabile la «luminosa reggia del Sole»³⁶⁰ tanto gradita a Broschi e ai committenti. Regina Mingotti *en travesti* (Semiramide, «in abito virile sotto nome di Nino re degli Assiri, amante di Scitalce») aveva rivaleggiato con la Castellini (Tamiri, «principessa reale de' Battriani amante di Scitalce»).³⁶¹ Nel rivedere il testo per Madrid Metastasio aveva effettuato robusti tagli valorizzando il ruolo della seconda donna: la prediletta Castellini.³⁶² L'intraprendente Mingotti sarebbe poi divenuta «Diva and Impresario» del King's Theatre all'Haymarket. La prima donna che diresse un teatro d'opera a Londra.³⁶³

Non sarà forse inutile ribadire, più in generale, che l'eccessiva lunghezza di un dramma per musica era considerata un fattore negativo. La noia andava schivata con l'inserimento di balli. Si ripensi alla già considerata vicenda dell'allestimento parmense del *Demetrio* (1749). Si ponga mente inoltre al caso esemplare della messinscena napoletana della *Clemenza di Tito* (1738) ribattezzata per la sua durata eccessiva, da un annoiato Carlo di Borbone, *L'indemenza di Tito* a dispetto di un cast che comprendeva Tesi (Servilia), Peruzzi (Vitellia), Majorano (Sesto) e Amorevoli (Tito).³⁶⁴ Oppure si rilevi il timore di Carlo di annoiarsi alla rappresentazione partenopea di *Semiramide* (1739):

*je me rejouis beaucoup que l'Opera & les entermedes ayoint esté du goust de vos M.M. Aujourduy il y a eu un concours infini de noblesse [formula topica] au bese-main, & asteur je m'en vois à l'Opera, qu'on dit qui est assez longe, & que je croy qui sera comme «L'inclemence de Tito». Je rend mes plus heumbles grâces à vos M.M. des livres d'Oraçe, qui sont tres beaux & tres bons. Le Dimanche passé il y eut le char qui estoit tres bien fait, & le soir nous heumes bal. Pour le reste je me remest à ce que Montealegre escrit de mon ordre.*³⁶⁵

359. Lettera di Metastasio a Carlo Broschi, Vienna, 7 aprile 1753, in METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., vol. III, n. 639, pp. 812-813: 812. Miei i corsivi (salvo il primo).

360. Cito dal libretto della *Semiramide riconosciuta* con testo in italiano e in spagnolo (Madrid, Mojados, 1753) ispezionabile in rete: <http://www.progettometastasio.it/public/testo/testo/codice/SEMIRAMI%7CP3%7C000> (ultimo accesso: 26 giugno 2018).

361. Ibid.

362. Cfr. CANDIANI, «*Le nozze del piacere con la ragione*», cit., p. 848.

363. Cfr. M. BURDEN, *Regina Mingotti: Diva and Impresario at the King's Theatre, London*, Farnham, Ashgate, 2013.

364. Cfr. BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. II, p. 363 nota 629. E v. COTTICELLI, MAIONE, *Musica e teatro a Napoli nell'epoca di Carlo di Borbone*, cit., pp. 271-272 (con bibliografia).

365. Lettera di Carlo di Borbone ai sovrani di Spagna, Napoli, 20 gennaio 1739, AHNM, *Estado*, leg. 2612, n. 3 (in BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. II, n. 678, pp. 378-379: 379).

Si aprirebbe qui il malnoto capitolo della noia a teatro. Nel caso specifico alludo alla nebbia di tedio che avvolgeva in scena in misura non secondaria l'opera seria settecentesca.³⁶⁶ Aggiungo il 'prodigioso' sbadigliare di Luigi XVI spettatore in crisi di una opera buffa di Niccolò Piccinni³⁶⁷ (rappresentata nell'anno del soggiorno a Parigi di Mozart funestato dalla morte della madre Maria Anna sepolta in tutta fretta nel cimitero di Saint-Eustache).³⁶⁸ E, in diversa temperie, il Napoleone addormentato, sonnachioso e forzosamente sorridente raffigurato nell'incisione di Anne-Louis Girodet, *Trois têtes d'étude de Napoléon à Saint-Cloud en 1812*. Chiosa il pittore: «Bonaparte dormant au Spectacle à / S^t Cloud le 13 avril 1812. / S'Eveillant frappé de la pensée / qu'on a pu le voir dormir. / Et s'efforçant de sourire en regardant la Scène» (fig. 20).³⁶⁹ Ancora noia a teatro (e in più disturbi del sonno). L'argomento meriterebbe una trattazione a parte che non posso compiere in questa sede nemmeno per via di ulteriori esempi.

7. In un'altra tela di Battaglioli (fig. 21)³⁷⁰ si intravede Broschi nei giardini del palazzo di Aranjuez destinati allo svago regale per beffare la calura di Madrid.³⁷¹ Il committente del dipinto, Farinelli stesso, è raffigurato sulla sinistra, isolato e vestito di scuro. È il 30 maggio, giorno di San Ferdinando. Si festeggia l'onomastico del sovrano. Non lontano, al di là del ponte, staziona un gruppo di rossi musici con due trombe, due fagotti e due corni.³⁷² Al centro il corteo reale si gode la villeggiatura nel *real sitio* di Aranjuez. Era lontana la primavera-estate del 1801 quando, dopo la firma dei trattati di Lunéville e di

366. Prendo in prestito parole di MORELLI, *Castrati, primedonne e Metastasio*, cit., p. 41.

367. *Le finte gemelle* (rappresentata l'11 giugno 1778). Cfr. FABIANO-NOIRAY, *L'opera italiana in Francia nel Settecento*, cit., pp. 65, 69.

368. La madre di Mozart morì il 3 luglio 1778. Fu sepolta il giorno seguente. Cfr. M. SALOMON, *Mozart*, trad. di A. BUZZI, consulenza musicale di D. SABAINO, Milano, il Giornale, 2007, 2 voll. (ed. or. London, Hutchinson, 1995), vol. I, pp. 174-175; S. SADIE, *Wolfgang Amadeus Mozart. Gli anni salisburghesi, 1756-1781*, trad. di M. SAMMARTINO, Milano, Bompiani, 2006, (ed. or. New York, W.W. Norton & Company, 2006), p. 421.

369. Collezione privata. Cfr. S. BELLENGER, *Girodet 1767-1824*, saggi di M. FUMAROLI, A. SOLOMON-GODEAU, J.-L. CHAMPION et al., catalogo delle mostre (Parigi-Chicago-New York-Montréal, 22 settembre 2005-21 gennaio 2007), Paris, Gallimard/Musée du Louvre, 2005, p. 369, cat. 73.

370. F. Battaglioli, Fernando VI e Barbara di Braganza nei giardini di Aranjuez in occasione della festa del sovrano, 1756, olio su tela, Madrid, Museo del Prado (inv. 4181). Sul dipinto v. da ultimo P.B. KERBE, *Eyewitness Views. Making History in Eighteenth-Century Europe*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2017, in partic. pp. 133-135. Sulla residenza di Aranjuez rivedi nota 120.

371. Per il calendario dei *reales sitios* cfr. LÓPEZ DE JOSÉ, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*, cit., pp. 15 ss.

372. Per i musici che si recavano ad Aranjuez v. almeno MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., pp. 21-22.

Aranjuez, il primo console Bonaparte avrebbe fatto organizzare a Parigi cerimonie e feste sontuose in onore dei futuri sovrani di Etruria Lodovico I di Borbone-Parma e Maria Luisa di Borbone infanta di Spagna.³⁷³

Sullo sfondo del quadro fa bella mostra di sé una spettacolare *suite* di sfarzose navi e battelli disposta in gerarchica sequenza: la musicale flotta del Tago – nata con ogni probabilità da un'idea di Farinelli e del marchese di Ensenada – che fece la sua prima uscita nel 1752.³⁷⁴ Alcune navi sono raffigurate, probabilmente da Battaglioli stesso, nella seconda parte della farinelliana *Descripción*: la sontuosa *Real* (fig. 22), costruita nel 1753, e la *Falúa de respeto* verde e oro (fig. 23) che con le sue evoluzioni divertiva i sovrani; la *Fragata San Fernando y Santa Bárbara*, «en todo semejante a una Fragata de Guerra» (fig. 24), ospitava le dame d'onore della regina e quindici musicisti; il *jabeque Orfeo*, rosso e con vele latine (fig. 25), era destinato a *camaristas y dueñas* della sovrana; il verde *jabeque Tajo* aveva a bordo strumenti musicali, maggiordomi, medici di camera, ufficiali. Un'altra *gouache* (fig. 26) dà una visione d'insieme del sito incluso il luogo d'imbarco dei sovrani: il «Real Sotillo» (un boschetto recintato). Si legge in un foglio satirico custodito alla Nazionale di Madrid:

ayudaba la diversión Don Zenón (que este era su oficio) convirtiendo en mar el río Tajo en Aranjuez, donde fabricaron navíos para el embarco de los Reyes suspendiendo el curso de las aguas y haciendo otras obras de suma costa para la navegación, para lo que se trajo de los puertos marinería que hiciesen las faenas correspondientes.³⁷⁵

Non puro divertimento. La politica ensenadista stava costruendo e diffondendo un'immagine simbolica della monarchia fernandina in grado di rivaleggiare con gli spettacoli sfarzosi delle più importanti corti europee, in armonia con il disegno di ammodernamento e di rafforzamento economico-militare dello stato spagnolo. «A la altura de 1752, los planes del marqués estaban en su apogeo».³⁷⁶ Il progetto di riarmo dell'Armada per contrastare la supremazia navale inglese era in atto. Pareva incrinarsi la ferrea neutralità di Madrid garantita nel gioco della politica dell'equilibrio dal ministro José de Carvajal.

373. Cfr. A. VOLPI, *Il viaggio dei Borbone a Parigi. Ruvide testimonianze*, in *Spagnoli a palazzo Pitti: il regno d'Etruria (1801-1807)*. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze-Pisa, 29 dicembre-1° dicembre 2007), a cura di M. MANFREDI, Firenze, Consiglio regionale della Toscana, 2013, pp. 105-129. Da integrare con le notizie raccolte nel sempre utile lavoro di G. DREI, *Il regno d'Etruria (1801-1807), con una appendice di documenti inediti*, Modena, Società tipografica modenese, 1935, pp. 29 ss.

374. Cfr. MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., p. 83; Antonio Joli *tra Napoli, Roma e Madrid*, cit., pp. 15-20 (scheda 1, di Vega de Martini): 15, 18.

375. Biblioteca nazionale di Madrid, mss. 11038, c. 200v. (in DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «*Todos los extranjeros admiraron la fiesta*», cit., p. 23).

376. J.L. GÓMEZ URDÁÑEZ, *El proyecto político del marqués de la Ensenada*, [Logroño], Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2008, p. n.n. [15].

La flotta in miniatura del Tago fu progettata in misura non secondaria dal farinelliano Joli che poi la raffigurò in azione in un olio databile tra il 1752 e il 1754 (fig. 27).³⁷⁷ Un documento figurativo che non pertiene all'iconografia teatrale alla moda e alle sue rigide categorizzazioni. Bensì, in più fluide prospettive ermeneutiche, alle fonti figurative per la storia dello spettacolo cioè alla multilineare «partita senza fine» tra arte e spettacolo che ha avuto i suoi più acuti interpreti novecenteschi in Ludovico Zorzi e Sara Mamone.³⁷⁸ Una partita ariosa, piace sottolinearlo. Fondata sulla *invenzione* della fonte (il corsivo è d'obbligo per intendersi non solo tra gli *happy few*) e non, ripeto, sulla categorizzazione della medesima. Nella convinzione che lo spettacolo teatrale e non sia da indagare come luogo privilegiato di decifrazione «di più ampie e ambiziose verifiche storiche».³⁷⁹ Da Rubens a Carpaccio.

In occasione della regata in Canal Grande, organizzata il 4 maggio 1740 in onore dell'elettore di Sassonia, Joli aveva realizzato alcune sontuose *peote* in concorrenza con quelle allestite per l'occasione da Romualdo Mauro, Giambattista Tiepolo e altri artisti.³⁸⁰ Un esperto apparatore equoreo dava vita al-

377. A. Joli, *Il reale sito di Aranjuez e la flotta del Tago, 1752-1754*, olio su tela, Napoli, Palazzo reale (inv. 133 [1907]). Cfr. ancora *Antonio Joli tra Napoli, Roma e Madrid*, cit., pp. 15-20 scheda 1 (di Vega de Martini), con bibliografia. Fondamentali sulla squadra del Tago le notizie e le illustrazioni contenute nella P. II del citato ms. Farinelli (v. nota 225 e figg. 21-27) e compendiate in MORALES BORRERO, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, cit., pp. 61-86 (con pregevole apparato iconografico). Cfr. inoltre COTARELO Y MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*, cit., pp. 182-184; MARÍN TOVAR, *El real sitio de Aranjuez*, cit., [pp. 7-8] e figg. 4-7; BIANCONI-CASALI PEDRIELLI, *Corrado Giaquinto: Carlo Broschi detto il Farinelli*, cit., p. 112.

378. Per abbreviare la dimostrazione rinvio senz'altro agli esemplari studi contestuali di L. ZORZI, *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola. Ricerche sulla visualità dello spettacolo nel Quattrocento* [1980-1981], Torino, Einaudi, 1988 (trad. francese: *Carpaccio et la représentation de Sainte Ursule. Peinture et spectacle à Venise au Quattrocento*, Paris, Hazan, 1991) e di S. MAMONE, *Firenze e Parigi: due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de' Medici*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 1988² (trad. francese: Paris, Seuil, 1990). E cfr. ID., *Arte e spettacolo. La partita senza fine* (1996), in ID., *Dèi, Semidei, Uomini*, cit., pp. 27-67. Per una condivisibile ermeneutica delle fonti figurative per la storia dello spettacolo segnalo almeno, tra gli studi successivi, P. VENTRONE, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 2016. Per un approfondimento di metodo: S. MAZZONI, *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, «Drammaturgia», XI / n.s. 1, 2014, pp. 9-137: 110-119. Per un diverso parere sulla concettualizzazione e l'uso delle fonti figurative per la storia dello spettacolo rinvio, sul filo di un trentennale fruttuoso scambio di idee, a quanto scrive Renzo Guardenti nella sua bella *Presentazione a Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale*, a cura di R. G., Roma, Bulzoni, 2008, pp. 9-18: 13-15.

379. S. MAMONE, *Prologo. Storia dello spettacolo: il testimone preterintenzionale* (1992), in C. BINO, S. MAMONE, S. MAZZONI, C. PAGNINI, *Forme dello spettacolo in Europa tra medioevo e Antico regime*, a cura di S. MAMONE, Perugia, Morlacchi, 2018, pp. 7-14: 10.

380. Cfr. *A Cleandro conte di Prata lettera di E.A. Cicogna intorno ad alcune regatte pubbliche e private veneziane*, Venezia, Fracasso, 1845, in partic p. 67; *L'arte del Settecento emiliano*, cit., pp. 227-

la flottiglia ludica 'ensenadista' di Ferdinando VI e Barbara di Braganza. Un esemplare sopravvissuto di questo tipo di manufatti da parata è la sontuosa peota di gala in legno scolpito, intagliato, dorato e dipinto posseduta da Carlo Emanuele III di Savoia: commissionata attorno al 1729 a Venezia a Matteo Calderoni e Monsieur Egidio, consegnata al castello del Valentino nel 1731 e oggi conservata nella reggia di Venaria reale.³⁸¹

Capitanato da *La Real* destinata ai sovrani (fig. 22), e chiuso da barcacce in forma di zattera (*fangadas de limpia*) con il compito di mantenere pulite le acque del fiume,³⁸² il corteo della flotta da passeggio (e 'da paesaggio') del Tajo era composto da barche di servizio e da imbarcazioni da parata «di forma dissimile le une dalle altre, ma pompose tutte, ed ornatissime», che «avevano tutte certi ordigni, per cui si sollevavano dal fondo le mense cariche di rinfreschi, e gli sostegni colle carte musicali, e gli strumenti opportuni, ove altri volesse cantare, o suonare» (così il primo biografo di Farinelli, il barnabita Giovenale Sacchi).³⁸³ Le arie cantate da Farinelli dalla *Real* nel tardo delle sere di Aranjuez accompagnavano una passeggiata di sapore barocco memore sia della *Water Music* händeliana³⁸⁴ sia delle atmosfere del *Grand Canal* di Versailles³⁸⁵ che i Borbone di Spagna conoscevano bene.³⁸⁶ Rileggo Félibien: «Sua Maestà il Re [Sole], salito sul Canale a bordo di gondole sontuosamente addobbate, fu seguito dal suono dei violini e degli oboi, sistemati all'interno di una grande imbarcazione. Qui, restò circa un'ora a gustare il fresco della sera e ad ascoltare le piacevoli melodie delle voci e degli stru-

230 schede 345-351 (di Chiara Sorgato), figg. 294-297; *Antonio Joli tra Napoli, Roma e Madrid*, cit., pp. 15-20 scheda 1 (di Vega de Martini).

381. In comodato dal Museo civico d'arte antica, Torino, palazzo Madama. Cfr. per tutto C. ARNALDI DI BALME, *Le feste di corte a Torino tra spazi reali e itinerari simbolici*, in *Feste barocche. Cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento*, catalogo della mostra a cura di C. A. DI B., F. VARALLO (Torino, 7 aprile-5 luglio 2009), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 2009, pp. 27-37: 36-37 e figg. 9-10 (con bibliografia: ivi, p. 39 nota 72).

382. Cfr. *Antonio Joli tra Napoli, Roma e Madrid*, cit., p. 15.

383. SACCHI, *Vita del cavaliere don Carlo Broschi*, cit., pp. 23-24. Per la genesi di tale biografia: BIANCONI-CASALI PEDRIELLI, *Corrado Giaquinto: Carlo Broschi detto il Farinelli*, cit., pp. 103-105.

384. Cfr. HANDEL, *Collected documents*, cit., vol. 1, pp. 379-383, 568, 573, 583, 630, 679, 681, 685. Per un quadro di riferimento: A. RIZZUTI, *Musica sull'acqua. Fiumi sonori, mari in tempesta, fontane magiche da Händel a Stravinskij*, Roma, Carocci, 2017, pp. 19-45. Più in generale: *Waterborne Pageants and Festivities in the Renaissance. Essays in Honour of J.R. Mulryne*, a cura di M. SHEWRING, L. BRIGGS, Farnham, Ashgate, 2013.

385. Cfr. e.g. A. HALNA DU FRETAY, *La flottille du Grand Canal de Versailles à l'époque de Louis XIV: diversité, technicité et prestige*, «Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles», <http://journals.openedition.org/crcv/10312>, data di pubblicazione su web: 20 settembre 2010 (ultimo accesso: 3 dicembre 2018).

386. Non indugio qui sulle differenze e le analogie tra queste esperienze che meriterebbero un'analisi a parte.

menti che, sole, interrompevano il silenzio dell'avvicinarsi della notte». ³⁸⁷
Les plaisirs de l'eau. ³⁸⁸

Si guardi ora il ritratto in piedi di Filippo V diciassettenne re di Spagna assimilato al nonno Luigi XIV in una tela di Hyacinthe Rigaud (fig. 28) ³⁸⁹ pittore tanto apprezzato da Saint-Simon per il suo dipingere «forte et durable» ³⁹⁰ e autore della più famosa immagine del re Sole ³⁹¹ commissionata, si badi, per essere donata al nipote ed essere esposta nel palazzo madrilenno di costui. Un 'dittico' politicamente eloquente pensato nel 1701 all'insegna della continuità dinastica: il regale giovanissimo nipote come potenziale doppio del sovrano raffigurato su un giovane corpo glorioso (il corpo iconico-politico del re), con i piedi in postura di passo di danza, ma con la testa da vecchio *recollée* sulla grande tela. Quasi un passaggio di testimone. Da contestualizzare, in più ampie campiture, nell'ambito della riforma francese dell'arte di corte spagnola convintamente perseguita dai due Borbone per conferire prestigio alla nuova monarchia iberica. ³⁹² Nel medesimo 1701 i due sovrani, per favorire una «sempiterna» unione tra i loro sudditi, stabilirono l'equiparazione di rango tra Pari di Francia e Grandi di Spagna suscitando una polemica al calor bianco tra le due élites. ³⁹³ Si ponga mente alla complessa questione della riforma del cerimoniale palatino asburgico negli anni del regno di Filippo V e alla dicotomia visibilità-invisibilità del sovrano. Invisibilità che angustiava il re Sole quando pensava all'etichetta di corte spagnola. Solo l'ascesa al trono di Ferdinando VI e la riforma di

387. *I divertimenti di Versailles dati dal re a tutta la corte al ritorno dalla conquista della Franca-Contea nell'anno M. DC. LXXIV*, in A. FÉLIBIEN, *Le feste di Versailles*, a cura di A. AUSONI, Roma, Salerno editrice, 1997, pp. 65-106: 77-78.

388. Cfr. *Fêtes & divertissements à la cour*, cit., pp. 195-203 schede 176-188.

389. H. Rigaud, *Filippo V re di Spagna, 1701, olio su tela, Madrid, Museo del Prado (inv. 2337)*. E v. M. MÓRAN TURINA, *La imagen del rey. Felipe V y el arte*, Madrid, Nerea, 1990; ID., *Le portrait royal à l'espagnole sous Philippe IV et Charles II*, in *¿Louis XIV espagnol? Madrid et Versailles, images et modèles*, a cura di G. SABATIER e M. TORRIONE, [Versailles], Centre de recherche du château de Versailles-Éditions de la MSH, 2009, pp. 39-55: in partic. 39; BIANCONI-CASALI PEDRIELLI, *Corrado Giaquinto: Carlo Broschi detto il Farinelli*, cit., p. 111 e nota 38; Su Luigi e Filippo: VOLTAIRE, *Il secolo di Luigi XIV* (1951), con un saggio di G. MACCHIA, introd. di E. SESTAN, trad. di U. MORRA, Torino, Einaudi, 1994³, passim; BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V*, cit., passim; nonché il mio citato vol. (v. p. 83).

390. C.H. DE SAINT-SIMON, *Mémoires complets et authentiques [...]*, a cura di M. CHÉRUEL, Paris, L. Hachette, 1856, to. I, p. 382.

391. H. Rigaud, *Ritratto di Luigi XIV, 1701, olio su tela, Parigi, Museo del Louvre (inv. 7492)*. E v. almeno BURKE, *La fabbrica del re Sole*, cit., pp. 51-53, 173, 224, 252, 262-263 e fig. 1; G. SABATIER, *Un morceau de Roy. L'exhibition de la jambe sur les portraits des Bourbons, XVII^e-XIX^e siècles*, in *I gesti del potere*, a cura di M. FANTONI, Firenze, Le Cárity, 2011, pp. 155-177: 155, 169-173 e tav. 27.

392. Per un quadro di riferimento: *El arte en la corte de Felipe V*, cit.

393. Cfr. J.-P. LABATUT, *Le nobiltà europea. Dal XV al XVIII secolo*, trad. di R. MACHIAVELLI, Bologna, il Mulino, 1982 (ed. or. Paris, Presses universitaires de France, 1978), pp. 179-182.

Ensenada avrebbero risolto l'annoso problema.³⁹⁴ È vero d'altronde che nel secolo precedente la strategia di rappresentazione di sé di Luigi XIV aveva contratto debiti con quella dello zio e suocero Filippo IV, il *rey Planeta* alias *Felipe el Grande*, modello da emulare e sorpassare, senza consentire a Colbert di divenire un Olivares.³⁹⁵ Per non dire del *topos* letterario 'Luigi come Augusto',³⁹⁶ il *princeps* assertore del potere delle immagini.³⁹⁷ Assimilazione da valutare ponendo l'accento più sulla differenza di contesto e di epoche che sulle analogie.

Rammento infine la seicentesca *Flota del estanque grande* del Buen Retiro (fig. 29): dieci *barquillos*, tre *barcos*, un *bergantín*, una *falúa* e delle gondole.³⁹⁸ Scriveva un viaggiatore:

dans le terrein le plus élevé se voit un grand étang ou canal ou l'on a fait couler des sources d'eau vive. De petites gondoles toutes peintes & dorées flottent sur l'eau, & servent au Roi quand il veut prendre le plaisir de la promenade ou de la pêche. Il est bordé de cinq ou six pavillons, ou la Cour se met lorsque le Roi prend ce divertissement.³⁹⁹

È nota la vicenda dell'uso ludico-scenico dei giardini, dei canali e dell'*estanque* del Buen Retiro. Barocchi spettacoli d'acqua. 14 giugno 1639:

tenían hechas en el Buen Retiro grandes prevenciones de fiesta para la noche del primer día de Pascua: muchas tramoyas de Cosme Lotti, ingeniero; más de tres mil luces; comedia dentro el estanque grande, en teatro que navegase; Su Majestad y señores de Palacio, todo alrededor, irían en góndolas oyendo la representación; y cena tambien dentro de la agua.⁴⁰⁰

394. Cfr. specialmente GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, *La corte de Felipe V: el ceremonial*, cit.; ID., *Etiiqueta y ceremonial palatino durante el reinado de Felipe V: el reglamento de entradas de 1709 y el acceso a la persona del rey*, «Hispania», LVI/3, 1996, 194, pp. 976-979; ID., *La reforma de las Casas Reales del marqués de la Ensenada*, cit. Utili riscontri offre il vol. *Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1801*, a cura di A. ANTONELLI, introd. di R. AJELLO, Napoli, arte'm, 2017. Quanto al versante francese basti qui rinviare a BURKE, *La fabbrica del re Sole*, cit.; D. GALATERIA, *Letichetta alla corte di Versailles. Dizionario dei privilegi nell'età del re Sole*, Palermo, Sellerio, 2016.

395. Cfr. BURKE, *La fabbrica del re Sole*, cit., pp. 246-252.

396. Cfr. *ivi*, pp. 266-268.

397. Cfr. P. ZANKER, *Augusto e il potere delle immagini*, trad. di F. CUNIBERTO, Torino, Einaudi, 1989 (ed. or. München, Beck, 1987).

398. Cfr. D. SÁNCHEZ CANO, 'Naumachiae' at the Buen Retiro in Madrid, in *Waterborne Pageants and Festivities*, cit., pp. 313-328: 315-323; *Todo Madrid es teatro. Los escenarios de la villa y corte en el Siglo de Oro*, catalogo della mostra a cura di F. SÁEZ RAPOSO (Madrid, 1° giugno-30 settembre 2018), Madrid, Comunidad de Madrid, 2018, pp. 123-127 schede 36-38.

399. ABBÉ DE VAYRAC, *Etat présent de l'Espagne* [...], Paris, André Cailleau, 1718, to. I, P. II, p. 497.

400. J. PELLICER Y TOVAR, *Avisos históricos*, a cura di E. TIERNO GALVÁN, Madrid, Taurus, 1965 (*Aviso del 14 giugno 1639*).

Forme dello spettacolo che riconducono il lettore del documento alle atmosfere create della fastosa illuminotecnica artificiale degli intrattenimenti notturni apparsi nel prototipico giardino di Boboli. Lo accerteremo nel prossimo capitolo.



Fig. 1. Jean Ranc, Ritratto ufficiale di Elisabetta Farnese regina di Spagna, 1723, olio su tela (Madrid, Museo del Prado, non esposto).



Fig. 2. Cristoforo Schor, Roma, veduta di piazza di Spagna durante un intrattenimento musicale organizzato dall'ambasciatore iberico, particolare: Arcangelo Corelli e Matteo Fornari violinisti in *performance*, 1687, incisione (Stockholm, Kungliga biblioteket, KoB PLAF 24:51).

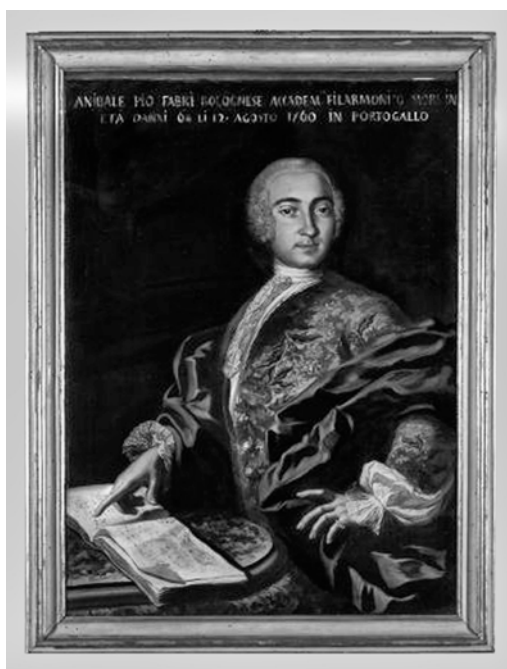


Fig. 3. Pittore napoletano (?), Ritratto di Annibale Pio Fabri, XVIII sec., olio su tela (Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, Sala del conservatorio, cat. n. 065, inv. B 11883 / B 39201).

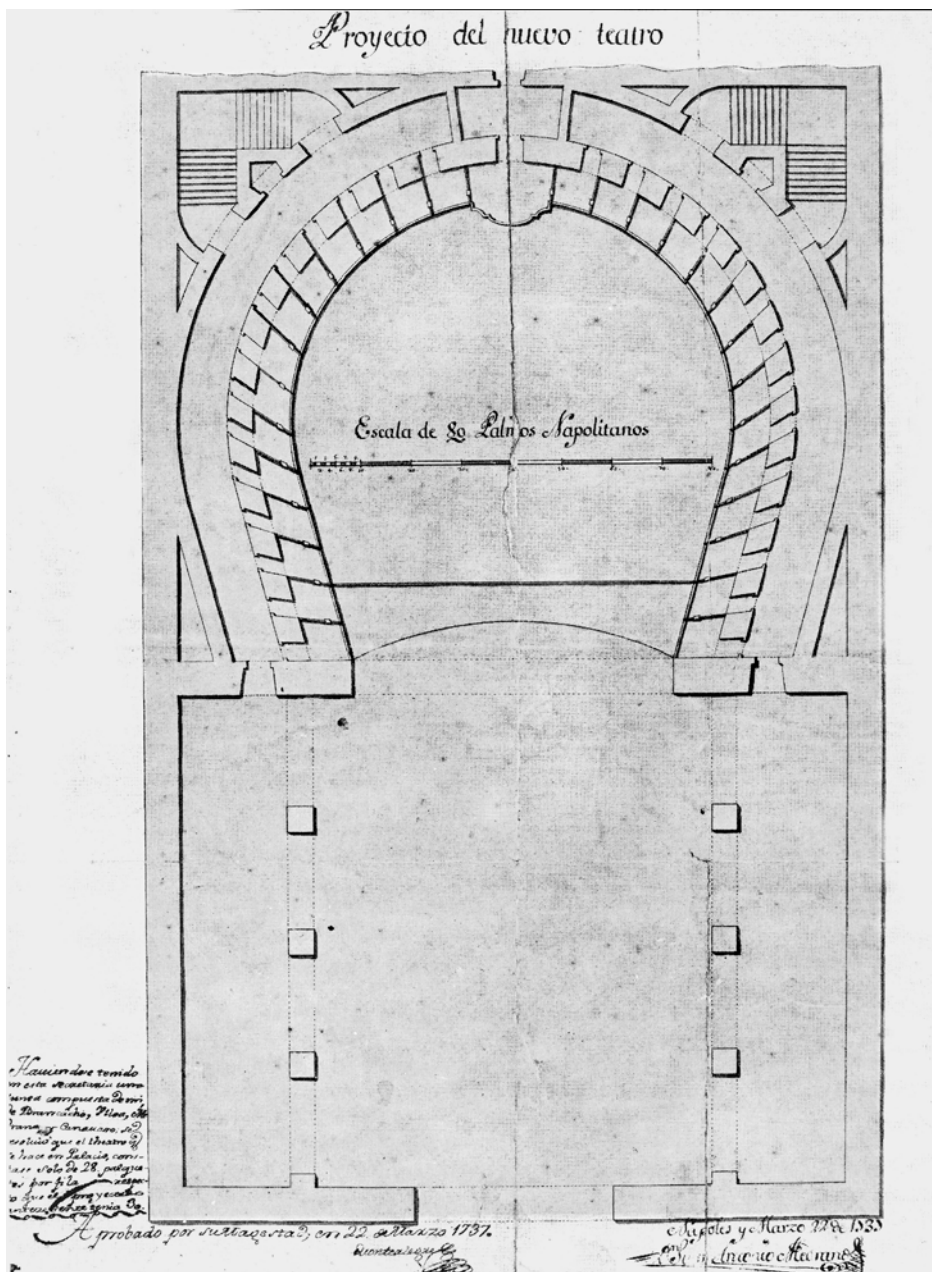


Fig. 4. Giovanni Antonio Medrano, Pianta del teatro di San Carlo con visto di approvazione di José Joaquín di Montealegre marchese di Salas, 1737, disegno (Napoli, Museo nazionale di San Martino, fondo Niccolini).

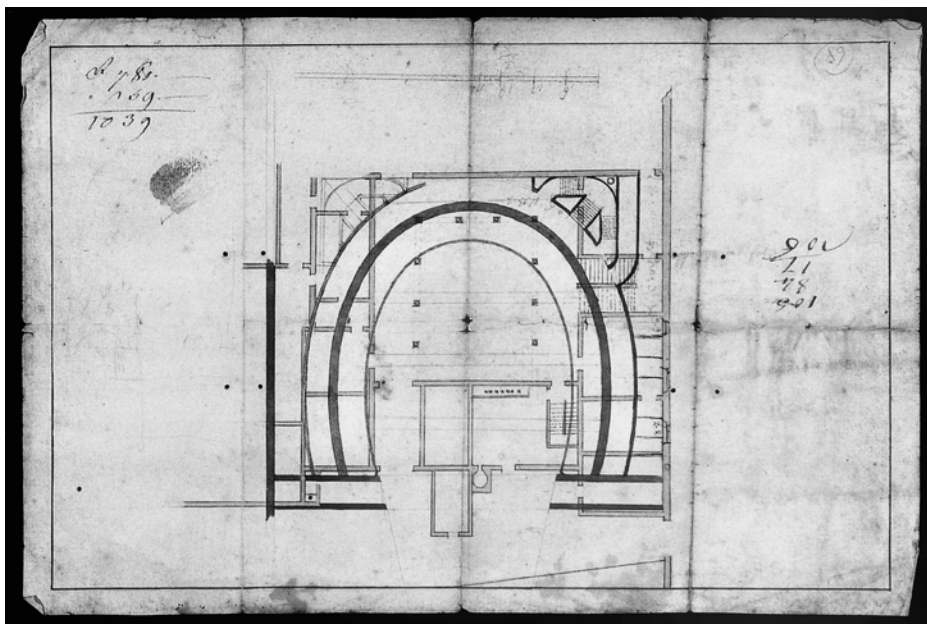


Fig. 5. Virgilio Rabaglio, Pianta del Coliseo de los Caños, 1737-1738, matita, inchiostro seppia, guazzo rosa e marrone su carta filigranata (Madrid, Real academia de bellas artes de San Fernando, *plano* RBG/P-56).

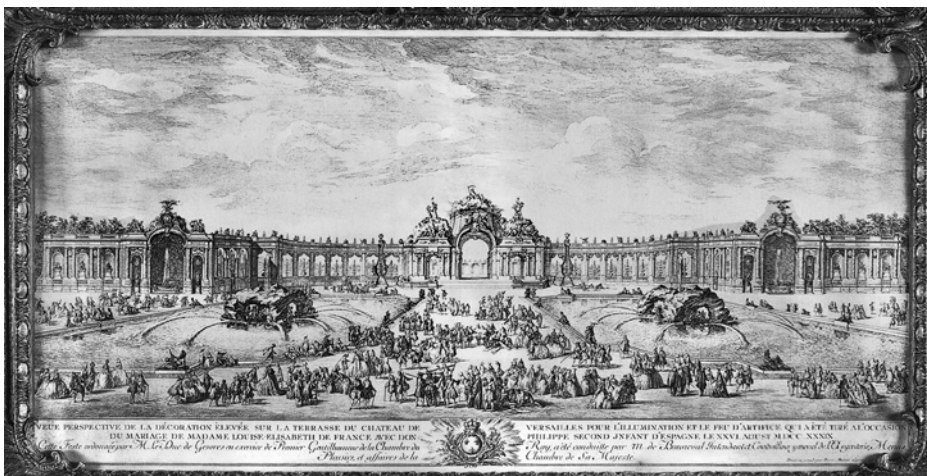


Fig. 6. Charles-Nicolas Cochin (e collaboratori), *Vüe perspective de la décoration élevée sur la terrasse du château de Versailles pour l'illumination et le feu d'artifice qui a été tiré à l'occasion du mariage de madame Louise-Élisabeth de France avec don Philippe Second infant d'Espagne le 26 aoust 1739*, 1739-1741, incisione (Paris, Collezione J. Lacaze).



Fig. 7. Luis Paret y Alcázar, *Baile en máscara*, 1767 ca., olio su tavola (Madrid, Museo del Prado, inv. 2875).



Fig. 8. Jacopo Amigoni, *Ritratto di gruppo: Farinelli e i suoi amici*, 1750-1752 ca., olio su tela (Melbourne, National Gallery of Victoria).



Fig. 9. Francesco Battaglioli, Farinelli consegna il suo manoscritto a Ferdinando VI e a Barbara di Braganza, seconda metà del XVIII sec., inchiostro nero e guazzo su carta (in *Descripción del estado actual del real theatro del Buen Retiro [...]*, 1758, Madrid, Real Biblioteca, *Cámara de seguridad*, II/1412, f. 4r.).



Fig. 10. Francesco Battaglioli, Salone dei pittori, seconda metà del XVIII sec., inchiostro nero e guazzo su carta (in *Descripción del estado actual del real theatro del Buen Retiro [...]*, 1758, Madrid, Real Biblioteca, *Cámara de seguridad*, II/1412, f. 133r.).



Fig. 11. Francesco Battaglioli, Salone degli scenografi, seconda metà del XVIII sec., inchiostro nero e guazzo su carta (in *Descripción del estado actual del real teatro del Buen Retiro* [...], 1758, Madrid, Real Biblioteca, *Cámara de seguridad*, II/1412, f. 122r.).



Fig. 12. Francesco Battaglioli, Salone dei sarti, seconda metà del XVIII sec., inchiostro nero e guazzo su carta (in *Descripción del estado actual del real teatro del Buen Retiro* [...], 1758, Madrid, Real Biblioteca, *Cámara de seguridad*, II/1412, f. 140r.).

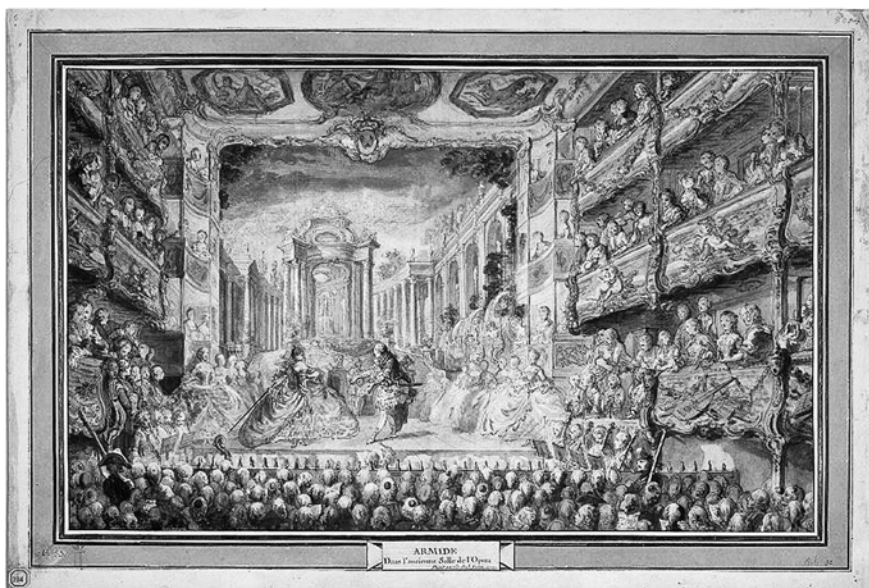


Fig. 13. Gabriel de Saint-Aubin, Rappresentazione dell'*Armide* di Quinault e Lully all'Opéra nel 1747, 1761, penna e inchiostro bruno, matita, acquerello e tempera su carta (Boston, Museum of Fine Arts, *accession number* 1970.36).



Fig. 14. Antonio Joli, Veduta della calle di Atocha, 1750 ca., olio su tela (Madrid, Collezione duchi di Alba).

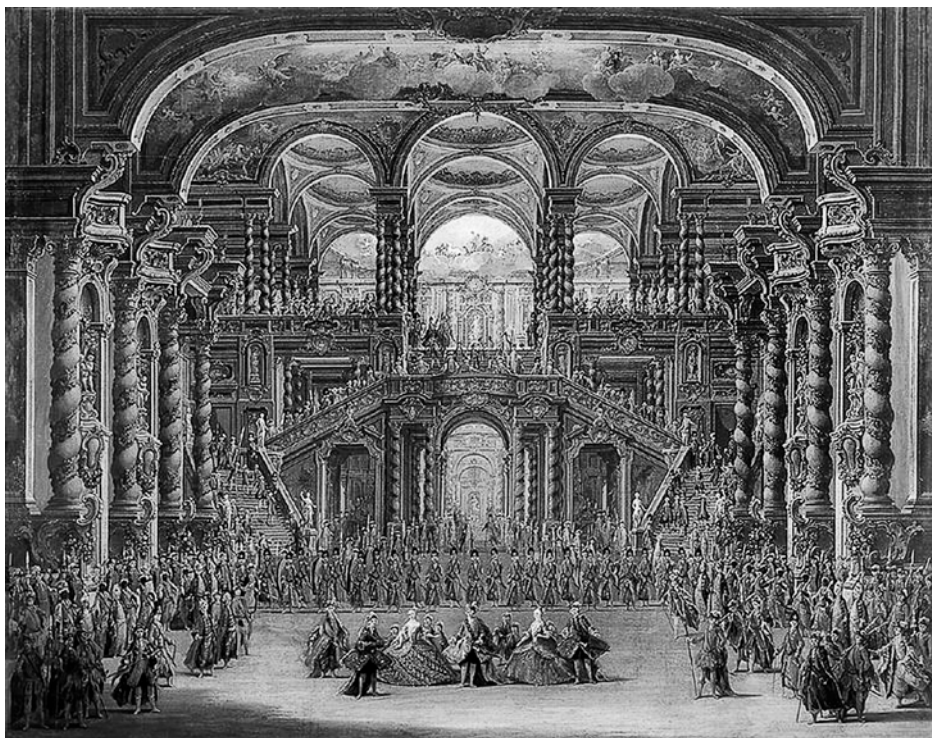


Fig. 15. Francesco Battaglioli, *Licenza dell' Armida placata*, 1756, olio su tela (Madrid, Museo de la Real academia de bellas artes de San Fernando, inv. 0406).

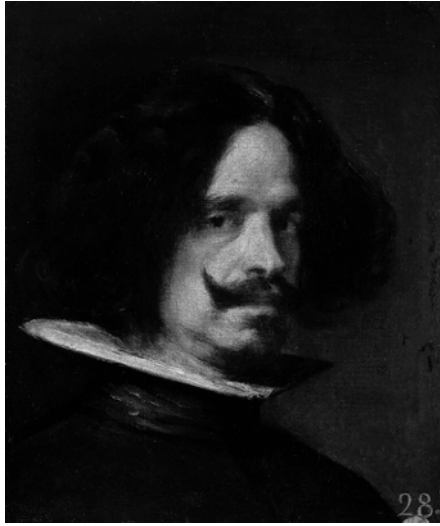


Fig. 16. Diego Velázquez, Autoritratto, 1640-1650, olio su tela (València, Museu de Belles Arts, inv. 572).



Fig. 17. Francesco Battaglioli, Scena di uno spettacolo operistico al Coliseo del Buen Retiro, seconda metà del XVIII sec., inchiostro nero e guazzo su carta (in *Descripción del estado actual del real teatro del Buen Retiro [...]*, 1758, Madrid, Real Biblioteca, *Cámara de seguridad*, II/1412, f. 9r.).



Fig. 18. Antonio Joli, *Reggia della Dea Flora*, 1740, penna e acquerello (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1979-12).

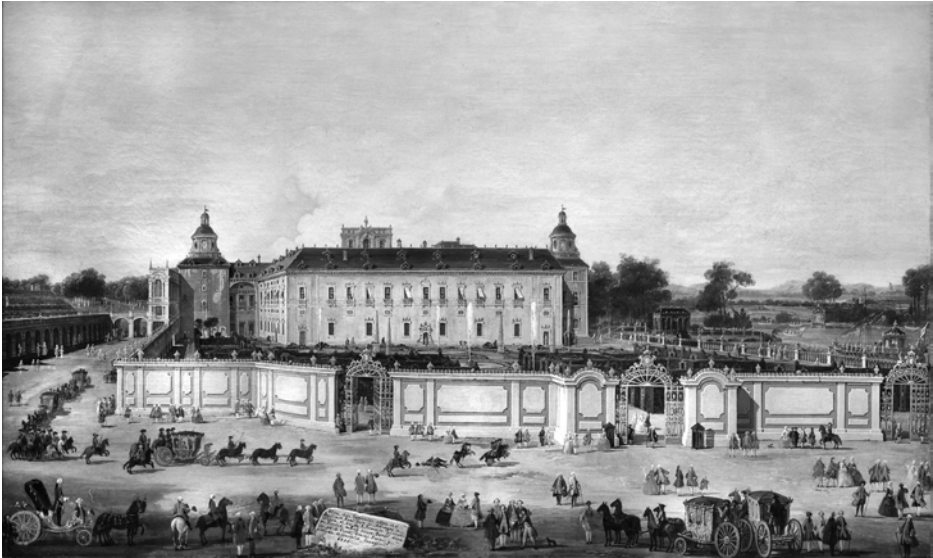


Fig. 19. Francesco Battaglioli, Veduta del palazzo di Aranjuez, 1756, olio su tela (Madrid, Museo del Prado, inv. 4180).

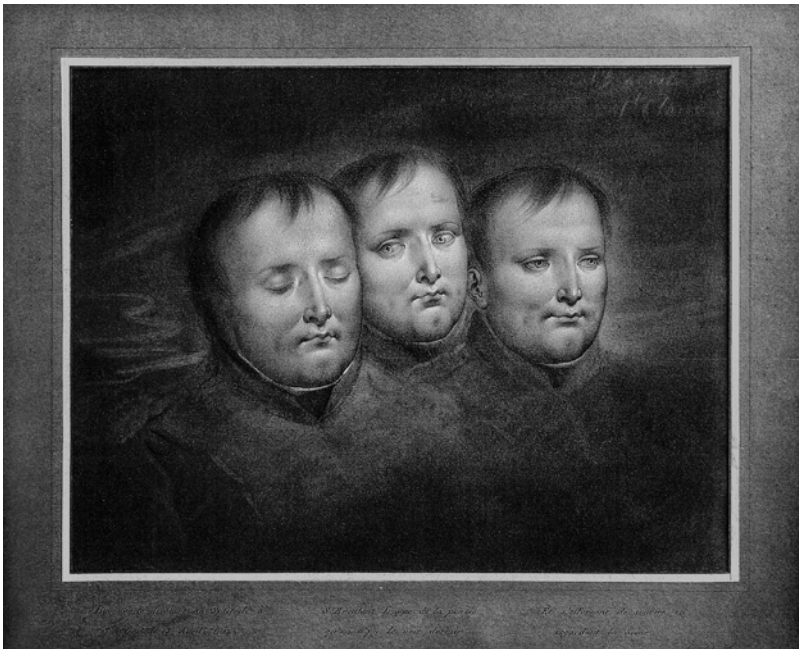


Fig. 20. Anne-Louis Girodet, Tre studi della testa di Napoleone a Saint-Cloud nel 1812, matita e gesso nero con riflessi di bianco su carta beige (Collezione privata).



Fig. 21. Francesco Battaglioli, Fernando VI e Barbara di Braganza nei giardini di Aranjuez in occasione della festa del sovrano, 1756, olio su tela (Madrid, Museo del Prado, inv. 4181).



Fig. 22. Francesco Battaglioli, *La Real* della flotta del Tago, seconda metà del XVIII sec., acquerello e porporina (in *Descripción del estado actual del real theatro del Buen Retiro* [...], 1758, Madrid, Real Biblioteca, Cámara de seguridad, II/1412, f. 156r.).

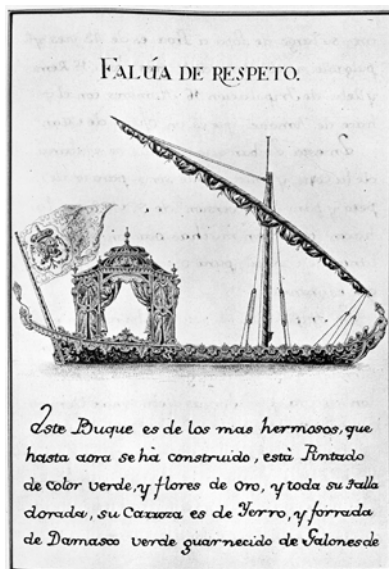


Fig. 23. Francesco Battaglioli, *Falúa de respeto* della flotta del Tago, seconda metà del XVIII sec., acquerello e porporina su carta (in *Descripción del estado actual del real theatro del Buen Retiro* [...], 1758, Madrid, Real Biblioteca, Cámara de seguridad, II/1412, f. 159r.).



Fig. 24. Francesco Battaglioli, *Fragata San Fernando y Santa Bárbara* della flotta del Tago, seconda metà del XVIII sec., acquerello e porporina su carta (in *Descripción del estado actual del real theatro del Buen Retiro* [...], 1758, Madrid, Real Biblioteca, *Cámara de seguridad*, II/1412, f. 162r.).



Fig. 25. Francesco Battaglioli, *Jabeque Orfeo* della flotta del Tago, seconda metà del XVIII sec., acquerello e porporina su carta (in *Descripción del estado actual del real theatro del Buen Retiro* [...], 1758, Madrid, Real Biblioteca, *Cámara de seguridad*, II/1412, f. 166r.).

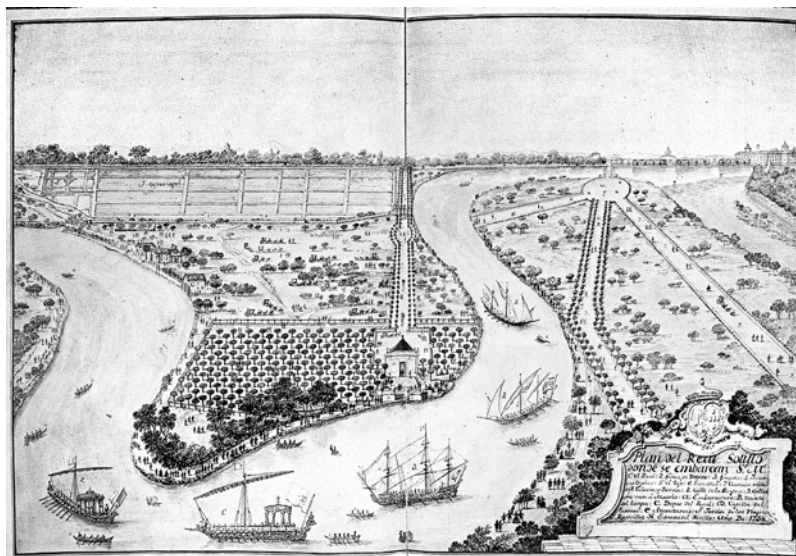


Fig. 26. Francesco Battaglioli, *Plan del real sotillo* della flotta del Tago, seconda metà del XVIII sec., acquerello e porporina su carta (in *Descripción del estado actual del real teatro del Buen Retiro* [...], 1758, Madrid, Real Biblioteca, *Cámara de seguridad*, n/1412, ff. 152-153r.).

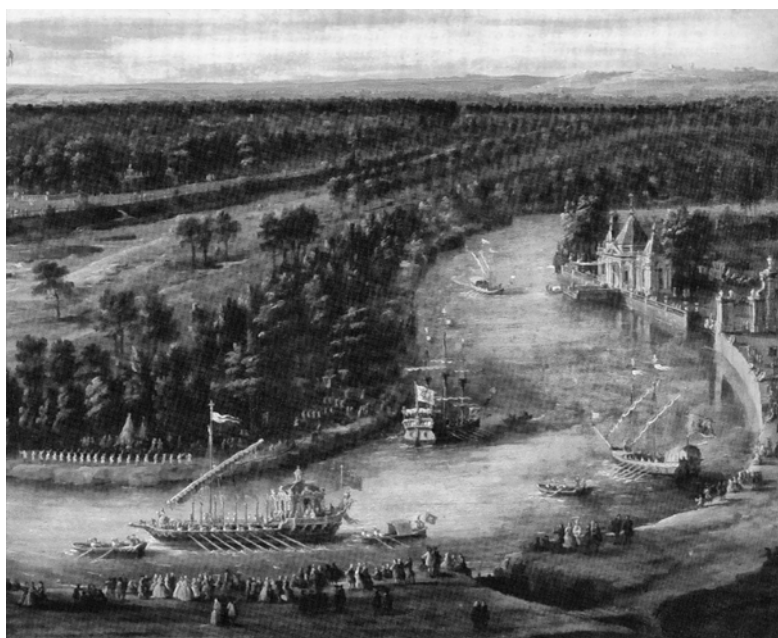


Fig. 27. Antonio Joli, *Il reale sito di Aranjuez e la flotta del Tago, particolare*, 1752-1754, olio su tela (Napoli, Palazzo reale, inv. 133 [1907]).



Fig. 28. Hyacinthe Rigaud, Filippo V re di Spagna, 1701, olio su tela (Madrid, Museo del Prado, inv. 2337).

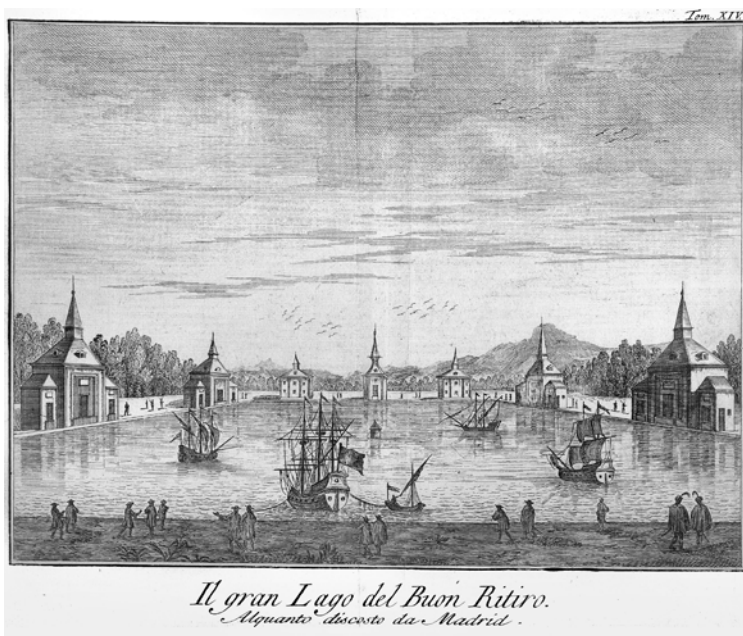


Fig. 29. Anonimo italiano, *Il gran lago del Buon Ritiro. Alquanto discosto da Madrid*, incisione, XVII sec. (Madrid, Museo di storia, inv. 22139).