

## **Il ruolo di Caravaggio nella definizione della tipologia ritrattistica dell’“evirato cantore”\***

Elena Bugini

Olio su tela di 275 cm x 185, il *Ritratto del Farinelli* fu commissionato in Spagna dall’effigiato stesso intorno al 1755 e quindi, allo scadere di un lustro, da lui trasportato nella «prima anticamera» della villa bolognese che – sita fuori Porta Lame ed oggi non più esistente – costituì la sua ultima residenza: la collocazione importante e visibilissima testimonia quanto il committente avesse apprezzato l’operato dell’artista. Donato al Comune di Bologna nel 1850 da Maria Carlotta Pisani, nipote del Farinelli, il quadro è quindi lungamente rimasto presso il Civico Museo Bibliografico Musicale per essere infine destinato al Museo della Musica dove oggi si ammira.

Ne è autore Corrado Giaquinto<sup>1</sup>, pittore napoletano allievo del seguace di Francesco Solimena Nicola Maria Rossi, ma assai più prossimo ai modi dell’ultimo Luca Giordano (e, tardivamente, al nascente neoclassicismo). Si tratta d’artista attivo in Italia (lavora infatti a Napoli, Roma e Torino) e all’estero (più precisamente in Spagna, tra Madrid e Segovia). A Madrid, anzi, il 28 agosto 1753, Giaquinto viene accolto trionfalmente quale nuovo «*pintor de Camara*» (pittore di corte, cioè), in sostituzione di Jacopo Amigoni che, morto l’anno prima, era stato a sua volta autore di un *Ritratto del Farinelli* (oggi al Museo Nazionale d’Arte di Bucarest). In Spagna, Giaquinto rimane dieci anni, toccando l’apice della felice

---

\* Redatto nel corso dell’estate 2009 e poi ripreso sul finire della successiva, il presente saggio ha fatto tesoro della preziosa sollecitazione dei colleghi Valerio Guazzoni ed Enrico De Pascale a recuperare qualche personale annotazione iconografico-musicale per tanti anni lasciata nel cassetto. Annotazione, per la precisione, sviluppata nella tarda primavera del 2000, al termine del primo anno della Specializzazione in Storia dell’Arte Moderna, frequentando il corso sul ritratto nel Settecento europeo svolto da Vera Fortunati presso l’Università di Bologna e principiando nel contempo la collaborazione coi musicologi del DAMS. A loro – Mario Armellini *in primis* (ora maître de conférences all’Université de Rouen) – devo la conoscenza del ricco patrimonio in strumenti d’epoca e ritratti di musicista che, proprietà della municipalità bolognese, sin dal 2002 son stati destinati al locale Museo della Musica. A tale fondo appartiene anche la pregevole tela che costituisce il punto di partenza e di riferimento obbligato di queste pagine, eminentemente intese a gettare qualche lume su una tipologia ritrattistica piuttosto ricorrente tra Sei e Settecento – quella dell’evirato cantore (o “castrato” come già dal Cinquecento si designa con franca crudezza) – enucleandone le specificità rispetto al più generico tipo del ritratto di musicista ed evidenziando il contributo di Michelangelo Merisi nella definizione di tali specificità.

<sup>1</sup> Sull’artista e questa sua tela, cfr. M. Armellini, B. Buscaroli Fabbri, *Corrado Giaquinto. Ritratto di Carlo Broschi detto Farinelli*, Ferrara 1998 e *Le stanze della musica*, Cinisello Balsamo 2002, pp. 110-126 (pp. 114-115 soprattutto).

libertà cromatica, nonché l'apoteosi della fama; ed è proprio ai principi del decennio spagnolo che lavora al felsineo ritratto di Farinelli. Con ogni probabilità, i due si erano conosciuti durante gli anni della giovinezza a Napoli, per poi ritrovarsi a Roma nel 1723 e a Madrid trent'anni dopo. La massima attestazione di questa amicizia – senz'altro fondata sulla reciproca stima – è la presenza, nella solenne immagine del Museo della Musica, d'un autoritratto dell'artista: per quanto si tratti di voce in sordina (il pittore si pone in ombra nel secondo piano di destra), essa, comunque, deve essere stata necessariamente autorizzata dall'effigiato (le cui fattezze, tra l'altro, sono pure tramandate dal disegno preparatorio del dipinto bolognese, attualmente al City of Westminster Archive Centre di Londra; come anche da un altro disegno di Giaquinto, oggi conservato a Molfetta)<sup>2</sup>. Oltre che dell'amicizia dei due, l'autoritratto (con gli attributi del pittore: cartella dei disegni e pennello) è patente documento della consapevolezza del valore dell'opera da parte del suo artefice.

È qui giocoforza richiamare, sia pur con concisione estrema, le linee essenziali del profilo biografico-artistico del protagonista dell'opera di Giaquinto: esse in effetti ampiamente giustificano le opzioni stilistico-formali dell'artista alle prese col suo soggetto. Nato ad Andria nel 1705 e morto a Bologna nel 1782, Carlo Broschi – detto “Il Farinelli” – è considerato il più famoso cantante lirico castrato della storia. Studiò a Napoli con Nicola Antonio Porpora e lì, nel 1720, quindicenne e già soprannominato “Farinelli” – probabilmente per l'esser di casa e l'essersi primariamente esibito presso i giuristi partenopei Farina – ebbe il battesimo di fuoco interpretando *Angelica e Medoro*, cantata di Porpora su testo del secondo debuttante d'eccezione – e poi suo amico per tutta la vita – Pietro Metastasio<sup>3</sup>. Dal 1722, Carlo Broschi comincia la folgorante carriera che lo porta nei principali centri della musica in Italia (Roma, Venezia, Milano e Bologna soprattutto) e all'estero: tra le sue prime tappe c'è Vienna; tra le più esaltanti, Londra. Qui, tra il 1734 ed il 1737, le sue esibizioni dovettero scatenare un'isteria collettiva di proporzioni mai viste se anche William Hogarth, nel 1735, in una delle otto incisioni della *Carriera del Libertino*, inserisce il particolare d'un *pamphlet* dove una folla femminile osanna il cantante, offrendogli cuori ardenti al motto «*One God, One Farinelli*». Nel 1737 si ritira dalle scene e accetta l'invito di Isabella Farnese, moglie di Filippo V (che la voce prodigiosa di Farinelli curava dalle recidivanti depressioni), a recarsi in Spagna come direttore artistico e musicista privato dei sovrani: a trentadue anni, Farinelli cantante si sente ormai arrivato; e abbandona il salace e vivo e spregiudicato mondo della lirica su palcoscenico

---

<sup>2</sup> Sono debitrice a Renato Meucci della duplice segnalazione.

<sup>3</sup> La National Gallery of Victoria di Melbourne serba documento iconico di quest'amicizia nel *conversation piece* d'Amigoni in cui si ravvisano, tra gli altri, proprio Metastasio, all'estrema sinistra, e Farinelli al centro.

come raccontato nelle caricature di Anton Maria Zanetti e Pier Leone Ghezzi<sup>4</sup>, per entrare in quello aulico evocato nei ritratti di Amigoni e Giaquinto. Nel 1759, morto il successore di Filippo V (Ferdinando VI), Farinelli rientra in Italia stabilendosi a Bologna, nella cui Accademia Filarmonica era stato ammesso già nel 1730. Qui trascorre il suo ultimo ventennio in una solitudine alleviata di quando in quando dalle visite di personalità o musicisti di passaggio. A Bologna, presso la cui Certosa viene sepolto nel 1782, la memoria del cantante è rimasta sempre molto viva, tanto che, nel 1998, vi si è costituito il “Centro Studi Farinelli”, promotore nel 2005 (ai 300 anni dalla nascita) del convegno internazionale: *Il Farinelli e gli evirati cantori*.

Il *Ritratto di Farinelli* di Corrado Giaquinto usualmente intriga anche il profano di storia dell’arte e della musica – oltre che per la qualità pittorica – per la densità della selva allegorica con cui l’artista valorizza l’elegante figura. Il dipinto pullula infatti di riferimenti alla sua professione musicale, alle sue ricchezza e raffinatezza, nonché all’alta posizione sociale da lui raggiunta.

Alla gran dimestichezza col far musica, alludono in effetti il clavicembalo roccò sulla destra ed i due fogli pentagrammati: l’uno sotto la mano sinistra che leziosamente sfiora la tastiera, l’altro a terra dietro i lustri corami neri calzati dall’ex-cantore di bella presenza (tra le concrete conseguenze dell’intervento eviratorio sullo sviluppo fisico c’erano effettivamente anche una cassa toracica imponente e l’altezza superiore alla norma). Sulla pagina caduta, si leggono le prime tre battute dell’aria *Son pastorello amante* cantata dal Farinelli nell’*Orfeo* di Paolo Rolli, quasi interamente musicato da Porpora e rappresentato per la prima volta nel marzo 1736 presso il teatro Haymarket di Londra. Quanto suggerito per via iconica dal Giaquinto è confermato come veritiero da quanto trasmesso *per verba* dalle antiche fonti scritte: ovvero che al Broschi – e sin da quand’era ancora fanciullo sotto i dieci anni; sin da prima, cioè, della castrazione – venne impartita un’educazione eccellente che, soprattutto (per quanto non esclusivamente) musicale, non solo lo introdusse a tutti i segreti della vocalità, ma gli consentì anche di padroneggiare le tecniche esecutive di cordofoni e tastiere e – sia pur occasionalmente – anche di comporre musica autografa.

Tappeto e vassoio d’oro con gioielli sulla sinistra – in cui Giaquinto ripensa forse, in meno tormentata maniera, la superba *vanitas* del *Geremia* di Rembrandt – fanno invece chiaro riferimento alle ricchezze che la voce angelica riuscì a conquistare al cantore (che, oltre tutto, già proveniva da agiata famiglia).

---

<sup>4</sup> Sul Ghezzi si veda soprattutto: G. Rostirolla, *Il «Mondo novo» musicale di Pier Leone Ghezzi*, Milano 2001.

Anche le dimensioni notevoli del dipinto e la bellezza dell'abito – superbo intarsio di lapislazzulo e corallo con ricami d'oro e montatura ovale in avorio – ci parlano d'un facoltoso signore che poteva permettersi di richiedere ad un ritrattista di re di non mutar scala e di ordinare per i suoi sarti soltanto i velluti, le sete, i pizzi ed i broccati più costosi. Nella *Vita del Cavaliere Don Carlo Broschi*, pubblicata a Venezia nel 1784, scrive in effetti il suo biografo Giovenale Sacchi: «Molti cantori sono pervenuti a ricchezze grandi ed a grandi onori. Nessuno pervenne a più grandi onori – o a più grandi ricchezze, se voluto avesse, potette pervenire – del Cavaliere D. Carlo Broschi, appellato il Farinello». Con la nascita del melodramma nel Seicento (e, ancor più, con l'avvento dell'epoca d'oro del melodramma nel Settecento), d'altronde, sempre meno legata al servizio di istituzioni religiose o principesche e sempre più simile alla libera professione ben remunerata, quella del cantante in generale divenne attività-garante d'una certa agiatezza. Agiatezza che, usualmente, si trasformava in vera e propria ricchezza quando il cantante era evirato e le sue doti vocali sopraffine, dacché alla sua voce dalle ossimoriche qualità di forza maschile ed acutezza femminile era pressoché universalmente riconosciuto un fascino particolarissimo.

L'angolo sontuario studiato dal Giaquinto trova ulteriore spiegazione nella natura d'amante delle belle cose che indusse il Farinelli alla concreta pratica collezionistica. È anche alla raffinatezza dell'effigiato che pertanto allude il piccolo tesoro della natura morta sulla sinistra. Raffinatezza che l'artista conferma pure con la scelta della posa: la postura delle gambe (con il piede sinistro avanzato) – come già nei prestigiosissimi precedenti del seicentesco *Carlo I* di Anton van Dyck e del settecentesco *Luigi XIV* di Hyacinthe Rigaud (ambedue conservati al Louvre) – è a tutt'oggi la cosiddetta “quarta posizione” del balletto classico (la cui prima codificazione risale al manuale di ballo di Philippe Rameau, edito nel 1725). Il Farinelli di Giaquinto adotta quindi un ritmo corporeo non naturale ma molto costruito, come di cortigiano introdotto alla danza come alla conversazione; ritmo la cui ricercatezza è addirittura amplificata dall'attitudine delle mani che, lontana dai più “rilassati” modelli fiammingo e francese, ha invece una studiata ampollosità che omaggia il reale magistero scenico dell'effigiato<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Il richiamo al modello di Rigaud merita qualche considerazione aggiuntiva: nonostante gli aggiustamenti apportati da Giaquinto, in effetti, tale richiamo, molto evidente all'occhio allenato dello studioso di oggi, doveva esserlo anche di più tra i nobili frequentatori della corte spagnola di cui Farinelli era divenuto esponente di spicco allo scadere del quarto decennio del XVIII secolo. Le fonti francesi notificano come al ritrattista ufficiale erede di Charles Le Brun, il *Luigi XIV* fosse stato in effetti commissionato nel 1700 per essere inviato presso la corte di Spagna ed accompagnare l'arrivo di Filippo, suo nipote, che succedeva sul trono a Carlo II d'Asburgo. Luigi richiese a Rigaud anche il *pendant* del proprio ritratto, il *Filippo V*, anch'esso pensato per un invio in Spagna ed oggi a Versailles. La spedizione del doppio ritratto era stata voluta dal Re Sole per rassicurare gli spagnoli della bontà della successione: lo splendore della doppia icona pittorica

Nel *Ritratto del Farinelli*, infine, l'elevata posizione sociale del ritrattato è dichiarata dal candido panno a ricami scarlatti che ne copre le braccia e le spalle: trattasi infatti del manto del Reale Ordine Militare di Calatrava, di cui il cantante fu insignito nel 1750 da Ferdinando VI di Spagna. Sovrano, tra l'altro, effigiato nell'ovale di fondo con la moglie Maria Barbara di Braganza (idea che riprende forse quella del ritratto nel ritratto; dell'omaggio agli assenti, cioè, tipico della ritrattistica francese del Settecento, con esempi di qualità – ancora una volta – in Rigaud<sup>6</sup>; così come sono probabili allusioni ai sovrani anche lo stemma alla base dei gradini (libera interpretazione artistica di quello reale di Ferdinando) e l'aquila con cui giocano i putti sulla sinistra.

---

doveva essere una prima carta di presentazione della nuova dinastia dei Borbone che, subentrando agli Asburgo, volevano subito proporsi – già nell'immagine – come migliori governanti. Valore politico era assegnato, ancor più che alla qualità dei dipinti, all'idea del loro accoppiamento: spedendo il proprio ritratto congiuntamente a quello di Filippo, Luigi si faceva idealmente garante – sfoggiando le proprie – delle virtù del nipote. La posa del *Filippo V* è identica a quella del *Luigi XIV*, che è però complessivamente più sfarzoso: nel passaggio dal ritratto del padre a quello del nipote spariscono infatti i sontuosi attributi del potere squisitamente francese (la spada "joyeuse" che Luigi XIV porta al fianco, già appartenuta a Carlo Magno ed attributo del sovrano quale cavaliere di Dio) e di un potere comunque già saldamente impugnato e gestito (Filippo V non stringe con forza nella destra uno scettro come il nonno, per quanto anche al suo fianco si elevi, come nel ritratto del più anziano congiunto, la corona regale adagiata su un cuscino), mentre l'abito si fa più sobrio, dacché Filippo non s'ammanta più del velluto blu trapunto dei gigli di Francia e foderato d'ermellino del padre, ma d'una più severa veste spagnola scura, vivacizzata soltanto dal collare del Toson d'oro e dalla divisa argentea dell'Ordine dello Spirito Santo. L'attuale collocazione francese del doppio ritratto si spiega col fatto che, dalla Francia, in realtà, i due dipinti non si allontanarono mai: piacquero infatti talmente al committente, ch'egli decise di trattenerli a corte (il *Luigi XIV* posto nella sala del trono, il *Filippo V* nella camera del consiglio di Versailles). Per la Spagna, Luigi commissionò invece delle copie che, licenziate nel 1702, non conobbero però anch'esse trasferimento alcuno. Filippo V aveva difatti avuto due anni per dimostrare agli spagnoli di essere, non un dono sapiente di Luigi XIV, ma un sovrano inetto al governo: il dono intempestivo sarebbe ormai sembrato ridicolo. Luigi optò dunque per l'invio di una nuova opera: ovverosia, della sua nuova effigie nei panni di *condottiero*, rassicurante emblema (oggi conservato al Prado) di pace e tranquillità per la nazione. Per quanto ampiamente spogliato di florilegi decorativo-allegorici dalla gravità del frangente, il dipinto mutua dai precedenti l'artificio della postura da ballo. Attivo presso la corte spagnola, Giaquinto, a sua volta, mutuò senz'altro il paradigma ritmico di Rigaud dalla conoscenza diretta di quest'ultimo dipinto. E – detto per inciso – nella citazione rembrandtiana cui si accennava poco sopra va forse ravvisato un ulteriore omaggio di Giaquinto al maestro francese, dato che di Rembrandt Rigaud fu appassionato collezionista. Sulla ritrattistica francese all'epoca del Re Sole, cfr. E. Coquery, A. Daguerre De Hureaux, *Visages du grand siècle: le portrait français sous le règne de Louis XIV*, Paris 1997.

<sup>6</sup> Risale ad esempio al 1688 ed è oggi ricoverato in collezione privata il *Jean-Baptiste Monginot con l'ovale dell'amata sposa defunta* dipinto da Hyacinthe Rigaud.

L'opera di Giaquinto rientra nella famiglia dei "ritratti di musicista" e, più precisamente, nella sottofamiglia dei "ritratti di cantante": nella gran parte dei casi, in effetti, i pittori hanno dato alle loro immagini di musico con specializzazione canora – in particolare agli evirati cantori – un'assai chiara caratterizzazione.

Sono stati soprattutto due specialisti di iconografia musicale – Tilman Seebass e Franca Trichieri Camiz – ad occuparsi delle modalità escogitate dall'arte occidentale per distinguere l'evirato dal cantante generico e dal musico in generale.

*In Lady Music and her protegés*<sup>7</sup>, Seebass sottolinea la nascita tardiva del genere in cui si colloca l'opera di Giaquinto: assai parco di ritratti in generale, il Medioevo non conosce infatti la famiglia di quelli di musico, misurandosi piuttosto con allegorie dell'*ars musica* e rappresentazioni di "patroni" come David e Pitagora. Tale predilezione tematica continua fino al tardo Medioevo, anche se, stilisticamente parlando, si assiste ad un passaggio progressivo dall'"ideale" al "reale": la stessa allegoria della musica, in effetti, perde gradualmente la sua componente astratta sempre più ispirandosi alle pose naturali dei musicisti reali; cosicché, anche se la totale conversione in forme naturali di questa allegoria si può dire compiuta soltanto nella Germania luterana, già verso la metà del XIII secolo, l'*ars musica* prende a somigliare ai musicisti coevi. Nelle miniature come negli apparati scultorei delle chiese, in realtà, è piuttosto precoce l'epifania di menestrelli e giullari; si tratta però di figure volutamente prive di caratterizzazione utile a sottrarle all'anonimato. Nel corso del Duecento sono le iscrizioni che corrono sotto qualche figura (ancora del tutto d'invenzione) di alcuni codici a testimoniare il momento più sorgivo della lotta all'anonimato da parte degli artisti alle prese con le fattezze dei musicisti reali: i primi a conquistarsi il privilegio di un nome vergato sono i teorici, Guido d'Arezzo *in primis*. È nelle lastre tombali dei poeti-compositori delle corti del Quattrocento che il ritratto di musico cessa d'essere un genere d'invenzione: quando, nel 1432, Jan van Eyck dipinge – nel celebre *Tymotheos* della National Gallery di Londra – il suo amico polifonista fiammingo Gilles Binchois, fa posare un uomo in carne ed ossa. Bisognerà però attendere il *Gaffurius* di Leonardo perché i pittori comincino a render manifesta la professione dell'effigiato ponendogli in mano un frammento autografo di notazione musicale: con il tardo XV secolo, cioè, il foglio di musica che reca traccia della creatività del ritrattato è il segno distintivo canonico del ritratto di compositore. Sin dalle prime raffigurazioni di sia pur anonimi ma concreti

---

<sup>7</sup> Cfr. T. Seebass, *Lady Music and her protegés from musical allegory to musicists' portraits*, Musica Disciplina, XLII, 1988, pp. 23-61.

*ensemble* vocal-strumentali (come quello che accompagna la scena d'investitura a cavaliere di san Martino nel trecentesco ciclo martiniano di Assisi), a distinguere strumentisti e cantori sono stati invece, rispettivamente, la presenza di strumenti musicali (direttamente suonati o più semplicemente impugnati) e l'attitudine delle labbra (più o meno dischiuse).

Nel *Farinelli* di Giaquinto abbiamo strumento e fogli, che alludono a quella che fu la sua effettiva domestichezza sia con le tastiere sia con la composizione. Non c'è invece da stupirsi che il più celebrato cantore di ogni tempo non accenni neanche ad un moto di labbra, dacché l'opera segue il ritiro dalle scene in quanto tale.

Nel suo saggio dedicato allo specifico del ritratto di castrato<sup>8</sup>, la Trinchieri Camiz distingue invece tra due difformi paradigmi: nel ripercorrerli, entro finalmente nello snodo più propriamente caravaggesco del mio discorso.

Al primo – dalla studiosa denominato “tipologia informale” – vanno ascritti ritratti che, sovente sottilmente erotici, sarebbero più rispondenti al vero (intendendo per verità l'aderenza alle reali fattezze degli evirati cantori ed al loro concreto modo di cantare). I due superstiti *Liutisti* del Merisi ed i protagonisti della sua tela nota come *Il concerto* o *I musicisti* ben esemplificano la tipologia: il paradigma “informale”, in effetti, prevede che, *in primis*, il musicista sia ritratto mentre è sul punto di cantare e che, *in secundis*, caratteri androgini ben esibiti – la rotondità del viso, l'epidermide glabra, le mani affusolate, la chioma piena e ricciuta – ne evidenzino l'evirazione. Sono tutti caratteri che si riscontrano nelle tre opere caravaggesche oggi distribuite tra New York ed Ermitage. Nel passato<sup>9</sup> s'è spesso voluto identificare nelle figure efebiche di questi tre dipinti una caravaggesca variazione sulle fattezze d'un unico modello (Mario Minniti, cioè; come noto, adolescente coinquilino di Caravaggio al suo arrivo a Roma e suo collaboratore negli esordi romani) e si sono quindi volute assumere le opere in questione come attestazioni dell'omosessualità dell'artista. La Trinchieri Camiz<sup>10</sup> glissa invece completamente sulla natura di certificazione omoerotica dei tre quadri per identificarne piuttosto il modello in Pedro Montoya, apprezzatissimo

---

<sup>8</sup> Cfr. F. Trinchieri Camiz, *The Castrato Singer: from informal to formal portraiture*, *Artibus et Historiae*, XVIII, 1988, pp. 171-186.

<sup>9</sup> Ed è quanto fa, ancora nel 1996, un grandissimo come Frommel, cfr. C.L. Frommel, *Caravaggio, Minniti e il Cardinal Francesco Maria Del Monte*, in S. Macioce (a cura di), *Michelangelo Merisi da Caravaggio: la vita e le opere attraverso i documenti*, atti del convegno, Roma 1996, pp. 18-41.

<sup>10</sup> E non solo nell'articolo del 1988 per “*Artibus et Historiae*”, ma anche nel suo anteriore contributo (redatto con Agostino Ziino) al numero 1 del 1983 di “*Studi musicali*” e, successivamente, scrivendo sulle pagine del numero per il 1989 dei “*Quaderni di Palazzo Venezia*” e per il 1991 del “*Metropolitan Museum Journal*”.

cantore evirato che, solista della Cappella Sistina nel nono decennio del Seicento, fu ospite di Francesco Maria Del Monte, il raffinato prelato protettore del Caravaggio sotto il cui patronato la Sistina era posta e nel cui palazzo, come notificano le fonti antiche, Emilio de' Cavalieri aveva impartite al Montoya sei lezioni di musica. In realtà, però, tale era l'amore per l'arte dei suoni del cardinal Del Monte e tanta la sua predilezione per la sensuale e flessibile vocalità dei castrati che, le porte di Palazzo Madama, non al solo Montoya furono aperte, ma anche ad altri evirati cantori. Oltre tutto, è documentata l'usanza di tali cantori – magari rimasti anonimi – di dar vita, per il piacere del cardinale, a spettacoli e concerti in cui vestivano succinti vestimenti all'antica, sovente d'accentata foggia “al femminile”. Senza arrivare alla precisa identificazione della Camiz (pure ricordata anche da Kristina Herrmann Fiore nella bella scheda del *Liutista* versione Giustiniani nel catalogo della recentissima esposizione al Quirinale)<sup>11</sup>, credo che ci si avvicini maggiormente al vero nel momento in cui si suppone che i modelli di questo primo liutista caravaggesco del 1595-96, come di quello della seconda versione per il Del Monte del 1597-98 circa (ricordo che una pristinata, perduta versione per il suo cardinal-patrono, il Caravaggio l'aveva approntata prima di quella voluta dal marchese Vincenzo Giustiniani), come dei musicisti del Metropolitan (suonatore di liuto *in primis*) vadano semplicemente ricercati nel gruppo di questi dotatissimi castrati, noti ed ignoti, e più o meno prolungatamente ospiti del Del Monte. Sempre all'interno del medesimo catalogo, nella sua scheda dedicata al concertino dipinto per il Del Monte nel 1594-95<sup>12</sup>, Barbara Savina, d'altronde, ricorda come nel 1642 Giovanni Baglione descrivesse questo quadro per il cardinale come «una musica di alcuni giovani ritratti dal naturale assai bene»; descrizione che invita a cogliere nelle fattezze di ciascuno dei quattro effigiati (mettendo nel conto anche l'efebico cupido sulla sinistra e il suonatore di cornetto negro da molta tradizione identificato con Caravaggio stesso) il riflesso pittorico di un diverso musicista reale in dimestichezza con il Del Monte. Nello schiudere le labbra per cantare, i cantori evirati che il Merisi evoca nelle sue tele lasciano intravedere la lingua; e, così facendo, adottano sì quello che, secondo le indicazioni fornite nel 1582 da Camillo Maffei nel *Discorso della voce*, sarebbe il modo ottimale di valorizzare le proprie qualità timbriche, ma anche di molto accrescono la già notevole carica sensuale della loro figura efebica (ed in questo il Caravaggio certo andava incontro ai gusti della committenza, dato che le figure sessualmente ambigue e provocanti furono sempre particolarmente amate dai laicissimi privati; anche quando prelati come il Del Monte).

---

<sup>11</sup> Cfr. C. Strinati (a cura di), *Caravaggio*, cat. della mostra, Milano 2010, pp. 50-59.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 60-67.



Uscendo dallo snodo più propriamente caravaggesco del discorso per tornare ai paradigmi del ritratto d'evirato cantore come lumeggiati dalla Trinchieri Camiz nel 1988, la seconda tipologia individuata dalla studiosa è quella cosiddetta "formale", basata sulla obliterazione delle implicazioni erotiche e dei caratteri fisici più smaccatamente tipici di un evirato: spariscono la rotondità di visi e muscolatura, e le posture languide e sensuali; e, anche per questo, il cantore non viene più immortalato mentre sta dispiegando la sua arte – cosa che lo porterebbe, come in Caravaggio, alla lasciva esibizione della lingua – ma mentre si sta assai decorosamente mettendo in posa. È quanto puntualmente si riscontra nel *Marc'Antonio Pasqualini incoronato da Apollo* dipinto da Andrea Sacchi nel 1641, ricordato dal Bellori nelle *Vite* del 1672 per il magistero allegorico mostrato dall'artista ed oggi conservato al Metropolitan Museum di New York<sup>13</sup>. Il ritratto di tipo formale differisce dal precedente anche per la ricca panoplia allegorica; o – meglio – per la forma diversa d'allegorismo che lo contraddistingue. Nel caso dei ritratti caravaggeschi, difatti, se ci sono dei simboli, essi, usualmente, servono a trasformare il ritrattato stesso in allegoria dell'*ars musica*<sup>14</sup>; in un lavoro come quello del Sacchi, invece, i simboli si riferiscono alle virtù – non esclusivamente musicali, ma intellettuali in senso lato – del protagonista dell'immagine. Castrato della Cappella Sistina prediletto dal cardinal Antonio Barberini, il Pasqualini, così, non è immortalato mentre canta ma mentre, stante di fronte ad un raro strumento a tastiera (il *clavicytherium*), viene incoronato da Apollo: non le virtù del cantante, dunque, ma quelle del poeta-compositore vengono qui celebrate. I ritratti formali non sono generalmente mendaci (o, comunque, non lo sono del tutto): i castrati – sottoposti a evirazione prima della pubertà – seguivano, sin da fanciulli, una lunga e strenua educazione in quante più discipline possibile. Erano pertanto uomini effettivamente molto colti; spesso non soltanto cantanti, ma anche compositori e letterati dediti alle pratiche scritte (pare ad esempio che il Pasqualini avesse talento letterario pari a quello musicale).

---

<sup>13</sup> Sullo specifico di questo ritratto del Sacchi, cfr. N. Guidobaldi, *Non un semplice ritratto: Marcantonio Pasqualini, Apollo e Marsia in un dipinto di Andrea Sacchi*, in B. Brumana e G. Ciliberti (a cura di), *Musica e immagine. Tra iconografia e mondo dell'opera*, Firenze 1993, pp. 137-149.

<sup>14</sup> E questo sembra soprattutto vero nel passaggio dalla versione "primaverile" del liutista Giustiniani oggi all'Ermitage (primaverile per la fresca presenza di frutti e fiori, oltre che di bella gioventù) a quella Del Monte di New York (dove l'avicolo emblema della *musica naturalis* completa la ricercata silloge di strumenti della *musica artificialis*); nei *Musici*, inoltre, la presenza del cupido carica l'allegoria del ricordo dell'associazione classica della musica con l'amore, mentre i fiori e i frutti del liutista dell'Ermitage suggeriscono che il protagonista è forse personificazione dell'udito e del tatto umani come le presenze vegetali lo sono di vista, olfatto e gusto, cfr. S. Ferino-Pagden, *I cinque sensi nell'arte. Immagini del sentire*, cat. della mostra, Venezia 1996.

In modo del tutto analogo, il *Farinelli* di Giaquinto – non ricordato dalla Camiz, ma senz'altro ascrivibile alla seconda tipologia da lei individuata – non solo (mediante cembalo e fogli di musica) celebra la cultura musicale dell'effigiato, ma anche (nei ritratti dei reali di Spagna e nel manto dell'Ordine di Calatrava) il suo prestigio sociale e (nell'omaggio all'artigianato sontuario dell'angolo in basso a sinistra) la sua ricchezza.

I ritratti di Sacchi e Giaquinto risalgono al XVII-XVIII secolo: ai secoli, cioè, di massimi successo musicale ed affermazione sociale dei castrati – come d'altronde attestato dalla stessa fioritura ritrattistica, molto spesso incentivata e finanziata dagli stessi cantanti; nonché dal cambiamento della modalità rappresentativa prediletta da quella “informale” a quella “formale”<sup>15</sup>. La tendenza sembrerebbe cioè questa: non appena i “vari Montoya” diventano “principi” del mondo musicale che si possono permettere una condotta di vita principesca, lasciano i palazzi dei “vari Del Monte” per connotare di sé palazzi propri. E nella connotazione dei propri spazi fanno spesso rientrare anche immagini di sé come quella che il Farinelli collocò in ambiente di rappresentanza della propria residenza bolognese: non più effemmate icone alla superlativa maniera d'un Caravaggio, ma ritratti di rappresentanza, cioè, alquanto impostati e con svariati “ritocchi d'immagine” rispetto alla concreta fisicità dell'evirato cantore. Cambia, nella gran parte dei casi, il committente, ed il cambiamento della committenza porta con sé, nella gran parte dei casi, il cambiamento dell'obiettivo e della conseguente conformazione del ritratto: la turbevole bellezza dei castrati dei quadri di Caravaggio che, provocante ed ambigua, ancora oggi incanta l'osservatore per la superba lucidità ottica, era quanto soprattutto dovevano imporre ai propri artisti committenti come il cardinal Francesco Maria, verosimilmente mossi assai più dal desiderio d'appagare cupe voglie che da uno slancio d'encomio nei confronti dell'effigiato (e le difficoltà identificative dei personaggi dei quadri musicali del Merisi depongono certo a favore di tale ipotesi). Questa turbevole bellezza, già per i modelli del Caravaggio, dovette essere fonte di doloroso turbamento, dacché il Grande Arcangelo Nero affidava alla dimensione metastorica dell'arte l'immagine non emendata d'una concreta eterodossia sessuale comunque subita, non voluta. Quella proposta dal Merisi era la verità che colpiva con la violenza d'uno schiaffo l'uomo evirato che in essa si rispecchiava senza filtri di sorta.

---

<sup>15</sup> La trasformazione comporta anche la scomparsa degli accenti neanche troppo velatamente irridenti che dovettero contraddistinguere secenteschi ritratti di castrato come quello del Musée des Baux-Arts di Chambéry magistralmente analizzato da Dinko Fabris in A. Di Profio e M. Melucci (a cura di), *Niccolò Piccinni musicista europeo*, atti del convegno, Bari 2004, p. 137.

All'aumento quantitativo e alla trasformazione qualitativa dei ritratti di cantante evirato che, su probabile diretta sollecitazione dei castrati stessi, s'inverano tra Sei e Settecento, va allora riconosciuta l'assai poco pacificata e pacificante radice del desiderio d'elaborare lo smacco di una vita sessualmente frustrata ed impossibilitata agli affetti familiari, sublimando la propria immagine pubblica in quella di un superuomo i cui meriti di spirito, intelletto e talento naturale avevano garantito agio e fama. Una radice ch'è dunque quel dramma degli affetti su cui, nel 1994, ha posto qualche fosca chiarezza il film di Gérard Corbiau *Farinelli, voce regina* e che, come soprattutto dimostra la superlativa opera di Giaquinto, gli evirati cantori cercavano di combattere affidandosi al magistero tecnico-allegorico dei pittori di massima fama e non invece al fascino ambiguo della loro voce.

Con la bellezza violenta – perché vera – delle sue immagini (come vero e violento, nella vita come nelle opere, fu sempre il Caravaggio), il Merisi aveva invece ritratto efebi che, facendo musica, sinceravano per via canora l'ambiguità sessuale dichiarata dalle loro fattezze: che il paradigma "informale" da lui tanto magistralmente abbracciato sia stato presto scalzato dalla più pacificante "formalità" d'un Sacchi non stupisce punto. Pensare che la sostanziale *damnatio memoriae* d'una tipologia ritrattistica abbia di tanto poco seguito la conclusione della vicenda mortale d'un artista sovente etichettato come "maledetto" fa comunque una certa impressione, contribuendo ad accrescere il cerchio di luminoso stupore che circonfonde questo straordinario maestro dell'ombra.