

Ciuffi rossi ed altri dettagli. Per una riconsiderazione dell'iconografia vivaldiana

Federico Maria Sardelli

Che i musicologi ed i musicisti non debbano necessariamente essere competenti intorno alla storia ed alle tecniche dell'arte figurativa è normale, essendo il loro un campo che, per quanto accomunato alla pittura come alle lettere da inscindibili interrelazioni storiche, si fonda su idiomi e tecniche radicalmente difformi da quelle musicali. E tutto ciò non costituirebbe alcun pregiudizio al sereno e proficuo cammino delle due discipline, se non fosse per l'esistenza di una piccola, forse insignificante, zona oscura in cui i campi si sovrappongono quasi incidentalmente, dando vita a quell'area franca conosciuta come iconografia musicale. Si tratta di un campo le cui capacità ed utilità cognitive sono fortunatamente assai marginali rispetto alle branche d'indagine di cui musicologia e storia dell'arte dispongono per svolgere il loro cammino, e purtuttavia di un campo insidioso, se affrontato senza disporre di alcune essenziali cognizioni tecnico-artistiche.

Un caso – fra i tanti – particolarmente eloquente circa i rischi che il musicologo corre, è indubbiamente quello dell'iconografia vivaldiana. Nel tentativo di trarre dalle immagini informazioni ulteriori sopra il personaggio, i musicologi che hanno indagato la vita e l'opera del Prete Rosso si sono posti il problema di ricercare, collezionare e identificare i ritratti superstiti che lo raffigurano: così, da Pincherle a Giazotto, da Kolneder a Talbot, sono state tentate numerose letture iconografiche. Tutto nacque, in verità, dalla coraggiosa – e a nostro parere esatta – identificazione che Francesco Vatielli¹ fece, nel 1938, del bel ritratto che tuttora campeggia, tra i moltissimi altri, nella sala di lettura della biblioteca del Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna (Figura 1). In esso è raffigurato un uomo abbastanza giovane con parrucca bianca, camicia aperta ed ampio drappoggio rosso sulla spalla destra; nella mano sinistra tiene un violino per il manico, nella destra una penna con cui si accinge a scrivere della musica su un foglio poggiato nell'angolo di un tavolo che gli sta di fronte, munito, com'è ovvio, di calamaio. È il tipico ritratto di un musicista, certo professionista, se è stato raffigurato con «i ferri del mestiere» in così bella evidenza, collocabile per lo stile pittorico, la preparazione del fondo e – per ultimo – la foggia della parrucca e della camicia, nei quattro decenni a cavallo tra '600 e '700. Ora, qui viene il primo punto debole di una lettura iconografica che ha accumulato – *mutatis mutandis* – gli studiosi che da Vatielli a Talbot si sono occupati di quest'immagine: l'identificazione con Antonio Vivaldi dell'uomo raffigurato è stata fi-



Figura 4

nora avvalorata dall'esistenza di un ciuffo di capelli rossi che fuoriuscirebbe dalla parrucca, per fornire la prova di come il pittore avrebbe inteso lasciar identificare facilmente il suo personaggio, noto all'epoca anche in virtù del particolare colore dei suoi capelli. Si tratta qui di confutare l'esistenza di quel ciuffo ai fini dell'identificazione vivaldiana (che, vedremo più oltre, è ancor valida, ma per altre considerazioni): in verità, un'analisi che tenga conto delle caratteristiche tecnico-stilistiche del dipinto rivela che quel ciuffo non esiste.

Chi conosce il procedimento e la maniera che presiede alla composizione di un quadro di quegli anni – e nella fattispecie la tecnica ritrattistica – sa che il dipinto veniva tirato su man mano dal fondo, utilizzando questo come tono medio di base per armonizzare tutte le tinte e fornire i raccordi tra le campiture. Nel periodo che sta a cavallo dei due secoli, dominato, almeno in area veneta, dai lavori di Piazzetta, di Sebastiano Ricci, di Marieschi, Amigoni, Pittoni, e infine del giovane Tiepolo, il fondo, ovvero il colore d'imprimatura della tela, veniva steso con toni che andavano dal bruno alle terre, fino agli ocri, ma comunque sempre con tinte calde la cui dominante era un rossiccio aranciato di vario viraggio. Superato ormai in quegli anni l'uso seicentesco di ascendenza tardo caravaggesca che voleva i ritratti nascere per progressiva illuminazione da un fondo propriamente nero o plumbeo, l'esigenza d'un colore di base più caldo e luminoso veniva a nascere dalla ragionevole necessità di disporre immediatamente della tonalità di base degli incarnati senza doverla raggiungere, più faticosamente, tramite reiterate sovrapposizioni. Su questo fondo il pittore tracciava il disegno col pennello intinto d'un bruno più scuro, tono che, se usato con la dovuta accortezza e senza invadere le zone di luce, doveva essere recuperato come tratto d'ombra nei punti di scuro massimo; queste rapide pennellate venivano poi raccordate col fondo (che in quanto tono medio e legame di tutte le tinte non veniva mai coperto del tutto) tramite le ombre mediane, sempre distese con colore piuttosto liquido e trasparente. A questo punto il dipinto – nel nostro caso un volto – appariva come già definito e chiaroscurato in ogni sua parte, ma privo delle luci che, fino a questo momento, erano sostituite dall'aranciato del fondo; con colore più solido (perché i chiari ne hanno bisogno per esser coprenti) si procedeva così ad illuminare il dipinto, avendo cura che il limite di queste ultime pennellate, per la sua tendenza ad essere sempre troppo netto e crudo, si sfumasse col tono medio del fondo (che dunque esercitava finalmente la sua vera funzione di «cuscinetto» tra i chiari e gli scuri) grazie all'aiuto che una tela piuttosto granosa poteva fornire: in questo caso una tela di juta, come nel ritratto vivaldiano, consentiva alla pennellata di frantumarsi naturalmente col diminuire della pressione della mano, ottenendo così

quella dolcezza di passaggi che poteva consentire non solo un certo realismo ma anche la presenza di una «atmosfera» e di un'«aria» che circolava nel dipinto. Talvolta si procedeva anche «dal centro», ossia completando il volto per toni medi, sia chiari che scuri, riservando all'ultimo l'applicazione dei toni estremi. Comunque si lavorasse, infine, si ridefiniva il disegno nei suoi scuri massimi (linea superiore delle palpebre, pupille, taglio delle labbra, ombre forti sotto il mento e sul lato in ombra del volto, etc.) con pennellate ben delineate caricate di bruno scuro.

Nell'anonimo dipinto di cui parliamo, dunque, il cosiddetto «ciuffo» di capelli rossi che fuoriuscirebbe dalla parrucca altro non è che un residuo di quel fondo su cui tutto il ritratto si poggia e che, nel nostro caso, serve a dividere in maniera dolce e indefinita la fronte dalla parrucca.

A ben osservare infatti, si noterà che le pennellate chiare della fronte vanno progressivamente sfumandosi verso l'attaccatura della parrucca grazie ad una diversa pressione della mano che le rende più trasparenti ed infine più inconsistenti, creando così quella necessaria zona di transizione volumetrico-tonale utile a non dare alla parrucca l'impressione di un colbacco calcato sulla fronte; è questa piccola zona di colore trasparente e rossiccio ciò che molti studiosi hanno scambiato per un ciuffo. Molto spesso le letture iconografiche risentono troppo di ciò che già si conosce sulla vita o sull'opera di un certo personaggio, originando delle sovrapposizioni *a posteriori* tese ad attribuire all'immagine esaminata ciò che già si conosce; è mia impressione che se non si fosse saputo che Vivaldi aveva i capelli rossi, a nessuno sarebbe venuto in mente di cercare dei ciuffi in quella zona.

Una variante dell'interpretazione di Vatielli, poi ripresa da Talbot,² e cioè che il ciuffo si trovi sotto alla divisione della parrucca, veniva fornita da Kolneder,³ a cui pareva invece di indovinare il ciuffo sulla tempia sinistra del compositore. Quest'idea trae la sua giustificazione da una pennellata della fronte mal raccordata col resto, che meglio si presta ad esser scambiata per un ciuffo. Si tratta invece, anche qui, di un colpo di pennello a color bruno-rossiccio (questa volta applicato a corpo, e non lasciato trasparire dal fondo) che doveva sottolineare la presenza di pronunciate bozze frontali nella fisionomia del compositore (bozze che vengono confermate in tutta la loro prominenza dalla caricatura di Pier Leone Ghezzi che vedremo più avanti); ora, nella sua disinvoltura, il pittore ha dimenticato di raccordare pedissequamente il margine inferiore della pennellata col resto dell'ombra (la pennellata proveniva, com'è naturale, dall'alto verso il basso), originando quella lieve marcatura del gesto pittorico che è venuta in soccorso d'una lettura iconografica tutta volta al dettaglio anziché all'insieme tecnico-strutturale del quadro.

Risolta dunque la questione dei ciuffi, giungiamo ad altre osservazioni che sono state svolte sopra questo dipinto; a tal proposito ci corre l'obbligo di sfatare, sempre perché frutto di un'attenzione troppo volta al dettaglio, la pretesa significatività di certi oggetti raffigurati nel dipinto che, come la penna, l'altra penna nel calamaio, l'anello al dito e il foglio di musica indecifrabile, nulla di nuovo aggiungono alla lettura «simbolica» dell'opera: su questo piano infatti, tutto il simbolismo di cui l'immagine è capace (e siamo davvero a livelli minimi, com'è normale per quello stile e quel genere), si risolve nella comunicazione del rango, della professione e della più o meno agiatezza del personaggio rappresentato; che il pittore, ormai stanco d'aver dipinto con precisione il volto (ossia la parte più difficile) venga progressivamente giù con sempre maggiore sciattezza di disegno e pennellata ad elencare violino, carta, calamaio ed altro ancora, nulla aggiunge alle poche, essenziali prerogative che gli premeva d'espore.

Basterebbe infatti riflettere su alcune essenziali «regole» non scritte dell'arte pittorica; le accenneremo qui brevemente per chiarire il metodo di lettura della nostra opera. Anzitutto la somiglianza d'un ritratto al suo soggetto si può evincere dal grado di bravura del pittore. Un dipinto sarà dunque tanto più somigliante quanto più abile è la mano che lo ha tracciato: i criteri che sottostanno a questa definizione sono ovviamente molto complessi per essere tratteggiati in questa sede; tuttavia, in sintesi, si potrà dire che la presenza di una pennellata fresca e decisa, di un disegno proporzionato e senza errori, di un colore pulito e privo di quelle cadute di luminosità dovute all'incontro dei bianchi con i neri fa sì che, in questo preciso ambito storico-stilistico, ci si trovi di fronte ad un'opera confezionata almeno secondo le regole del buon mestiere. Avviene poi che anche il pittore più abile possa registrare, sia all'interno della sua produzione come di un'opera in particolare, delle cadute di stile e di tecnica; nel secondo caso, che è poi il nostro, la ricerca interpretativa del fruitore dovrà differenziarsi in relazione ai diversi registri espressivi usati, per non cadere in facili equivoci. Tiziano dipinse con perizia il volto di Pietro Aretino⁴ ma tirò giù sempre più frettolosamente il resto, tanto che il poeta ebbe molto a lamentarsene: si poteva trattare di fretta o di noia, o ancora di semplici gerarchie con cui contrassegnare gli elementi più o meno eminenti della composizione; ma il critico che cerchi oggi d'indagare con i medesimi strumenti di lettura ora l'espressione del volto, ora il perché di una sì brutta veste, cadrebbe nelle più strane congetture. La fondatezza semantica di certi elementi e simboli pittorici va dunque ricercata in quegli stili, quelle scuole e quei periodi storici che fecero del simbolismo, o perlomeno dell'uso deliberato di referenti semantici esterni all'opera, una parte integrante del loro idioma: è dunque tanto ne-

cessario cercare di decodificare gli oggetti e le situazioni descritte in un'incisione di Dürer come in un dipinto di Van Eyck, quanto inutile e peregrino cercarle in un dipinto macchiaiolo o in una veduta del Bellotto.

Nel dipinto di Bologna quindi, sulla base di queste riflessioni, c'è da supporre una buona somiglianza con il soggetto, sia esso Vivaldi o no, in forza di quella discreta tecnica pittorica che traspare dalla perizia e freschezza con cui sono tracciati il volto e la mano destra. A questi elementi si giustappone tuttavia l'estrema faciloneria con cui il pur bravo pittore enumera tutti gli altri dettagli (in ordine decrescente: violino, calamaio, carta, libro) che, proprio perché tracciati frettolosamente, non devono meritare un'attenzione sopravvalutante. Che dunque quel foglio rechi solo degli sgorbi musicali, che il calamaio contenga una seconda penna oltre a quella in mano al musicista, che spunti fuori un brutto angolo d'un libro, ciò significa solo: questo è un compositore violinista, punto e basta. Che egli abbia un anello al dito, significa che egli aveva un anello al dito; che le note sul foglio siano illeggibili, significa che il pittore si era stancato di dipingere; che ci sia una seconda penna nel calamaio, significa o che Vivaldi ne aveva due, o che un calamaio senza penna poteva sembrare anche un vasetto di marmellata.

Non si creda tuttavia che, al seguito di queste riflessioni, s'intenda concludere che il ritratto in questione non raffiguri Antonio Vivaldi. L'effigie del musicista conservato a Bologna può in realtà essere identificata con quella di Vivaldi *solo* in virtù della somiglianza con l'unica effigie accreditata pervenutaci, ossia l'incisione di La Cave prefissa all'edizione di *Le Cène* dell'op. VIII di Vivaldi, uscita nel 1725 (Figura 2). Questa lastra, incisa a bulino da mano esperta, sì nell'incisione, ma non troppo nel disegno,⁵ ci raffigura il musicista con un foglietto musicale in mano, l'espressione sorridente, la camicia aperta come nel ritratto bolognese; ancora, di fronte a sé figura un calamaio con penna poggiato su un angolo del tavolo; sotto a tutto, la didascalia: «Effigies Antonii Vivaldi». L'impostazione formale del disegno è grosso modo la stessa dell'olio di Bologna, ma, al di là dei particolari poco eloquenti dell'acconciatura o del vestiario, quello che più sollecita l'identificazione è la somiglianza del tratto somatico: stesso naso piuttosto grosso e un po' camuso, stessa bocca dalle labbra a cuore con il labbro superiore un po' sporgente ed il taglio all'insù, stessa fronte ovoidale e sfuggente all'indietro, stessa attaccatura della parrucca, un po' di doppio mento probabilmente accumulato con gli anni che separano questa lastra dal dipinto bolognese, stesso ovale (anche se un po' più oblunگو) del viso. Quanto agli occhi, l'incisione di La Cave non è da prendere molto alla lettera perché, nonostante che il ta-

glio un po' a mandorla corrisponda, c'è da credere che egli ne abbia esagerato la dimensione, così come è riuscito a fare con la brutta mano in primo piano. Insomma, ancora una volta, in assenza dell'originale, bisogna misurare la somiglianza in base alla bravura del disegnatore: e dato che ci troviamo di fronte ad un caso mediocre, ancorché puntuale, c'è da supporre che, con qualche piccolo errore di proporzione correggibile mentalmente (e senza fare raffronti con il dipinto bolognese), l'*effigies Antonii Vivaldi* ci presenti una preziosa collezione di dati somatici utili a riconoscere Antonio Vivaldi. C'è altresì da credere che quest'incisione sia stata tratta da un disegno a sua volta rilevato dal dipinto, vista la simile impostazione formale, ma questo, sebbene rientrasse nella consueta procedura per un'incisione, non è possibile confermarlo.

Infine uno schizzo a penna, che ritrae Vivaldi in caricatura assieme ad altri due religiosi, fu tracciato da Pier Leone Ghezzi⁶ quando il musicista si trovava a Roma per rappresentarvi il suo *Ercole sul Termodonte* nel 1723; una scritta recita: «Il Prete Rosso Compositore di Musica che fece L'opera a Capranica del 1723» (Figura 3). Con questo schizzo si completa la messe iconografica di cui disponiamo, se non si considerano, ovviamente, i ritratti postumi come quelli di James Caldwell e di James Lambert, entrambi fondati sul ritratto di La Cave.⁷ La caricatura di Ghezzi, oltre ad essere una buona caricatura per la freschezza del segno e la capacità di cogliere il carattere, aiuta a confermare l'identificazione del ritratto di Bologna, in quanto, pur attraverso l'iperbole, coincide sia con i tratti del dipinto che con quelli dell'incisione: naso grosso e curvo, bozze frontali, labbra un poco a cuore con taglio all'insù, mento con fossetta, fronte spiovente all'indietro. I capelli sono poi raffigurati con una certa fluenza, e per la loro attaccatura in cima alla fronte, così come per il movimento che fanno sulla tempia, si può dedurre che non si tratti di una parrucca; le persone dai capelli rossi possiedono infatti una naturale arricciatura dovuta allo spessore di questo particolare capello, sicché c'è da credere che il musicista potesse, quando lo voleva, far tranquillamente a meno della parrucca.

All'interno poi delle concordanze somatiche che collegano i tre ritratti qui considerati, c'è da notare come il dipinto a olio rappresenti l'uomo nella sua gioventù (intorno ai 25-30 anni d'età, e dunque, nel caso di Vivaldi, circa al tempo dell'*Estro Armonico*), mentre le due testimonianze grafiche si situino entrambe intorno agli anni 23-25 del secolo, riportandoci un Vivaldi più maturo e nel pieno della sua carriera. Le lievi modificazioni dell'aspetto che intercorrono tra le due rappresentazioni, lungi dall'alimentare dubbi di concordanza, contribuiscono ad arricchire l'esiguo patrimonio iconografico ed a confermare l'identità del personaggio.

Un'ultima notazione va svolta sopra ad un particolare che accomuna i tre ritratti: su tutti il musicista viene colto in un'espressione sorridente se non proprio allegra: senza voler qui minimamente azzardare perniciose letture psicanalitiche, bisogna tuttavia supporre che questa fosse l'immagine che Vivaldi dava o voleva dare di sé. Durante la posa per un quadro o un disegno, infatti, il soggetto ha il largo potere di pretendere d'essere rappresentato in un certo modo, vuoi in forza d'una volizione particolare (il desiderio di far inserire dettagli che il soggetto ritiene indispensabili alla definizione della sua immagine o l'assunzione di una particolare espressione), come – molto più probabilmente – di una naturale disposizione del carattere e quindi del soma; c'è quindi da credere che, se tre fonti su tre ci riportano un Vivaldi sorridente e dallo sguardo vivace, ebbene, con buona probabilità, questo doveva essere il suo vero aspetto e l'indizio del suo carattere. Un musicista poi all'apice della sua carriera che si trova a Roma coronato dalla gloria («ho suonato in teatro, e si sa che sino Sua Santità ha voluto sentirmi suonare e quante grazie ho ricevuto»)⁸ e che si lascia sottoporre alla deformazione caricaturale, ci conferma l'idea che Vivaldi fosse un uomo di spirito e di carattere allegro – anche se di uno spirito impetuoso e spesso altero, come le testimonianze scritte ci rammentano – poiché molte sono le persone che considerano la caricatura come una menomazione insopportabile delle proprie presunte bellezze.

In un saggio sopra la fisionomia vivaldiana, François Farges e Michel Ducastel-Delacroix hanno recentemente posto in dubbio l'identificazione vivaldiana del ritratto di Bologna.⁹ Essi ne motivano le perplessità fondandosi su un metodo di comparazione fisiognomica che pone in relazione tutti i ritratti vivaldiani (e dunque anche le repliche di Caldwell e Lambert nonché un oscuro e fallacissimo ritratto a olio ora conservato a Piacenza) tramite linee orizzontali che ne proporzionano i lineamenti principali. Da questa interrelazione risulterebbe che gli occhi, il naso, la fronte e una guancia non risponderebbero al disegno di Ghezzi, assunto dai due studiosi a paradigma di somiglianza. Questo metodo di analisi iconografica a noi pare inaccettabile, perché è intrinsecamente impossibile – oltretutto inutile – misurare geometricamente tra loro ritratti che mani, stili, tecniche, committenze ed abilità diverse produssero in epoche luoghi e destinazioni diverse. Analogo metodo riserverebbe risultati ben strani se applicato, per fare un esempio, alla fitta schiera di autoritratti rembrandtiani, oppure alla collezione delle effigi beethoveniane: se ne dovrebbe evincere che si tratta, ogni volta, di perlomeno tre o quattro personaggi differenti, tanti sono gli scarti di proporzione, lineamenti, tecnica ed espressione

che frastagliano innocuamente la coerenza identificativa di queste «gallerie». Inoltre, non ci pare assolutamente possibile affidare ad una caricatura delle virtù paradigmatiche; è pur vero che essa è particolarmente clemente e poco deforme, ma non ci è possibile seguire Farges e Ducastel-Delacroix quando affermano che l'iperbole si debba limitare al solo naso, o quando argomentano che si tratti di un disegno ottenuto con pazienza e ripensamento: le linee che i due studiosi suppongono malcerte per eccesso di indugio sono presenti in ogni schizzo ghezziano e fanno parte del suo stile disegnativo; si osservino, per esempio, i tratti del mento dei due prelati ritratti insieme a Vivaldi, o la pedissequa elencazione dei capelli: si tratta di segni interrotti o tremolanti tracciati tuttavia con la rapidità che l'infido inchiostro, specie se nelle situazioni di estemporaneità che la caricatura richiede, impone alla mano. Inoltre, a conferma che si tratti di una caricatura *tout court* e quindi da non considerare con eccessiva fiducia (specie se per condurvi sopra misurazioni ed estendere ad altri lavori le sue proporzioni), basti considerare l'occhio, innaturalmente troppo basso rispetto al naso. È evidente che Ghezzi, attento a fissare i lineamenti di questo prete ciarliero e vivace, abbia colto gli elementi somatici da pose lievemente differenti (inconveniente che ben conosce chi abbia tracciato delle caricature *ex tempore*), rendendoci sì i lineamenti giusti, ma in contesti proporzionali un poco inesatti. È proprio l'occhio di Vivaldi che produce, nel saggio di Farges e Ducastel-Delacroix, le difficoltà più vistose: dopo essere stato assunto come modello, se ne conclude che il bulino di La Cave vi trovi buona corrispondenza e legittimazione (così come per altri lineamenti), mentre l'identificazione del ritratto di Bologna sembra perdere ogni fondamento. Anzitutto i due studiosi avrebbero dovuto raddrizzare la testa che Ghezzi estroflette un po' all'indietro, per pretendere un raffronto coerente con le teste erette degli altri ritratti; ed è poi evidente che se – per accidente – l'occhio tracciato da Ghezzi viene a coincidere (almeno in altezza, non certo per reale somiglianza) con quello del non abilissimo La Cave, tutto ciò va a testimoniare ulteriormente, anziché la reciproca legittimazione di questi due ritratti, la scarsa capacità ritrattistica del La Cave, che quando traccia un ritratto serio scivola inconsapevolmente nelle proporzioni d'una caricatura. Non a caso infatti il replicatore Caldwell correggerà istintivamente le esagerate dimensioni degli occhi tracciati da La Cave riportandosi a quella buona proporzione con le linee del volto che noi crediamo essere, con le dovute approssimazioni, quella autentica. Non c'è dunque da avanzare ipotesi di ipertiroidismi che avrebbero spinto a Vivaldi, dal giovanile ritratto di Bologna alla matura effigie di La Cave, gli occhi fuori dalle orbite. C'è piuttosto da ribadire, contrariamente a quanto sostengono i due studiosi, che

quello di Bologna è un ritratto – pur nei limiti d'una scuola di maniera e d'una personalità pittorica di non brillante rilievo – di buona fattura tecnica, di bella pennellata, di colore pulito e di buon senso delle proporzioni; elementi, questi, che ci inducono a considerare con maggior favore delle altre questa fonte, stante che, laddove ci s'imbatte in una preparazione tecnica migliore, più certa ed approssimata alla realtà è anche la capacità di cogliere la somiglianza. Tra le numerose aporie generate dal metodo di Farges/Ducastel-Delacroix, un'ultima ci pare emblematica: per mezzo suo stava per venir legittimata l'identificazione vivaldiana di un mediocre dipinto a olio, per di più stilisticamente di poco posteriore, raffigurante un tipo che assomma nel suo sembiante quanto di più opposto ai lineamenti vivaldiani si possa immaginare (Figura 4). Che sia stato necessario decretarne l'allontanamento dalla schiera delle effigi vivaldiane per l'accertata assenza di qualsiasi ciuffo rosso¹⁰ anziché in virtù della dissimiglianza con tutte le pur incoerenti testimonianze iconografiche vivaldiane, ci conferma le riserve fin qui avanzate su questo metodo.

Concludendo, possiamo così riassumere la nostra riconsiderazione dell'iconografia vivaldiana: nelle analisi iconografico-musicali si tiene presente troppo spesso solo una lettura simbolico-narrativa dell'immagine, ignorando l'analisi tecnico-pittorica. È questo tipo di approccio che ha indotto molti studiosi vivaldiani – da Vatielli ai nostri giorni – a ravvisare nel ritratto di musicista conservato a Bologna presso il Civico Museo Bibliografico Musicale un ciuffo di capelli rossi alla base della parrucca in funzione del quale viene ormai tradizionalmente confermata l'identificazione vivaldiana del personaggio.

Dall'analisi della tecnica e dello stile pittorico del dipinto si evince invece che questo ciuffo non esiste, e che dunque non può costituire alcun fondamento attributivo né confermativo.

Purtuttavia l'analisi delle due principali fonti iconografiche vivaldiane certe (l'incisione di La Cave e lo schizzo di Ghezzi) ci induce a rilevare la notevole rispondenza somatica con il ritratto bolognese, permettendoci di restaurare la tradizionale attribuzione, così emendata dai suoi elementi incoerenti.

Ulteriori elementi a favore dell'identificazione vivaldiana del ritratto bolognese provengono poi dalla lettura delle immagini e della tecnica con cui sono state tracciate: da un lato, il dipinto appare frutto di una mano non eccelsa ma sciolta e preparata, e quindi capace di cogliere una somiglianza; si suppone infatti che una buona tecnica pittorica costituisca un primato di aderenza con la realtà. Chi poi sia il personaggio raffigurato ci viene suggerito dall'incisione di La Cave, che pur rivelando lacune nel disegno e nelle proporzioni costituisce, assie-

me all'iperbole tracciata da Ghezzi, un sicuro repertorio di tratti somatici ben definiti: astratti dalle incoerenze proporzionali con cui sono delineati (da Ghezzi volutamente, da La Cave inconsapevolmente), questi tratti vengono infatti a combaciare con quelli del dipinto bolognese, confermandoci la sua identificazione con Antonio Vivaldi.

Disponiamo quindi di un ritratto di buona fattura ma d'incerta identificazione che viene compensato e identificato da due ritratti di mediocre fattura ma di certa identificazione.

¹ F. VATIELLI, *Un ritratto di Antonio Vivaldi?*, «La rassegna musicale», 11, 1938, pp. 224-227.

² M. TALBOT, *Vivaldi. Fonti e letteratura critica*, Olschki, Firenze, 1991, pp. 169-174.

³ W. Kolneder, *Vivaldi*, Rusconi, Milano, 1978, verso della prima tavola nel testo.

⁴ TIZIANO, *Ritratto di Pietro Aretino*, 1545, Firenze, Palazzo Pitti.

⁵ François Morillon La Cave infatti, allievo di Bernard Picart, fu un discreto incisore di musica (di sua mano è, ad esempio, l'op. II di Locatelli), ma un ritrattista non troppo abile.

⁶ Roma, Bibl. Apostolica Vaticana, Codice Ottoboni, 3114, f. 26.

⁷ Ci sono validi motivi formali per ritenere, infatti, che la scritta *Gravé par Lambert j. ne d'après le Dessain Original appartenant à Mr. Fayolle*, che sottostà al ritratto, faccia in realtà riferimento ad un disegno a sua volta rilevato dall'incisione di La Cave, se non alla stessa.

⁸ Lettera al Marchese Guido Bentivoglio del 16 Novembre 1737.

⁹ F. FARGES e M. DUCASTEL-DELACROIX, *Au sujet du vrai visage de Vivaldi: essai iconographique*, in *Vivaldi. Vero e falso*, Olschki, Firenze, 1992.

¹⁰ Il ritratto in questione, tirato in ballo senza convincenti indizi intorno agli anni 1978-82, fu sempre conosciuto attraverso una sua riproduzione fotografica in bianco e nero. Solo recentemente, grazie alle ricerche di Francesco Fanna, è stato ritrovato l'originale, conservato in una villa piacentina presso un collezionista privato; il ritrovamento ha consentito di osservare che il colore dei capelli, anziché rosso come si sperava, è invece grigio-nero. Questo ritratto, nonché il ritratto bolognese, sono riportati a colori nel libro citato nella nota n. 9.

Red Locks of Hair... Towards a Reconsideration of Vivaldi Iconography

(Summary)

Musical iconography all too frequently stops short at a purely symbolic and narrative reading of the image, to the exclusion of technical and pictorial analysis. This approach has led many Vivaldi scholars, from Vatielli to recent times, to observe in the portrait of the musician hanging in the Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna, a lock of red hair at the base of the wig. On the basis of this observation, the subject of the portrait has traditionally been identified as Vivaldi.

Stylistic and technical analysis of the portrait confirms that the aforesaid lock of hair does not exist. In itself, it thus provides no valid reason for associating the painting with Vivaldi.

Nevertheless, analysis of the principal Vivaldian iconographic sources (La Cave's engraving, Ghezzi's sketch), unequivocally associated with the composer, reveals a considerable degree of similarity with the somatic features of the figure in the Bologna portrait. It is therefore possible to confirm the received identification, stripped of its erroneous elements.

A reading of the images in the portrait and the way in which they are drawn provides further confirmation of its identification as a portrait of Vivaldi. The painter's hand seems fluent and well-prepared, though hardly excellent: a sound pictorial technique can be assumed to presuppose a close adherence to reality. Though La Cave's engraving reveals a number of *lacunae* in terms of its design, together with Ghezzi's sketch it provides a basic repertory of well-defined somatic features. Despite the inexact proportions characterising both representations (deliberately, in the case of Ghezzi), the basic features resemble closely those of the Bolognese portrait. The situation is as follows: a well-executed portrait of uncertain identification is "compended" and identified by two mediocre portraits of certain identification.

The methods of physiognomic comparison by which Farges/Ducastel-Delacroix add what is certainly a spurious painting to Vivaldi iconography is here criticized, as regards both premises and results.