

**Recercare**

rivista per lo studio e la pratica  
della musica antica  
*journal for the study and practice of early music*

organo della / *journal of the*  
Fondazione Italiana per la Musica Antica

autorizzazione del Tribunale di Roma  
n. 14247 con decreto del 13-12-1971

direttore / *editor*  
**Arnaldo Morelli**

comitato scientifico / *advisory board*  
**Patrizio Barbieri, Philippe Canguilhem,**  
**Ivano Cavallini, Étienne Darbellay,**  
**Marco Di Pasquale, Norbert Dubowy,**  
**Lowell Lindgren, Stefano Lorenzetti,**  
**Renato Meucci, Margaret Murata,**  
**John Nádas, Noel O'Regan, Franco Piperno,**  
**Giancarlo Rostirolla, Luca Zoppelli**

direttore responsabile / *legal responsibility*  
**Giancarlo Rostirolla**

direzione e redazione / *editorial office*  
Fondazione Italiana per la Musica Antica  
via Col di Lana, 7 – C.P. 6159  
00195 Roma (Italia)  
tel/fax +39.06.3210806  
recercare@libero.it  
www.fima-online.org/framerec.htm

consulente per la lingua inglese /  
*English language consultant*  
**Kathryn Bosi**

abstract in inglese / *English abstracts*  
**Margaret Abrikian Zaffaroni**

grafica / *graphics*  
**Paola Borriero**

copertina / *cover*  
**Ugo Giani**

stampa / *printed by*  
**Genesi Gruppo editoriale, Città di Castello**

LIM Editrice srl  
I-55100 Lucca, via di Arsina 296/f – P.O.Box 198  
tel 0583 394464 – fax 0583 394469  
lim@lim.it www.lim.it

abbonamenti e arretrati / *subscriptions and*  
*back issues*

Italia / *Italy* Eu. 24  
estero / *abroad* Eu. 29  
pagamenti a / *payments to* LIM Editrice srl  
(c/c postale / *post office account* n° 11748555;  
carta di credito / *credit card* Eurocard/Mastercard,  
Visa)

ISSN 1120-5741  
ISBN 88-7096-350-0

*Stefano Lorenzetti*

«La sventurata musica ... sì veloce nel morire».  
Rapporti fra musica e arte della memoria  
tra Cinque e Seicento

5

*Claudio Annibaldi*

Frescobaldi's *Primo libro delle fantasie a quattro* (1608):  
a case study on the interplay between commission,  
production and reception in early modern music

31

*Robert L. Kendrick*

Intent and intertextuality in Barbara  
Strozzi's sacred music

65

*Barbara Nestola*

La musica italiana nel *Mercure galant* (1677-1683)

99

*Gabriele Giacomelli*

*Monsieur Campion* e padre Martini:  
un «armonioso segreto» fra lettere e ritratti

159

Gabriele Giacomelli

Monsieur Campion e padre Martini:  
un «armonioso segreto» fra lettere e ritratti\*

Del compositore francese Charles-Antoine Campion (Lunéville, Lorena 1720–Firenze 1788) rimane oggi, perlopiù, la sola memoria del nome. Il conseguimento di una ragguardevole posizione professionale e sociale dipese, come vedremo, più che dal valore della sua pur dignitosissima produzione musicale, da fortunate circostanze storiche e biografiche, prima fra tutte la sua origine lorenese.

Era Lunéville una cittadina appartenente al ducato di Lorena — a non molta distanza da Nancy, storica capitale del ducato — che visse un particolare momento di splendore quando divenne la residenza di Stanislao Leszczyński (lo spodestato re di Polonia) nel trentennio 1736–66. Nel 1708 vi era nato il penultimo duca di Lorena, Francesco III, che, indotto dai giochi della diplomazia internazionale ad abdicare in favore del sovrano polacco, fu poi ampiamente ricompensato dalla promessa di avere in sposa Maria Teresa d'Austria. Le nozze ebbero luogo nel 1736, un anno prima che il principe lorenese diventasse granduca di Toscana, una volta defunto Gian Gastone, ultimo granduca della dinastia medicea. Si trattò di una mossa architettata a tavolino, che rinsaldava gli antichi legami intercorsi tra Firenze e la casa lorenese, di cui le nozze del 1589 tra Ferdinando I de' Medici e Cristina di Lorena erano state in passato l'evento più significativo. Un secolo e mezzo più tardi, un altro lorenese saliva dunque al trono di Toscana: fu un evento che avrebbe modificato sensibilmente non pochi aspetti della vita del piccolo stato. Dopo decenni di sostanziale stagnazione sociale e culturale, la Toscana si trovava adesso proiettata in una nuova dimensione su scala europea. L'ascesa al trono imperiale nel 1745 del suo granduca che assunse il nome di Francesco Stefano I dette un notevole impulso al processo di sprovincializzazione che sarebbe poi culminato col regno del figlio Pietro Leopoldo di Asburgo-Lorena.<sup>1</sup>

Nato dunque a Lunéville — città diventata sede di una Académie Royale e di una loggia massonica fondata dal duca Francesco Stefano — il 16 novembre 1720, Campion fu praticamente catapultato in terra toscana all'indomani del cambio di

\* Desidero ringraziare il personale del Civico Museo Bibliografico Musicale e della Biblioteca del Conservatorio «G.B. Martini» di Bologna per le cortesie usatemi nelle ricerche condotte presso la quadreria martiniana.

<sup>1</sup> Sulle vicende della casa lorenese in Toscana cfr. FURIO DIAZ, *I Lorena in Toscana. La reggenza*, Torino, UTET, 1988; e *Il granducato di Toscana e i Lorena nel secolo XVIII*, atti del convegno di studi (Firenze, 22–24 settembre 1994), a c. di Alessandra Contini e Maria Grazia Parri, Firenze, Olschki, 1999.

guardia alla testa del granducato.<sup>2</sup> Figlio di un dipendente della corte, il musicista dovette infatti seguire il nuovo corso della casa di Lorena nella penisola italiana forse sino dal 1737. Nel 1752 lo troviamo quale maestro di cappella del duomo di Livorno, la moderna e dinamica città portuale del granducato. Ci illumina in proposito un passo di una lettera che il tenore Anton Raaf spedì a Giovanni Battista Martini il 7 gennaio 1752: «[...] sicché la funzione fece il maestro di cappella del duomo lorenese chiamato Campion scolaro del sig. Tartini, in diverse cose piacque in altre no. [...] ma è un maestro giovane e ci vuole un po' di pratica per impararla. [...] Basta, la funzione era bella e dico la verità, che non mi aspettavo tanto da un maestro così novizzo come lui [...]».<sup>3</sup> Il «maestro così novizzo», evidentemente facilitato dalla contiguità con l'ambiente di corte, si fece ben presto strada tra la folla dei musicisti locali, riuscendo a ottenere la commissione del dramma per musica *Venere placata* (nozze dell'arciduca Giuseppe II con l'infante di Spagna, Livorno 5 ottobre 1760), quindi a ottenere un privilegio per stampare a Parigi alcune sue edizioni di sonate a tre (1762), finalmente ad assumere il ruolo musicale più ambito *in loco*, conquistando il posto di maestro di cappella della corte granducatale a Firenze, il 14 febbraio 1763, per espressa volontà del sovrano suo concittadino e al di fuori delle normali procedure concorsuali.<sup>4</sup> Era dalla morte di Orlandini che Campion si adoperava per ottenere quel posto, come testimonia una lettera di Giovanni Battista Vannucci spedita a padre Martini il 5 gennaio 1761.<sup>5</sup> Risultano particolarmente illuminanti in proposito i commenti malevoli di Filippo Maria Gherardeschi, musicista pistoiese allievo di padre Martini, che molto tempo prima dell'elezione, il 20 aprile del 1762, scriveva al frate bolognese lamentando che «Siccome detto *monsieur* Campion è lorenese è cosa naturale altresì che otterrà quello che desidera» e «siccome questo è un impiego che sarà conferito a chi più sarà raccomandato a Firenze o al signore maresciallo o alla reggenza insieme [...] mi farà la carità di raccomandarmi a Firenze, sapendo che non li mancano i mezzi più op-

<sup>2</sup> Per i dati biografici rimangono tuttora insostituibili punti di riferimento CONSTANTIN FLOROS, *Musicisti livornesi: Carlo Antonio Campion*, «Rivista di Livorno. Rassegna di attività municipale», v, 1955, pp. 134-50; MARIO FABBRI, *Giovanni Battista Pescetti e un concorso per maestro di cappella a Firenze*, «Rivista italiana di musicologia», I, 1966, pp. 120-6; e MARIO FABBRI-ENZO SETTESOLDI, *Precisazioni biografiche sul musicista pseudolivornese Carlo Antonio Campion (1720-1788)*, «Rivista italiana di musicologia», III, 1968, pp. 180-8; a questi studi si è recentemente aggiunto JOHN A. RICE, *Music in the Duomo during the reign of Pietro Leopoldo I (1765-1790)*, in *Cantate Domino. Musica nei secoli per il Duomo di Firenze*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 23-25 maggio 1997), a c. di Piero Gargiulo, Gabriele Giacomelli, Carolyn Gianturco, Firenze, Edifir, 2001, pp. 259-74.

<sup>3</sup> I-Bc, *Epistolario Martiniano* (in seguito E.M.) I.4.95; cfr. ANNE SCHNOEBELN, *Padre Martini's collection of letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna*, New York, Pendragon, 1979 (in seguito S.), n. 4241.

<sup>4</sup> Giusto tre anni prima era defunto il rinomato maestro di cappella Giuseppe Maria Orlandini, ma la carica era stata lasciata vacante, conferendone l'interim al prete Giovanni Nicola Rinieri Redi, forse proprio per favorire l'arrivo in un secondo momento del Campion, cfr. in proposito FABBRI, *Giovanni Battista Pescetti*, pp. 125-6.

<sup>5</sup> I-Bc, E.M., I.1.24 (S. 5553).

portuni per farmi ottenere questo magistero».<sup>6</sup> Gherardeschi si raccomandava dunque all'influenza di padre Martini per ottenere il posto vacante a corte, sperando che da Vienna (città dove continuava a risiedere il granduca, che era divenuto nel 1745 imperatore) avessero posto attenzione alle informazioni provenienti dall'Italia. Ma Francesco Stefano I — di cui i fiorentini si ricordavano a malapena la faccia essendosi notato in città l'ultima volta nel lontano 1739 — non ascoltò tale voce, casomai gli fosse arrivata. Troppo impegnato negli onerosi affari del grande stato cesareo, affidato il governo della piccola Toscana al pur efficiente Consiglio di Reggenza capeggiato dal principe di Craon (cui succedettero personalità eminenti come il conte di Richecourt e infine il maresciallo imperiale citato nella lettera, il marchese Antonio Botta Adorno), si affidava nelle scelte di politica culturale e artistica ad un potente personaggio, ovviamente lorenese, il marchese Pierre-Eugène-François de Ligniville (questa la grafia con cui usava firmare il proprio cognome), generale delle poste granducali. Ancor prima che la cosa fosse di pubblico dominio, il semfigurando con dovizia di particolari poi rivelatisi tutti veritieri. Il 30 dicembre 1762 da Vienna e non mi pare fuori di proposito che ella l'avrà veduto nel suo passaggio costì a Bologna, persuadendomi che sarà venuto da lei a compiere un suo dovere e nel suo ritorno ha ottenuto da Sua Maestà Imperiale nostro sovrano, l'onorevole impiego di m.ro di Cappella Imperiale in questa corte di Firenze, e dopo la morte del vecchio abate Redi avrà anche quella della Metropolitana [...],<sup>7</sup> cosa che, come sappiamo, accadde puntualmente. Una volta eletto Campion, Gherardeschi si mise a cercare raccomandazioni addirittura presso la stessa famigerata coppia di lorenese al fine di ottenere altri incarichi in terra toscana. Il 6 marzo scriveva a Martini «Con tutto ciò che Vostra Paternità insieme con il detto sig.r marchese [di Ligniville] avesse la bontà di raccomandarmi a m.r Campion, egli però come vero lorenese ha fatto tutto il rovescio; io non vorrei che rivoltasse anche l'animo del sig.re marchese di Ligneville il quale è suo amico ancora che allora mi dispiacerebbe»,<sup>8</sup> e il 31 dello stesso mese: «Siccome il sig.r marchese di Ligneville è stato la cagione principale che m.r Campion è arrivato a ottenere l'impiego in Firenze, così io spero benissimo che volendo li riuscirà tanto più il farmi ottenere questo di minor considerazione. [...]».<sup>9</sup>

Campion trasse dunque grandi vantaggi dai buoni uffici dell'influente marchese di Ligniville, in pratica il suo mentore anche al di fuori dei confini granducali. Ne è lampante prova una lettera inviata dal marchese a padre Martini (molto probabilmente parecchio tempo prima dell'elezione del lorenese a maestro della cappella

<sup>6</sup> I-Bc, E.M. I.21.87 (S. 2303). Documento integralmente pubblicato in STEFANO BARANDONI, *Filippo Maria Gherardeschi (1738-1808). Musicista «abile e di genio» nel Granducato di Toscana*, Pisa, ETS, 2001, pp. 267-8, doc. 5.

<sup>7</sup> I-Bc, E.M. I.21.89 (S. 2306); cfr. BARANDONI, *Filippo Maria Gherardeschi*, pp. 269-70, doc. 7.

<sup>8</sup> I-Bc, E.M. I.21.92 (S. 2309); cfr. BARANDONI, *Filippo Maria Gherardeschi*, pp. 272-3, doc. 10.

<sup>9</sup> I-Bc, E.M. I.21.93 (S. 2310); cfr. BARANDONI, *Filippo Maria Gherardeschi*, pp. 273-4, doc. 11.

granduca) in cui raccomandava l'anonimo latore della medesima, personaggio in cui ritengo si celi, senza dubbio alcuno, Campion:

Molto reverendo Patre

nel rinnovarli miei ossequi credo far cosa grata a vostra reverenza di procurarli la cognitione del soggetto che li presenterà questa mia lettera; questo è un compositore francese che unisce a l'estro il metodo e la condotta, e altre [?] sue opere hanno meritato l'encomio di suoi patrioti, ho veduto un suo Te Deum che prova il suo sapere e buon gusto, l'ultimo tempo è un capo d'opera. Questo, cercando di poter conoscere il sostegno della buona musica in Italia, m'ha pregato di una lettera di raccomandazione per lei; lo faccio con la presente e desideroso di suoi comandi resto con tutta la veneratione

Di v. obligat. servitore / 8 settembre Ligniville.<sup>10</sup>

Era Ligniville un abile politico «Principe di Conca ciamberlano delle LL.MM. II. e RR. [= Loro Maestà Imperiali e Reali] Direttore della Musica della Real Corte in Toscana, Accademico Filarmonico», secondo quanto è dato di leggere sul frontespizio di un suo *Salve Regina* a tre voci in canone.<sup>11</sup> Il nobiluomo nutriva infatti una viscerale passione per la musica, soprattutto quella ermetica in stile contrappuntistico dei tempi andati, nella quale si prese la briga di cimentarsi in prima persona lasciando ai posteri il citato *Salve Regina* e un monumentale *Stabat Mater* a tre voci pure interamente canonico, fatto oggetto di attento studio da parte del giovane Mozart che ne copiò nove sezioni (K Anh 238/A17).<sup>12</sup> Passato alla storia è inoltre l'episodio avvenuto la sera del 2 aprile 1770 nella Villa di Poggio Imperiale a Firenze, raccontato dal sempre attento Mozart padre. Era una serata mondana, cui concorsero tutti i notabili fiorentini, incentrata sull'esibizione concertistica del giovane Wolfgang accompagnato dal celebre violino di Pietro Nardini: «Die Sache gieng wie gewöhnlich und die Verwunderung war um so grösser, als Se: Ex: der Marchese Ligneville (welcher Musiquedirector ist) der stärkste Contrapunctist in ganz Italien ist, und folglich dem Wolfg: die schweresten Fugen vorgelegt und die schweresten Themata aufgegeben, die der Wolfg: wie man ein Stück brod isst, weggespielt und ausgeführt».<sup>13</sup>

Il marchese di Ligniville, il più forte contrappuntista dell'Italia intera, era dunque in fitto contatto epistolare con padre Martini, almeno dal 1757, anno al quale risalgono le prime lettere rimasteci. Rimane da valutare l'esatto ruolo svolto dal francescano nella questione della nomina del lorenese a maestro di cappella della corte granducale. Senz'altro i due si conoscevano da qualche tempo (per tramite di

<sup>10</sup> I-Bc, E.M. 1.19.1.137 (S. 2760).

<sup>11</sup> RISM, L 2415.

<sup>12</sup> LUDWIG VON KÖCHEL, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1964<sup>6</sup>, pp. 758-9.

<sup>13</sup> *Mozart Briefe und Aufzeichnungen*, hsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Kassel, Bärenreiter, 1962, Band 1, p. 331.

Ligniville, autore del documento di presentazione) come si apprende da una lettera inviata al francescano da Campion il 12 gennaio 1763, comprovante il comune vivo interesse per la musica e la trattatistica antiche:

Reverendis.mo Padre Sig.re Padrone Colendissimo

Ecco ch'io gli mando in questa la lista di tutti libri che trattano di musica, i quali mi ritrovo appresso di me. Gli domando perdono se io non gl'ho mandato prima d'ora, ma appena arrivato a Livorno, sono stato obbligato di ritornar a Firenze, ch'è quel m'ha trattenuto a servirla. Se in essi ve ne saranno alcuni che lei abbia piacere di vedere, basta un minimo suo cenno. La pregherò ad avvisarmi quando Lei potrà mandarmi dei libri, acciò io gli possa far rimettere il denaro, essendo lei più in istato di potermi favorire che qualunque altro, poiché ho stabilito di far una ricerca di tutti libri buoni e cattivi che trattano di musica, per mio piacere ed imparare. Sono ansiosissimo de suoi stimatis.mi comandi, sicché La prego a non risparmiare quello che con tutto l'affetto del cuore si dice

di V.R. / umilis.mo devotis.mo ed obligat.mo servo / Carl'Ant.° Campion / Livorno a di 12 gennaio 1763.

V.R. volti per la lista di 10 altri libri che posso avere a Venezia

Dialogo di Vincenzio Galilei / Fior angelico di musica / Primi elementi di musica / Tesoro illuminato di tutti tuoni / Lettera discorsiva d'un accademico / Compendio della musica del Tigrini / Toscanello / Trattato e cognizione della natura di tutti i tuoni etc. / Imperfezioni della musica moderna Artusi p.ma e 2.da parte / Arte del contrapunto del detto.<sup>14</sup>

È facilmente ipotizzabile che Martini, non nuovo a simili scambi di materiale librario, come testimoniano numerosissime lettere del suo carteggio, fosse già in possesso di molti dei libri «buoni e cattivi» listati con enciclopedica sistematicità dal diligentissimo Campion, essendo alcuni di essi fra i più noti della trattatistica musicale cinque-secentesca.<sup>15</sup> Noto per inciso come alcuni di essi (Galilei, Tigrini, il primo di Aaron e i due di Artusi) figurino nelle due ante della celebre *Libreria* dipinta da Giovanni Maria Crespi, già nel convento di S. Francesco ed oggi presso

<sup>14</sup> I-Bc, E.M. 1.14.1.15 (S. 925); cfr. FLOROS, *Musicisti livornesi*, pp. 143-4. Tutte le lettere di Campion a Martini e a Ligniville sono già state pubblicate (ma con svariati errori di lettura) in FLOROS, *Musicisti livornesi*; data la difficile reperibilità di tale contributo scientifico è parso utile ripubblicarle integralmente e in forma corretta nella presente occasione.

<sup>15</sup> Li identifico nei seguenti: VINCENZO GALILEI, *Dialogo della musica antica e della moderna*, Firenze, G. Marescotti, 1581; ANGELO DA PICITONO, *Fior angelico di musica*, Venezia, A. Bindoni, 1547; MARZIO ERCULEI, *Primi elementi di musica*, Modena, G. Ferri, 1683; AIGUINO ILLUMINATO, *Il tesoro illuminato di tutti i tuoni di canto figurato*, Venezia, G. Varisco, 1581; (con qualche dubbio) BENEDETTO MARCELLO, *Lettera famigliare d'un accademico filarmonico, et arcade, discorsiva sopra un libro di duetti, terzetti, e madrigali a più voci*, Venezia, A. Bortoli, 1705; ORAZIO TIGRINI, *Il compendio della musica*, Venezia, R. Amadino, 1588; PIETRO AARON, *Toscanello de la musica*, Venezia, B. e M. de Vitali, 1523 (ma potrebbe trattarsi anche di una delle riedizioni recenziatori); IDEM, *Trattato della natura et cognizione di tutti gli tuoni di canto figurato*, Venezia, B. de Vitali, 1525; GIOVANNI MARIA ARTUSI, *L'Artusi, ovvero Delle imperfezioni della moderna musica* (I e II parte), Venezia, G. Vincenti, 1600 e 1603; IDEM, *L'arte del contrapunto ridotta in tavole*, Venezia, G. Vincenti e R. Amadino, 1586 (I parte, ma potrebbe trattarsi anche della II parte edita nel 1589).

il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna, opera verosimilmente ispirata, almeno nella scelta dei titoli dei volumi, dallo stesso Martini.<sup>16</sup>

Il 14 febbraio Campion sarebbe dunque ufficialmente diventato maestro della cappella imperiale a Firenze. La seguente lettera fu spedita in ringraziamento per i rallegramenti prontamente inviati da padre Martini prima ancora che fosse giunto da Vienna il sovrano rescritto e precedentemente anche alla lettera di Campion appena trascritta:

Reverendis.mo Padre

Dal sig.re abate Gherardesca ricevo una sua stimatis.ma del dì 8 gen.o alla quale se prima d'ora non ho risposto colpa è del sig.re abate che me la mandata di Firenze in questi ultimi giorni di carnevale. La ringratio infinitamente della bontà ch'ella ha per me nel rallegrarsi del mio avanzamento alla capella imperiale. In qualunque luogo sarò, sempre mi pregierò di poter aver l'onore di obbedirla in tutto quel che lei si degnerà comandarmi. Sento ancora che lei mi ha fatto il piacere di mettermi assieme qualche libri di musica, io la ringratio di tal favore e la prego ad adizzarli a M.r Nicolò d'Hotel a Firenze dirimpetto S.t Firenze per la via del procaccio. Egli poi penserà a mandarmeli. Nel avviso che mi darà di tal spedizione La prego della nota e del prezzo acciò io possa sodisfare subito alla spesa ch'ella avrà fatto per me, giusto è quaresima ove si impiega il tempo alla lettura. Mi onori de suoi stimatis.mi comandi e mi creda di vero cuore

di V.S. molto reverendo / umilis.<sup>mo</sup> devotis.<sup>mo</sup> obligat.<sup>mo</sup> servitore / Carl'Ant.<sup>o</sup> Campion / Livorno 18 febbraio 1763.

Al Molto Reverendo P.ron Col.mo / frà Giambatta Martini / Bologna.<sup>17</sup>

Una lettera spedita da Campion il 22 febbraio con tutta evidenza al marchese di Ligniville getta ulteriore luce sulla dinamica dei rapporti intercorrenti fra i due lorenesi e il dotto francescano. Evidentemente essa fu scritta da Campion a seguito delle pressioni ricevute perché desse parere favorevole alla nomina a maestro di cappella del duomo di Livorno di Filippo Gherardeschi:

Monsieur

Je reçois dans de même moment l'honneur de votre petit billiet et votre sçavante Salve, terreur de toutes les Salve. Vous avez bien fait de me l'envoyer de carisme car c'est le temps pour l'examiner c'instruire et profiter fruit de vos grandes fatigues au cas que j'aye assez de talent pour pouvoir en sucez l'essence avec l'avidité qui me devore d'apprendre de tout le monde. Pour moy je ne vous envoie rien autre que le Tedeum qui est fini de copier. D'Hotel vous donnera ma Salve Regina gravée. Il est vray que vous y perdez au change, mais il faut avoir patience jusqu'à que je puisse me

<sup>16</sup> Per i problemi relativi alla datazione e alla committenza della libreria crespiana cfr. *Collezionismo e storiografia musicale nel Settecento. La quadreria e la biblioteca di padre Martini*, Bologna, Nuova Alfa, 1984, p. 115. Sui criteri di costituzione dell'immane biblioteca martiniana cfr. OSCAR MISCHIATI, *Padre Martini e la sua biblioteca*, in *Collezionismo e storiografia musicale nel Settecento*, pp. 127-42.

<sup>17</sup> I-Bc, E.M. 1.14.116 (S. 927). Il Niccolò Dothel citato era il noto flautista di corte, nonché amico, collaboratore, concittadino e coetaneo di Campion.

determiner à une fatigue aussi grande que la vostre. J'ay l'honneur de vous inviter à une grande et sçavante academie dimanche au soir qui se fera chez moy, il y a icy un chevalier de l'orde teutonique qui joue tres bien de la flutte traversiere et qui doit y faire une couple de concert. Venez donc je vous attend. Le desir que vous avez que je vienne a Florence est bien petit si il ne se reduit que pour voir mes habits galonée mais j'espère que il ne se borne pas là, aumoins je ne veux pas vous faire ce tort. Vous me recommandez M.r l'abbé Gherardeschi, je suis fâché que nous sommes de différentes oppinion. Je shouaitterai [sic] que vous connaissiez un certain Mei de Pise. Je suis sur que vous lui accorderiez tout aussi tost l'honneur de vostre protection par ses moeurs par la science du contrepont et pour jouer l'orgue comme il le joue qu'il n'y a personne qui lui soit au dessus. Il est tres desiré a Livourne, parce que ces Messieurs voudroit avoir un bon objet. En effet la place icy ne consiste que a estre organiste. Je vous prie sur ma parole de le proteger. Sa Majestè sera bien servi, et ceux qui le protege n'auront que du plaisir de l'avoir produit. Pour vostre M.r l'abbé il a esté icy quelque tems. Il y a laissé des dettes, a engagé un clavecin que on lui avoit preté, mille autres petites bagatelles qui ne lui on [sic] pas fait trop d'honneur. Pour ce qui est de sa science, je n'ay jamais rien vu de lui et il n'en court guerre [sic] parmi le monde. Je crois que vous en pourrez plus juger que tout les autres afin que vous n'avez pas du déplaisir d'avoir produit un sujet qui ne vous fasse pas d'honneur. Fier [sic] vous sur moy car n'est pas le sujet qu'il faut icy:

J'ay l'honneur d'estre avec respect / Monsieur / votre tres humble, et tres / obeissant serviteur / Campion / Livourne le 22 fevrier 1763.<sup>18</sup>

Il documento ci illumina sull'ampio credito di cui godeva Campion, tale che poteva permettersi di contrastare senza tanti giri di parole i pareri espressi dalla massima autorità musicale della penisola, padre Martini, e dal sovrintendente alle cose musicali dello stato, il marchese di Ligniville, appellandosi alle «mille autres petites bagatelles» che macchiavano la reputazione del postulante abate. Della stima di cui godeva il lorenese sia a corte, anche dopo l'arrivo nell'agosto del 1765 del nuovo granduca Pietro Leopoldo, sia presso intellettuali del bel mondo internazionale come il Burney, sono segni tangibili il sostanzioso aumento di stipendio concessogli dal primo giugno 1772 (corrispondente a 56 lire mensili)<sup>19</sup> nonché le parole espresse dal musicografo inglese al suo arrivo a Firenze nel settembre 1770: «Signor Campioni is settled here, as maestro di capella to the grand duke; Signor Dottel, the celebrated performer on the German flute, is of his band, and Signor Nardini is engaged here, as principal violin, in the service of the same prince. These three eminent masters, whose merit is well known to all Europe, have been lately tempted to quit Leghorn, by the munificence of the grand duke». <sup>20</sup> Molto interessante anche quel che Burney scrisse a proposito delle sue due visite fatte al maestro lorenese, apprezzandone la dimora, che trovò assai signorile e arredata con

<sup>18</sup> I-Bc, E.M. 1.14.117 (S. 926).

<sup>19</sup> I-Fas, *Imperiale e Regia Corte* 5434, c. 82.

<sup>20</sup> CHARLES BURNEY, *The present state of music in France and Italy; or The journal of a tour through those countries, undertaken to collect materials for a general history of music*, London, T. Becket and Co., 1771, p. 246.

gusto, e la biblioteca così ricca di opere rare del passato musicale, da essere reputata seconda per interesse solo a quella di padre Martini. L'undici settembre annotava: «I was several times at the house of Signor Campioni, whose trios have been so well received in England. He is married to a lady who paints very well, and who is likewise a neat performer, on the harpsichord. He has the greatest collection of old music, particularly madrigals, of the sixteenth and seventeenth centuries, Padre Martini's excepted, that I ever saw: he has likewise himself composed a great deal for the church, since his establishment at Florence. He shewed me the score of a *Tè Deum*, which he set for the birth of the grand duke's eldest daughter, full of curious canons, and ingenious contrivances: it was performed by a band of two hundred voices and instruments». <sup>21</sup> E quattro giorni dopo, il 15 settembre: «Sat. Sept. 15. I am now 'winding up my bottom', and have so much to do that I can spare no time to tell it. I spent 3 hours this morning in the Magliabecchi Library; then visited Signor Campioni, with whom I staid 2 hours. He has a very great collection of music, ancient and modern, particularly of motets of the XVI and XVII centuries, of prints, of casts and of pictures: for his wife is a very good paintress, was at work upon Titian's Venus, and likewise plays harpsichord in a pretty manner. Campioni has a very elegant house, well furnished, and seems at his ease, and to live rather in a splendid style. He his very desirous of corresponding with me in England, and was extremely friendly and obliging». <sup>22</sup>

Ma a ben vedere, l'interesse per la musica del passato di stile contrappuntistico al volgere dell'età galante, più che ossequio nei confronti della plurisecolare tradizione chiesastica, parrebbe quasi prerogativa di certi circoli intellettuali laici, talvolta dediti a pratiche 'esoteriche' da iniziati, come la lipsiense *Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften in Deutschland* fondata da Lorenz Christoph Mizler nel 1738, per la quale J. S. Bach molto probabilmente compose alcuni grandi capolavori canonici. <sup>23</sup> Che Firenze fra gli anni Sessanta e Settanta del Settecento fosse una capitale dello storicizzante gusto per la riscoperta di partiture musicali del passato di genere contrappuntistico, è testimoniato anche dall'interesse che la locale dirigenza culturale, in *primis* il marchese di Ligniville, nutriva per i grandi oratori handeliani. È stato infatti appurato che molti di essi furono eseguiti nella capitale toscana molto tempo prima, ad esempio, che il barone Gottfried Bernhard van Swieten ne promuovesse la conoscenza a Vienna, tanto che si potrebbe vedere nell'operato del nobiluomo lorenese — influenzato dalla forte presenza di illustri ospiti inglesi, primo fra tutti Lord Cowper, nella città toscana — un'anticipazione di quel che van Swieten avrebbe realizzato Oltralpe. <sup>24</sup> Ritengo molto probabile che sia stato

<sup>21</sup> BURNEY, *The present state of music*, p. 251. Il *Tè Deum* citato è con ogni probabilità da identificare con quello di cui parlava Campioni a Ligniville nella lettera del 22 febbraio 1763 (cfr. nota 18).

<sup>22</sup> CHARLES BURNEY, *An eighteenth-century musical tour in France and Italy*, ed. by Percy A. Scholes, London, New York, Toronto, Oxford University Press, 1959, vol. 1, p. 190. Questo passo, assente nell'edizione del 1771 (qui citata alla nota 20), proviene dagli appunti manoscritti di Burney.

<sup>23</sup> ALBERTO BASSO, *Frau Musika. La vita e le opere di J.S. Bach*, 2 voll., Torino, EDT, 1983, vol. II, p. 187-9, cui si rimanda per la relativa bibliografia.

<sup>24</sup> JOHN A. RICE, *An early Händel revival in Florence*, «Early music», XVIII, 1990, pp. 63-71.

proprio Ligniville a infondere in Campion un vivo interesse nei confronti del contrappunto osservato e della tecnica canonica, proprio come sarebbe accaduto a Vienna fra van Swieten, Haydn e Mozart, *si parva licet* ...; tale interesse è eloquentemente testimoniato nel quaderno contenente la risoluzione dei canoni pubblicati nei primi due volumi (editi nel 1761 e nel 1770) della *Storia della musica* di padre Martini. <sup>25</sup> Sulla genesi di tale realizzazione — cui Campion si dedicò con sincera passione per lungo tempo — ci informano alcune lettere spedite dal musicista lorenese al francescano. Dalla prima di esse, al di là delle consuete frasi di circostanza, traspare la devota deferenza con cui il maestro di cappella granducale si era messo all'opera:

Un incomodo inaspettato per Vostra Riverenza sarà questo mio rispettatis.mo foglio: ma affidato alla di Lei bontà non dispero sarà ella per condonarmi l'ardita mia libertà. Dal momento che io mi provveddi della famosissima di Lei opera dell'istoria della musica, ammirato io rimasi dalla bellezza della medesima, ed instruito mi professo essere stato ed illuminato in molte cose, che a me per l'addietro erano oscure. E tra l'altre cose che di pagina in pagina io andava considerando tempo per tempo mi ferirono la fantasia, i bellissimi motivi dei canoni che a Vostra Reverenza come tanti preziosi gioielli piacque d'inserire nella medesima. Su questi motivi adunque avendo io fatta qualche riflessione, mi venne il pensiero di provarmi se i miei piccoli lumi potevano arrivare ad iscoprire l'enigma dei medesimi. Non mi lusingo certamente di essermi accostato neppure in minima parte ai di Lei sentimenti, anzi confessare debbo a mia confusione d'esser io rimasto all'oscuro in alcuni, e perciò averli lasciati imperfetti. E gl'uni e gl'altri adunque io prego umilmente la bontà di Vostra Reverenza a degnarsi di porre sotto il purgatis.mo suo occhio, correggerne i difetti, supplire alle mancanze, affinché io restar possa sempre più illuminato sotto la celebre di Lei scorta ed eseguire possa altresì l'idea concepita di presentarli conforme io desidererei con la di Lei approvazione a S.A.R. il nostro sovrano il quale distingue e rileva con piacere tutto quello che dal più alto al più basso grado incontrasi in ogni genere di scienze. Affidato adunque alla di Lei bontà spero come dissi sarà ella per condonarmi un tale incomodo ed accordarmi altresì la grazia che riverentemente io gli domando, e qui pieno del più alto rispetto e venerazione mi do l'onore di protestarmi  
di Vostra Riverenza / devotis.mo obligat.mo servitore / Carl'Ant.° Campion / Firenze a di 8 agosto 1772. <sup>26</sup>

La scrittura canonica è dunque frutto di attività 'scientifica' — la musica stessa era «ragguardevol arte scientifica, musica-armonica da noi chiamata», <sup>27</sup> sentenziava

<sup>25</sup> *Canoni 55 i quali sono nell'Historia della musica del R.P.M. Martini risolti da C.A. Campion*, ms. non datato in I-Fc, D.vi.173. Il frontespizio vergato all'interno recita: «Canoni n° 54 / presi nei libri due del historia / della musica / del M. R. P. Martini / e risolti da Carl'Ant° Campion».

<sup>26</sup> I-Bc, E.M. 1.14.118 (S. 928). La lettera non è autografa di Campion.

<sup>27</sup> GIOVANNI BATTISTA MARTINI, *Storia della musica*, Bologna, Lelio Della Volpe, 1757 [recte 1761], vol. 1, p. 1. Va da sé che per scienza i due maestri intendessero qualcosa di molto lontano rispetto al rigore metodologico cartesiano conosciuto e praticato dalla coeva cultura illuministica. Si veda in proposito PATRIZIO BARBIERI, *Martini e gli armonisti 'fisico-matematici': Tartini, Rameau, Riccati, Vallotti*, in *Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento europeo*, a c. di Angelo Pompilio, Firenze, Olschki, 1987, pp. 173-209.

il Martini nella sua *Storia* — e come tale non può non suscitare l'interesse enciclopedico di quei sovrani illuminati, come Pietro Leopoldo che «distingue e rileva con piacere tutto quello che dal più alto al più basso grado incontrarsi in ogni genere di scienze». Non avendo ricevuto alcuna risposta, Campion — sempre desideroso di provare se i suoi «piccoli lumi potevano arrivare ad iscoprire l'enigma dei medesimi [canoni martiniani]» — nuovamente scriveva:

Molto Rev.do Padre Sig.re e *Padrone Colendissimo*

Sono già passati più mesi che io sono nell'incertezza se V.a R.za abbia ricevuta una mia lettera assieme con un pacchetto di musica che per il procaccia le trasmessi sottoponendola al di Lei purgatis.mo giudizio, e pregandola di manifestarmi sopra di essa il di Lei sentimento. Desidererei adunque sapere se io potrò essere favorito dalla di Lei bontà in questo affinché io possa effettuare l'idea da me intrapresa di presentarlo a S.A.R. nostro sovrano giacché ho avanzato il passo di prevenirlo. Il non essermi trovato fin qui favorito da V.a R.za io l'ho attribuito o alla molteplicità a me già nota de' di Lei più importanti affari, onde incomodo le recasse il porre l'occhio sopra le mie deboli fatiche, o forse (il che sommamente mi sarebbe di dispiacere) a qualche Sua indisposizione la quale le avesse impedito il dare un poco di tempo per farmi grazia sopra quanto novamente ritorno a pregarla. La gentilezza Sua a me abbastanza nota mi fa sperare che non passerà altro sì lungo tempo senza che io ne sappia un qualche favorevole esito; e su tale aspettativa io passo a ratificarle la costante e rispettosa mia servitù avendo l'onore di potermi dire

di V.a R.za / Devotis.<sup>mo</sup> obligat.<sup>mo</sup> servitore / Carl'Ant.<sup>o</sup> Campion / Maestro di capella di S.A.R. / in Toscana / Firenze a dì 1.mo dic.bre 1772.

Al Molto R.do Pre Sig:re Sig:re P.ne Col:mo / il Padre M.ro Gio: B.tta Martini / de' Minori Convent:li etc. etc. / Bologna.<sup>28</sup>

Finalmente Martini rispose a Campion sottolineando la non congruità di molte sue soluzioni:

Molto Reverendo Padre Sig.re e *Padrone*

[di mano differente: Presunzione del Campion in voler risolvere i Canoni del P. Martini]

ho riceuto coll'ultima posta l'onore della gentil.ma sua. Le protesto le mie infinite obbligazioni per la [bon]tà che v'è data nel favorirmi e molto più singolare sincerità colla quale si è degnata parlarli, ch'era appunto quel tanto ch'io potevo bramare e che mi lusingavo da un sì rispettabile maestro potere ottenere. Confesso veramente non aver mai avuto presunzione alcuna, che le mie scarse idee uguagliarsi potessero alle Sue nelle risoluzioni dei canoni, ma soltanto essendo state fatte da me (diciam così per diporto) sono abbastanza contento nel sentire che poche di esse s'incontrano colle Sue. Inperciocché confessando la mia incapacità particolarmente rispetto a tali studi era inevitabile per me il non incontrare la di Lei approvazione. Mi sarà dunque di un gran lume per potere acquistare quelle cognizioni che ho sempre desiderato, che Ella si degnerà di favorirmi delle Sue risoluzioni dei medesimi. Perché così verrò

<sup>28</sup> I-Bc, E.M. 1.14.119 (S. 929).

sempre più ad appagare quel desiderio che ho sempre avuto d'imparare ed illuminarmi sotto la scorta di un sì eccellente maestro, che tale dall'Europa tutta Ella viene meritamente considerata. Di tutto quello che ci vorrà di spese per la copia, non tanto delle medesime, quanto per ogni altro che potrà occorrere, Ella avra la bontà di segniarmene l'importare, onde io a posta corrente ne possa rimettergliene il costo. Quantunque debol soggetto io mi conosca, nonostante ardisco offrirle la mia servitù <carta lacera> contrassegno dell'alta stima e rispetto con il preggio d'essere

di V.a R.za / Umilis.<sup>mo</sup> devotis.<sup>mo</sup> obligat.<sup>mo</sup> serv.<sup>re</sup> / Carl'Ant.<sup>o</sup> Campion / Firenze a dì 15 dic.bre 1772.

Al Molto R.do Pre Sig:re Sig:re P.ne Col:mo / il Pre M.ro frà Gio: B.tta Martini / de' Minori Conventuali / Bologna.<sup>29</sup>

Dopo un paio di mesi Martini adempì alla richiesta, soddisfacendo il vivo desiderio del discepolo di illuminarsi alla fonte della scienza musicale:

L'occasione favorevole mi si presenta di farli porgere questa mia nelle sue proprie mani dal M.R.P. maestro Milanese il quale benignamente si è degnato incaricarsene. Ella sarà adunque e primieramente per ringraziarla di tutto e vero core della grazia particolare, ch'io dalla sua gentil cortesia ricevo, nell'essermi stati rimessi (tre giorni sono per negligenza del procaccia) la copia dei suoi degnissimi e bellissimo canoni i quali certamente mi sono e sempre saranno più che testimoni della mia ignoranza. Avrei per essa una debole scusa, la quale sarebbe di non essermi mai messo a lavorare in tal genere armonico. Ma siccome ella è così tenue che non ardisco presentargliene. Sicché ella adunque non ha altro scampo che di raccomandarsi al suo benigno compatimento, con chiederli perdono e scusa d'essere ella stata la cagione di tutti gl'incomodi che V.R. con tutta la sua s.ta pazienza e bontà ha per essa sofferto. In questi pochi giorni non ho fatto altro che di osservarli, per sempre più imparare, oltre l'ammirare l'intreccio, l'ingegnosi e sublimi pensieri con l'armonioso segreto ch'in essi vi ho trovato; ed avendo uno ad uno confrontati i suoi, con i miei, più volte mi sono sentito spargere sopra il volto il rossore della vergogna (figliola già dell'ignoranza) per non essere stato così abile a stenderne che pochissimi secondo i pensieri di V.R. Sarà inutile ch'io mi accusi di tutti gl'errori commessi in essi, ogni qual volta gl'è rimasta la mia general confessione nelle mani. Sperando per la med.ma e dalla vera contrizione ch'io ne sento da V.R. l'assoluzione generale, con l'ammonizioni le quali mi s'ino di guida per poter evitare di cascare nei med.mi miei errori e cercare di fare qualche frutto nella scienza armonica, nel leggere ed osservare minutamente la sua famosa, singolare ed erudita opera dell'istoria della musica della quale V.R. avrà osservato da questa mia fatica quanto la stimo e venero. Mi sia permesso di prolungare ancora questa mia per dirli ch'appena ebbi il piego de'suoi canoni, ch'io ammirai le proporzioni dupla e tripla che nel suo sigillo erano contenute. Da questo non si può fare a meno di dire che tutti i pensieri di V.R. sono armoniosi. Umilmente di novo prego V.R. dell'assoluzione, ammonizioni ed inoltre l'avviso di tutto quel ch'io gli sono debitore e di credermi con tutto il rispetto

di Vostra Riverenza / Firenze a dì [...] febraro [1773?] / umilis.<sup>mo</sup> devotis.<sup>mo</sup> ed obligat.<sup>mo</sup> servitore / Campione.

<sup>29</sup> I-Bc, E.M. 1.14.120 (S. 930).

Al Molto Reverendo Padre Prone Col.mo / il R. Padre Martini / Bologna.<sup>30</sup>

Pienamente appagato dell'invio del «piego» contenente la risoluzione dei canoni martiniani, il maestro lorenese, rosso di vergogna per la propria ignoranza, non poteva far altro che «osservarli, per sempre più imparare, oltre l'ammirare l'intreccio, l'ingegnosi e sublimi pensieri con l'armonioso segreto» che vi aveva trovato, recondito tesoro di «scienza armonica». Scorgo in tale atteggiamento il tipico *modus operandi* dell'intellettuale settecentesco desideroso di intraprendere un percorso 'iniziativo', condotto dietro la scorta di un 'sacerdote', che conduca dall'oscurità dell'ignoranza alla luce della scienza, la quale è capace di disvelare tutti gli enigmi apparentemente più misteriosi. Nel momento stesso in cui il segreto viene palesato (e c'è da credere che il 'sacerdote' Martini avesse opposto qualche resistenza a tale sfacciata avidità di conoscenza), svanisce la sua carica misterica piena di fascino arcano. Si tratta di un atteggiamento simile a quello con cui il musicografo tedesco Friedrich W. Marpurg nell'enciclopedica *Abhandlung von der Fuge* (1753-4) aveva pubblicato le risoluzioni degli enigmi canonici disseminati in quell'autentico *livre de secrets*, che era il *Musicalisches Kunstbuch* di Johann Theile.<sup>31</sup> La differenza fra il tedesco e il lorenese sta nel fatto che Marpurg ci prova, e sembra riuscirci, con le sole proprie forze, consegnando al vasto pubblico europeo il frutto del proprio lavoro, mentre Campion compie dei tentativi che vanno a buon frutto soltanto a seguito dell'intervento del custode stesso dei segreti canonici che egli intendeva disvelare. È grazie allo straordinario atto di clemenza compiuto dal gran sacerdote della scienza armonica, di cui il lorenese implora l'assoluzione dal peccato d'ignoranza (il peggiore in un'età illuminata), che egli potrà presentarsi al suo mecenate, il granduca Pietro Leopoldo evidente destinatario dell'omaggio, in veste di autentico 'scienziato' della musica di corte. Si vuole, in definitiva, dimostrare che anche gli enigmi più intricati del contrappunto osservato sono per gli uomini dell'età dei lumi sondabili e spiegabili alla luce dell'investigazione razionale; il velo di mistero che pervadeva simili oscure anticaglie, già incrinato all'inizio del Settecento dalle frecciate di teorici quali Heinichen o Mattheson, ma che contava ancora ferventi devoti come quel Bokemeyer membro della ricordata società di Mizler, risulta adesso pienamente squarciato. In questo sembra dunque risiedere uno dei principali motivi d'interesse per la scrittura canonica sul finire dell'età galante, nella possibilità, cioè, che essa diventi mera palestra per l'esercizio dimostrativo di sofisticate abilità intellettive.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> I-Bc, E.M. 1.14.122 (S. 932). La lettera non è autografa di Campion.

<sup>31</sup> DAVID YEARSLEY, *Alchemy and counterpoint in an age of reason*, «Journal of the American Musicological Society», LI, 1998, pp. 201-43: 242 «Marpurg [...] describes and explains the peculiarities of this contrapuntal tour de force and provides his own example, uncovering the secret and telling it to the world».

<sup>32</sup> La conclusione a cui giunge YEARSLEY, *Alchemy and counterpoint*, p. 243, è che «the later eighteenth-century devotees of learned counterpoint dealt only with mechanics and rules rather than with the associated meanings and mysteries that had been an intrinsic part of the discipline for preceding generations fascinated by this "highest and most beautiful art"».

Da un'ultima lettera di Campion siamo infine informati delle fatiche editoriali in corso del Martini:

Molto Rev.do Padre sig.re mio stimatis.mo

Dal p. m.ro Milanese ho ricevuto la di lei gratis.ma oltre quella di più ordinari avanti nella quale io sentì che V.R. avea riceuto dal mede.mo padre le 4.[tt?]e bajocchi per la copiatura delle risoluzioni de'suoi canoni i quali vado mettendo all'ordine. Gli sono sempre più ch'obbligato delle grate attenzioni ch'ella contro il mio merito mi fa partecipe, pregandola di core della continuazione oltre il volermi conservare un piccolo punto d'alloggio nella Sua memoria del quale dalla V.R. ne spero quest'atto di carità, sì per finezza che per grazia particolare. Dalla Sua ultima con piacere grande io sento ch'Ella è per mettere alla luce una Sua opera per quei che desiderano e desidereranno apprendere il contrapunto. Certam.te da tutti con ansietà sarà ricercata, poiché dalla fonte di dove uscirà non potrà essere che lodevole, profittevole e stimabile. Se la R.V. giudicherà bene impiegarmi in questo paese acciò io possa esitargliene alcune copie (mettendomi già a capo della lista) Ella non dovrà far altro che d'impormi gl'atti della sua volontà ch'io poi alla meglio cercherò d'eseguirli. Intanto ci pascoleremo delle sue notturne fatiche, aspettando il terzo tomo della sua historia sopra la musica, acciò germi in noi quel ch'in essa opera Ella vi avrà seminato. Con dispiacere però di doverli io dire, e con tutto rossore, ch'il mio terreno è molto difficile a lavorare, oltre l'essere più che sterile come V.R. ha già ben veduto, e solo mi resta il desiderio il quale non ha termine. Mi permetta dirla ch'il latore della presente sarà il sig.re Bartolomeo Campagnoli da Cento, scolare distintis.mo del celebre sig.re Pietro Nardini, o per meglio dire il vero suo ritratto al naturale nella sua maniera di sonare; ed oltre a questo egli è vestito di tutte le bone qualità che desiderare e stimare si può. Se Ella potrà sacrificarli un quarto d'ora per sentirlo sonare, persuasis.mo sarà ch'io non gli faccio altro ch'un abozzo di quel che dovrei dirgli. Se poi al suo ritorno di Faenza (spazio credo in circa di un mese) V.R. avesse in ordine la sua opera, il mede.mo si farà pregio d'incaricarsi di tutto quel ch'ella avrà destinato per questo paese, ed il detto sarà il 2.do della lista di quei che procurerò trovarli per il maggior esito della detta. Intanto ansiosis.mo de'suoi stimatis.mi comandi, umilm.te (con bacciarli le mani) ho l'onore di dichiararmi di vero core e tutto rispetto

di Vostra Riverenza / umilis.mo ed obligat.mo / servitore Campion / Firenze a di 23 aprile [1773?]<sup>33</sup>

<sup>33</sup> I-Bc, E.M. 1.14.121 (S. 931).



Fig. 1 FRANCESCO RAINALDI (da Luigi Scotti), *Parnaso di celebri compositori*, (c. 1801-1807), incisione ad acquaforte e bulino mm 695×505 (foglio), mm 557×365 (lastra). (Foto Saporetti, Milano).

Nell'attesa di veder pubblicati il famoso trattato sul contrappunto — i due volumi dell'*Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo* (Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1774-5) — e il terzo volume della *Storia della Musica*, che avrebbe visto la luce soltanto nel 1781, Champion continuava a professare una fede incrollabile nelle eterne verità martiniane, giacché l'armonia «o sia unione di vari suoni, o voci contemporanee [...] non soggiace a vicende o mutazioni di tempo o a varietà di genio». <sup>34</sup> A buon titolo, dunque, il lorenese andrebbe ascritto nel novero dei discepoli di padre Martini, <sup>35</sup> col quale in effetti stabilì un particolare rapporto che dovette sostituirsi a quello avuto in giovinezza con un insigne rappresentante delle tendenze razionalistiche della teoria musicale settecentesca, il violinista Giuseppe Tartini, autore del *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* (Padova, 1754). La straordinaria vicinanza di interessi fra Champion e padre Martini, entrambi votati al culto del contrappunto canonico, e il loro rapporto di discepolo-maestro dovevano costituire un fatto ben noto alla comunità artistica e intellettuale. Mi sembra ne rappresenti eloquente testimonianza un'interessante incisione che ritrae i due personaggi fianco a fianco, il maestro in primo, il discepolo in secondo piano (fig. 1). <sup>36</sup> Si tratta di una bella stampa ad acquaforte e bulino di grandi dimensioni (557×365 mm) ritraente un *Parnaso di celebri compositori* costituito da venticinque ovali di varie dimensioni contenenti i ritratti, ad imitazione di medaglioni in bassorilievo, di quarantacinque musicisti effigiati a mezzo busto, di profilo o di tre quarti. L'incisione fu realizzata da Francesco Rainaldi (c. 1770-1816), noto calcografo romano allievo di Pietro Bettelini e Raffaello Morghen, su disegno di Luigi Scotti, pittore e disegnatore fiorentino (fine sec. XVIII - prima metà XIX) che aveva presumibilmente facile accesso a fonti iconografiche oggi probabilmente andate perdute, ricoprendo all'epoca l'incarico di conservatore dei disegni e delle stampe della Reale Galleria degli Uffizi di Firenze. In fondo alla stampa si legge a sinistra «Luigi Scotti dis.[egnò]»; a destra «presso lo Studio Rainaldi»; sotto «Al nobile uomo il sig: march:[ese] cav:[aliere] Gius:[eppe] Antonio Corsi / Comandante del R.[egio] Corpo dei Cacciatori Volontari di Firenze e Gentiluomo di Camera di S.[ua] M.[aestà] il Re d'Etruria» con al centro il blasone dei Corsi; in fondo a destra «La Società Rainaldi D.[a] D.[ona] D.[edica]». Il riferimento al re d'Etruria consente di circoscrivere la datazione agli anni 1801-1807, compresi fra la destituzione di Ferdinando III di Lorena e l'unione della Toscana all'impero francese di Napoleone I, quando furono incoronati con quel titolo Lodovico I di Borbone e suo figlio Carlo Lodovico.

<sup>34</sup> MARTINI, *Storia della musica*, vol. II, p. 281.

<sup>35</sup> Una preliminare lista di allievi del frate, in cui non figura Champion, è redatta in HOWARD BROFSKY, *Martini's music school*, in *Padre Martini. Musica e cultura*, pp. 305-13.

<sup>36</sup> La stampa è stata recentemente pubblicata — ma in un formato eccessivamente ridotto che ne rende problematica la lettura — in *O flos colende. Musica per Santa Maria del Fiore (1608-1788)*, a c. di Gabriele Giacomelli e Francesco Luisi, Roma, Torre d'Orfeo, 1998, tav. XI. In questo stesso volume sono pubblicati il Credo in sol magg. e la Messa in do magg. di Champion, composizioni riproposte recentemente nel concerto diretto da Roberto Gabbiani in S. Maria del Fiore a Firenze il 15 giugno 1997, nell'ambito della manifestazione *O flos colende. Musica sacra a Firenze*.

La disposizione dei medaglioni è artatamente irregolare mentre nell'insieme sono rilevabili diversi elementi portatori di significati simbolici. L'edera di cui verdeggiano le roccette ospitanti i medaglioni simboleggia «la fama degli uomini, che poi si mantiene verde, e bella per molti secoli, come le fronde del lauro e dell'edera si mantengono»,<sup>37</sup> tant'è che «Hinc aptis vates cingunt sua tempora sertis: pallescunt studiis, laus diuturna viret»<sup>38</sup> e in effetti l'edera, come l'alloro, è pianta che alligna copiosa nel Parnaso: «Il lauro è dedicato ad Apollo [...]; si coronino i poeti dedicati ad Apollo con questa pianta [...]. L'edera è consecrata a Bacco [...]. Ma Bacco ed Apollo erano il medesimo, come fa vedere Macrobio ne' suoi Saturnali; e delle due cime del monte Parnasso una era dedicata al primo e l'altra al secondo: perciò con essa [edera] con ragione venivano coronati i poeti».<sup>39</sup> Quanto alla sorgente di luce irradiante dall'alto del monte, incorniciata da tre putti alati, e dunque forse colta nel momento del crepuscolo mattutino,<sup>40</sup> essa è evidentemente da intendere come proveniente da un Sole-Apollo, giacché «i caldi raggi del sole» altro non sono che «gli acuti strali di Apollo», per altro usuale abitatore del Parnaso.<sup>41</sup> Due dei putti sorreggono una partitura musicale, quello in posizione più elevata volge il capo per osservare attentamente il terzo putto sulla destra, anche lui munito di fogli musicali, colto in atteggiamento ispirato e con la mano sinistra sollevata a tenere il *tactus*. Forse non è casuale la diversa rappresentazione delle ali di questo putto rispetto ai precedenti. Infatti, mentre il putto ispirato è dotato di ali pennute e articolate in due sezioni (come quelle degli angeli dell'iconografia cristiana ma anche degli amoniti della mitologia classica), gli altri portano ali di libellula, che paiono più pertinenti alla rappresentazione iconografica delle Ore, fide compagne di Apollo «detto etiandio Horo» o anche degli zefiri primaverili.<sup>42</sup> Volendo riconoscere uno specifico significato alla diversa rappresentazione dei putti — ma nella consapevolezza che «nell'iconografia, non meno che nella vita la saggezza consiste nel sapere a che punto fermarsi», com'è stato autorevolmente sottolineato<sup>43</sup> — ritengo che vi si possa leggere un'allegoria della forza divina che l'Amore celeste (il putto dalle ali pennu-

<sup>37</sup> CESARE RIPA *Iconologia* [...] notabilmente accresciuta d'immagini, di annotazioni, e di fatti dall'abate Cesare Orlandi, 5 voll., Perugia, Piergiovanni Costantini, 1764-7, vol. III, p. 159, sub «Furor poetico».

<sup>38</sup> ANDREA ALCIATI, *Emblemata*, Padova, P. P. Tozzi, 1621, n. 205.

<sup>39</sup> RIPA, *Iconologia*, vol. I, p. 16, sub «Accademia».

<sup>40</sup> In RIPA, *Iconologia*, vol. II, p. 95, sub «Crepuscolo della mattina» è pubblicata una vignetta raffigurante un fanciullo ignudo e alato per alludere alla «velocità di questo intervallo».

<sup>41</sup> Un'ampia dissertazione su Apollo-Febo-Sole è reperibile nelle numerose edizioni posteriori alla *princeps* del 1556, del fortunatissimo manuale d'immagini del Cartari; cfr. VINCENZO CARTARI, *Immagini delli dei de gl'antichi*, Venezia, Tomasini, 1647 (ristampa anastatica a c. di Marco e Mario Bussagli, Genova, Nuova Stile Regina, 1987), p. 31.

<sup>42</sup> CARTARI, *Immagini delli dei*, pp. 277 e 287 per le figure, e p. 286 per la citazione. Quanto all'iconografia degli zefiri, basti ricordare *Il trionfo di Zefiro e Flora* dipinto da Giovanni Battista Tiepolo nel 1735, conservato presso il Museo del Settecento veneziano di Ca' Rezzonico a Venezia.

<sup>43</sup> ERNST H. GOMBRICH, *Immagini simboliche. Studi sull'arte nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1978, p. 135 (ed. orig.: *Symbolic images: Studies in the art of the Renaissance*, London, Phaidon, 1972). Una convincente interpretazione in chiave simbolica di un documento iconografico musicale ottocentesco — epoca in cui evidentemente persistevano consistenti tracce degli antichi apparati allegorici — è offerta dallo stesso GOMBRICH, *Immagini simboliche*, p. 265.

te)<sup>44</sup> su ispirazione del Sole-Apollo a sua volta imprime per il tramite dell'armonia musicale (simboleggiata dai fogli pentagrammati) allo scorrere delle stagioni (i putti alati alla maniera delle Ore che vanno «intese [...] per le quattro stagioni dell'anno» e che pure «cantano dolcissimamente»)<sup>45</sup> le quali si palesano nella storia, in cui viene garantita fama eterna a quegli uomini (i compositori ritratti nei medaglioni lambiti dalle fronde dell'edera e illuminati dagli strali apollinei) che di tale armonia sono stati privilegiati partecipi. In ogni caso, anche non attribuendo significati particolari alla diversa tipologia dei putti, è evidente trattarsi di un'allegoria della fama imperitura goduta dai musicisti ritratti, divinamente ispirati dai lumi di Apollo.

La stampa fa parte di una serie — della cui fortuna è testimone l'elevato numero di copie di cui si è a conoscenza — costituita da almeno quattro incisioni, in tutto simili per impianto iconografico e scelta dei soggetti, parimenti realizzate negli stessi anni dalla Società Rainaldi, tre (compresa quella qui oggetto di studio) su disegno del citato Luigi Scotti, una su disegno di Antonio Fedi. Esempari di tutte e quattro sono conservati nella Civica Raccolta di Disegni e Stampe Bertarelli di Milano.<sup>46</sup> Due delle incisioni dello Scotti (oltre alla presente anche quella dedicata al nobiluomo Giovanni di Poggio Baldovinetti «patrizio fiorentino» raffigurante sulla sommità del Parnaso il tempio di Apollo) ritraggono musicisti essenzialmente noti come compositori, la terza invece, dedicata al nobiluomo Antonio Colombani Verzeri «amatore delle belle arti e professore dilettante della musica» raffigurante sulla sommità del Parnaso Apollo con la lira, è intitolata *Professori celebri di suono* e ritrae virtuosi dei vari strumenti. L'incisione del Fedi (dedicata al cavalier Pietro Gherardi «Capitano del Real Corpo dei Cacciatori Volontari di Firenze e Gentiluomo di Camera di S.M. il Re d'Etruria» raffigurante sulla sommità del Parnaso una grande lira apollinea) ritrae, infine, celebri cantanti di ambo i sessi. In tutti i casi appare difficile individuare i criteri in base ai quali si è proceduto alla selezione dei personaggi. Sono infatti presenti sia compositori del passato (anche remoto) che contemporanei; al contempo sono effigiati musicisti oggi pressoché ignoti accanto ad altri universalmente celebrati; estremamente diversificata è anche la nazionalità, se pur con una prevalenza degli italiani, soprattutto nel caso dei cantanti. Appare, infine, del tutto casuale nella stragrande maggioranza dei casi la scelta degli accostamenti nei medaglioni contenenti due, tre o quattro personaggi.

<sup>44</sup> «Di tutti gli affetti de gli animi nostri non vi è [...] che habbia maggior forza di quello, che non solo in noi si vede essere, ma nello eterno Iddio ancora [...]. Si dimanda questo comunemente Amore». «Chi dunque nella imagine di Cupido considera l'amore divino, vede la purità di questo nel lucido corpo di quello. Et per l'ali [...] vede il sollevamento, che fa amore de gli animi nostri alle divine bellezze [...]. Egli è come il sole, il quale sparge i suoi raggi per l'universo [...]. Et come il sole riscalda ovunque tocca, così amore accende quelle anime, alle quali si accosta, onde con infiammato desiderio si rivolgono alle cose del cielo». cfr. CARTARI, *Immagini delli dei*, p. 256-7.

<sup>45</sup> CARTARI, *Immagini delli dei*, pp. 287-8 aggiunge «Et finsero gli antichi che Apollo le havesse [le Ore] nella man destra, perché dal Sole viene la diversità delle stagioni». Il riferimento alle stagioni rimane valido anche interpretando i putti come altrettanti zefiri.

<sup>46</sup> PAOLO ARRIGONI-ACHILLE BERTARELLI, *Ritratti di musicisti e artisti di teatro conservati nella raccolta delle stampe e dei disegni. Catalogo descrittivo*, Milano, Tipografia del Popolo d'Italia, 1934. A questo studio rimando per ulteriori informazioni sulle tre stampe non studiate nel presente saggio.

Essendo praticamente impossibile offrire delle coordinate utili all'individuazione della posizione occupata dai vari medaglioni all'interno della composizione allegorica, si offre l'elenco in ordine alfabetico, secondo le diciture originali, dei musicisti ritratti nella stampa di cui alla fig. 1: Abel (probabilmente Carl Friedrich); Bach (con ogni probabilità, considerate anche il tipo di parrucca e le fattezze del volto, Johann Sebastian); Bertoni (Ferdinando); Caffaro (Pasquale Cafaro); Campioni (Carlo Antonio); Cimarosa (Domenico); Clari (Giovanni Carlo Maria); Corelli (Arcangelo); Durante (Francesco); Feo (Francesco); Fux (Johann Joseph); Galilei (Vincenzo); Galuppi (Baldassarre); Gluck (Christoph Willibald); Guido d'Arezzo benedettino; Handel (Georg Friedrich); Iomelli (Niccolò Jommelli); Leonardo Leo; Ligneville (Eugène de); Manna (forse Gennaro); Marcello (probabilmente Benedetto); Mariani (Gian Lorenzo); Padre Martini (Giovanni Battista); Giovanni Miers fiammingo; Morales (Cristobal de); Palestrina (Giovanni Pierluigi da); Padre Penna (Lorenzo); Perez (probabilmente Davide); Pergolesi (Giovanni Battista); Piccini (Niccolò Piccinni); Poli (?); Porpora (Nicola Antonio); Rameau (Jean-Philippe); Redi (molto probabilmente Tommaso); Rousseau (Jean-Jacques); Sacchini (Antonio); Sala (molto probabilmente Nicola); S. Martino (con ogni probabilità Giovanni Battista Sammartini spesso detto, appunto, «S. Martino»); Cav. Scarlatti (Alessandro); Schuster (?);<sup>47</sup> Ab. Stefani (Agostino Steffani); Traetta (Tommaso); Padre Vallotti (Francesco Antonio); Principe della Venosa (Carlo Gesualdo); Zerlino (Gioseffo Zarlino).

Accanto al teorico medievale Guido d'Arezzo, ritratto proprio all'apice del Parnaso in compagnia dell'oscuro fiammingo Miers e di Gesualdo da Venosa, troviamo gli operisti più in voga sullo scorcio del Settecento, come Cimarosa e Piccinni. Accanto ad artisti di fama internazionale come Händel o J.S. Bach, troviamo maestri di cappella, la cui notorietà non superò i confini provinciali, come Clari e Redi. Sorprendenti appaiono poi alcuni accostamenti effettuati all'interno dei singoli medaglioni: che cosa abbia legato nell'immaginario del disegnatore la figura del sommo e severo polifonista andaluso del *siglo de oro* Cristobal de Morales con quella del veneziano Baldassarre Galuppi e, similmente, come si giustifichi l'accostamento di Vincenzo Galilei con l'abate Agostino Steffani, non è dato sapere. Ma vanno messi in conto anche alcuni accostamenti plausibili, come nei casi di Palestrina e Zarlino (il più celebrato polifonista e il più famoso trattatista di contrappunto del Cinquecento), di Feo e Leo (entrambi allievi a Napoli di Francesco Nicola Fago), per non parlare, infine, di Champion, significativamente effigiato insieme a padre Martini. Se la presenza dei due musicisti all'interno del medesimo medaglione trova dunque ampia ragion d'essere, non è affatto casuale neanche la presenza nel medaglione immediatamente a destra del marchese Eugenio di Ligniville: in siffatta congerie di musicisti d'ogni epoca e latitudine è sorprendente individuare

<sup>47</sup> Uno Schuster è ritratto anche nella stampa dedicata al Baldovinetti. I due omonimi non si somigliano affatto, essendo quello nella stampa dedicata al Corsi raffigurato in abiti e con capigliatura tipici del Seicento, mentre l'altro è ritratto in abiti tardosettecenteschi e come tale è senz'altro da identificare con il «Giuseppe Schuster Sassone» presente nella quadreria martiniana (cfr. I-Bc, B 39265).

la coerente collocazione di questi tre personaggi, evidentemente ben presenti nella mente dell'ideatore della raffigurazione.

Anche nella stampa dedicata a Giovanni Baldovinetti è infatti riscontrabile analoghi varietà nei criteri di selezione, essendo ad esempio raffigurati nello stesso medaglione il polifonista cinquecentesco Costanzo Porta e l'operista settecentesco Alesio Prati; oppure l'oggi dimenticato Vincenzo Righini ben visibile in primo piano, e, relegato in seconda fila, niente meno che W.A. Mozart. Una maggiore oculatezza sembra invece riscontrabile nell'incisione dedicata a Colombani Verzeri ritraente *Professori celebri di suono*: i personaggi raffigurati furono celebri soprattutto come esecutori e virtuosi di violino, come Somis (probabilmente Giovanni Battista), P.A. Locatelli e F. Geminiani (ritratti nel medaglione più in alto, tutti e tre allievi di Corelli), oltre a G. Pugnani, P. Nardini e molti altri ancora. Ma vi sono anche alcuni virtuosi di pianoforte, fra cui spiccano M. Clementi e J.L. Dussek, e di altri strumenti. Una certa omogeneità, se non altro per la qualifica dei musicisti effigiati tutti virtuosi di canto (fra cui David, Farinelli, Millico, Tenducci), è riscontrabile anche nella stampa realizzata su disegno di Antonio Fedi.

Per quanto riguarda le fattezze dei personaggi ritratti, risulta vaghissima, ad esempio, la somiglianza che intercorre fra il Bach della stampa dedicata al Corsi e l'immagine consegnataci nei noti ritratti di Gottlieb Friedrich Bach e Elias Gottlieb Haussmann; lo stesso dicasi per Palestrina — che può essere, forse, timidamente accostato soltanto col ritratto di anonimo del 1566<sup>48</sup> — mentre per Cafaro, se pur ringiovanito di qualche lustro, è riscontrabile una certa somiglianza con l'immagine consegnataci nel ritratto di anonimo appartenente alla quadreria martiniana (B 37604). E proprio nell'ovale a fianco di quest'ultimo, troviamo quello con Martini e Champion, strategicamente adiacente a quello con il marchese di Ligniville, per il quale è apprezzabile una certa somiglianza col ritratto realizzato nel 1774 dal pittore bolognese Angelo Crescimbeni, anch'esso conservato nella quadreria martiniana (B 39136),<sup>49</sup> quanto meno nella chioma nervosamente scomposta e nella conformazione del naso, piuttosto pronunciato. Crescimbeni, il ritrattista più ricercato all'epoca in Bologna, fu infatti in assiduo contatto con padre Martini che gli commissionò numerosi ritratti di compositori viventi. Il ritratto di Ligniville — che pare fosse stato informato dell'esistenza della quadreria soltanto nel 1774 — è senz'altro uno dei più ricchi di elementi simbolici.<sup>50</sup> La didascalia ne palesa i titoli nobili-

<sup>48</sup> LINO BIANCHI, *Due nuovi ritratti di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, «Nuova rivista musicale italiana», XX, 1986, pp. 1-5.

<sup>49</sup> ANGELO MAZZA, *Crescimbeni, ritrattista di padre Martini*, in *Collezionismo e storiografia musicale nel Settecento*, p. 74. Sui criteri di costituzione della quadreria e sulle sue vicende storiche cfr. GIOVANNA DEGLI ESPOSTI, *La galleria dei ritratti*, in *Collezionismo e storiografia musicale nel Settecento*, pp. 37-50. Per ulteriori informazioni su Crescimbeni cfr. ANGELO MAZZA, *Una rassegna di aristocratiche virtù: i ritratti del Collegio dei Nobili*, in *Dall'isola alla città. I gesuiti a Bologna, a c. di Gian Paolo Brizi e Anna Maria Matteucci*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 107-17. Colgo l'occasione per ringraziare Giovanna Degli Esposti e Angelo Mazza per avermi messo al corrente delle loro ricerche tuttora in corso.

<sup>50</sup> Una buona riproduzione in bianco e nero è in RICE, *An early Händel revival*, p. 65.

liari e la qualifica di Accademico Filarmonico di Bologna, ottenuta nel 1758. Il foglio di musica vuoto penzolante da una mensola e quello seminascolato su un ripiano simboleggiano il suo interesse per la musica. Il libro che gli sta per cadere sul capo con la dicitura «FISCALI» sembra invece rimandare alle incombenze derivantegli dalla professione di funzionario dell'amministrazione granducale. Ma l'elemento che più balza all'occhio è il libro sorretto dalla mano destra, aperto su una scritta che chiarisce tutto l'impianto iconografico: «ODE III / IUSTUM ET TENACEM / PROPOSITI VIRUM / NON CIVIUM ARDOR / PRAVA TUENTIUM / NON». Si tratta di una citazione dall'Ode III, 3 di Orazio che palesa la tenace passione per la musica del nobiluomo, coltivata suo malgrado soltanto nei ritagli di tempo: ritengo che il foglio vuoto stia a indicare le idee musicali che tardano a tradursi sulla carta per mancanza di tempo, mentre il foglio con musica seminascolato dietro il volume con la citazione oraziana — ma significativamente segnalato dall'indice della mano sinistra — rappresenti i frutti concreti che il funzionario riusciva comunque a produrre mettendo tenacemente in atto i suoi artistici propositi: «La mia inclinazione sempre portata per le composizioni di musica, mi fa di continuo impiegare tutto quel tempo che mi avanza in scrivere qualche cosa», confessava a padre Martini il 26 febbraio 1758.<sup>51</sup>

Quanto all'effigie di padre Martini ospitata nel secondo ovale in basso da sinistra (fig. 2), essa appare vagamente somigliante con quella tramandataci nel ritratto realizzato da Crescimbeni sia per l'abbigliamento che per il naso adunco ed il volto ossuto (I-Bc, B 39138), mentre sembra timidamente ricalcare quella disegnata da Pier Leone Ghezzi in una delle sue sapide caricature, anche per la visione di profilo.<sup>52</sup> Nel ritratto di Crescimbeni sono raffigurati alcuni elementi emblematici, come il foglio di musica tenuto con la mano sinistra (su cui è riprodotto un canone intonato sulla frase evangelica «Quid vides nisi arundinem vento agitatum» riferita a san Giovanni Battista, con evidente allusione al nome del personaggio ritratto) e alcuni libri riposti nello scaffale, tutti recanti iscrizioni recenziori (probabilmente risalenti all'epoca dell'ampliamento della tela), salvo il secondo tomo dell'*Esemplare di contrappunto* dello stesso Martini, recante una dicitura più antica, forse risalente alla mano di Crescimbeni. Se il foglio di musica con il canone simboleggia l'eccellenza del compositore, la presenza dell'*Esemplare* evidenzia il valore del trattatista, mentre i volumi dei grandi teorici del passato ne chiariscono la profonda dottrina solidamente basata sulla conoscenza dei trattati storici.

L'immagine di Campion ospitata nel medesimo ovale può essere infine confrontata con quella tramandataci in una medaglia dell'artista fiorentino Giovanni Zanobio Veber (fig. 3), anche se mi sembra potersi rilevare soltanto una generica somiglianza nella pettinatura e soprattutto nella bocca, piccola semiaperta e incorniciata da

<sup>51</sup> I-Bc, E.M. 1.19.1.93 (S. 2709).

<sup>52</sup> Entrambi i ritratti sono stati recentemente riprodotti in *Le stanze della musica. Artisti e musicisti a Bologna dal '500 al '900*, Catalogo della mostra (Bologna, Palazzo di Re Enzo e del Podestà, 24 novembre 2002–23 febbraio 2003), Bologna, Silvana Editoriale, 2002, pp. 13, 90; si veda anche la scheda critica redatta da Angelo Mazza sul ritratto di Crescimbeni pubblicata in *Le stanze della musica*, p. 91.



Fig. 2 IDEM, particolare del secondo ovale in basso a sinistra

labbra piuttosto carnose. La medaglia in questione è senz'altro antecedente alla stampa, collocandosi la produzione di medaglie fuse dal Veber negli anni 1765-86.<sup>53</sup> Appartenente ad una famiglia di medaglisti fiorentini, Zanobio (c. 1737 - c. 1806) eseguì una ridotta serie di piccole medaglie ritraenti musicisti, fra cui nel 1779 quella con la celebre poetessa e cantante toscana Maddalena Morelli (meglio nota con lo pseudonimo arcadico di Corilla Olimpica), che da tempo risiedeva a Firenze. Campion è dunque ritratto di profilo sul fronte, incorniciato da un bordo a palmette lungo il quale corre l'iscrizione classicheggiante «CAROLUS ANTONIUS CAMPION LOTH[ARINGIUS]», con ovvio riferimento ai natali lorenesi, mentre in basso si legge «I[oaannes] Z[anobius] VEBER S[culpfit]». Nel retro è scolpito entro una cornice di alloro il motto «INTAMINATIS FULGET ROBORIBUS» («risplende con incontaminato vigore»), mentre al centro sta in piedi una figura femminile vestita di un abito classicheggiante elegantemente drappeggiato e che lascia scoperto un seno, con una corona vegetale in capo, il gomito destro appoggiato su un libro posto sopra ad un pilastro, un ramo di palma nella mano destra, una ghirlanda di alloro nella sinistra, strumenti musicali ed una lucerna accesa ai piedi. Gli strumenti nel gruppo di sinistra sono identificabili come un organo portativo, una lira e un'arpa; nel gruppo di destra s'intravedono invece due strumenti a fiato (di cui il secondo potrebbe essere una tromba) e due strumenti a corda, forse un violino col rispettivo archetto e un secondo strumento di dimensioni maggiori e con un gran numero di piroli, forse una viola d'amore. Propongo una lettura dell'allegoria — che ricalca in parte modelli diffusissimi soprattutto nella numismatica<sup>54</sup> — come Gloria imperitura conseguita nell'esercizio virtuoso dell'arte musicale. La presenza della ghirlanda probabilmente laureata e del ramo di palma (oltre alla figura femminile discinta con le mammelle scoperte) rimandano infatti all'iconografia della Gloria come descritta e raffigurata dal Ripa secondo cui «in questi modi si vede in molte monete, & altre memorie de gli antichi». <sup>55</sup> La palma è simbolo anche di Virtù «per non sapere star soggetta a' pesi [...] ma si alza, quando il peso le si aggrava sopra, come la virtù, che si conosce quando il vizio le dà occasione di far resistenza», di Felicità Eterna e di Vittoria.<sup>56</sup> Quanto alla ghirlanda d'alloro, essa è tradizionale simbolo di onore, eternità (la Felicità Eterna e l'Onore del Ripa sono appunto coronati d'alloro),<sup>57</sup> è inoltre attributo della Virtù che «si dipinge colla ghirlanda d'alloro, per segno dell'onore

<sup>53</sup> LEONARD FORRER, *Biographical dictionary of medallists*, London, Spink & Son, 1916, vol. vi, pp. 403-4, e FIORENZA VANNEL-GIUSEPPE TODERI, *La medaglia barocca in Toscana*, Firenze, SPES, 1987, pp. 257-72. Questi ultimi ricordano soltanto una medaglia fusa all'infuori del periodo citato, ossia quella eseguita nel 1792 per l'esibizione a Livorno del cantante Giovanni Ansani.

<sup>54</sup> Si veda, a titolo di esempio, la cospicua raccolta iconografica tardosettecentesca conservata presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna (ms. B 1053) intitolata *Li ritratti d'alcuni bolognesi illustri* in cui figurano incisioni ritraenti medaglie dedicate a personaggi famosi, molte delle quali presentano sul retro figure femminili coronate, colte nell'atto di sorreggere con le mani corone dorate o vegetali.

<sup>55</sup> RIPA, *Iconologia*, vol. II, p. 213.

<sup>56</sup> RIPA, *Iconologia*, vol. IV, p. 372, sub «Perseveranza»; vol. III p. 60, e vol. V, pp. 387 e 389.

<sup>57</sup> RIPA, *Iconologia*, vol. III, p. 60 e vol. IV, p. 272.



Fig. 3 GIOVANNI ZANOBIO VEBER, *Carlo Antonio Campion*, (ante 1785), medaglia fusa in bronzo (diam. mm 76). *Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien*. (Foto Gesellschaft der Musikfreunde, Wien). Fronte e retro.

che si deve ad essa Virtù, e per mostrare che l'amor di essa non è corruttibile, anzi come l'alloro sempre verdeggia, e come corona e ghirlanda ch'è di figura sferica, non ha giammai alcun termine» e della Poesia che «fa gli uomini immortali, e gli assicura da' colpi del tempo» giacché «per l'alloro [...] si nota la fatica e diligenza perché nelle foglie sue vi è grandissima amarezza, come è grandissima fatica ridurre a perfezione un'opera, che possa portar lode e gloria all'Autore». <sup>58</sup> La colonna, o pilastro che sia, è simbolo di solidità e attributo della Costanza e della Sicurtà.<sup>59</sup> La lucerna accesa, infine, significa probabilmente che l'artista celebrato nella medaglia è ancora in vita,<sup>60</sup> ma potrebbe essere anche letta come generico simbolo di attività intellettuale, giacché vegliando «gli studiosi consumano più olio che vino», attività cui va riferita anche la presenza del libro poiché «la cognizione delle cose s'acquista per mezzo dell'attenta lezione de' libri, il che è un dominio dell'anima». <sup>61</sup>

Ma queste due effigi non dovrebbero essere le uniche rimasteci di Campion. Infatti, da una lettera del musicista Giovanni Marco Rutini — abituale intermediario di padre Martini presso vari colleghi, prevalentemente attivi nel granducato, di cui il frate desiderava possedere i ritratti<sup>62</sup> — sappiamo che era intenzione del lorenese recarsi personalmente a Bologna per consegnare il proprio ritratto a Martini:

Molto R.do Padre maestro

Gli spedisco per mezzo del sig. Businari il rame del ritratto che mi par venuto bellissimo. Stante questi giorni io non ho cercato d'andare da S.A.R. Lunedì prossimo parto per Napoli sicché non spero poterlo vedere, mi è stato detto ch'egli aveva già i suoi responsori, ma non so se sia vero, perché quello che me lo ha detto, non è perso-

<sup>58</sup> RIPA, *Iconologia*, vol. I, p. 96, sub «Amor di Virtù», e vol. IV, pp. 390 e 392; cfr. anche CARTARI, *Imagini delli dei*, p. 197.

<sup>59</sup> RIPA, *Iconologia*, vol. II, p. 87, e vol. V, p. 162.

<sup>60</sup> RIPA, *Iconologia*, vol. V, p. 382, sub «Vita e l'Animo».

<sup>61</sup> RIPA, *Iconologia*, vol. V, p. 246, sub «Studio», e vol. II, p. 6, sub «Cognitione».

<sup>62</sup> Si veda in proposito il fitto carteggio intercorso fra i due, contenente riferimenti a tale attività.

na da dargli troppa credenza. Io feci ricerca per sapere se quelli scrittori delle novelle letterarie avevano ricevuto l'estratto dall'istesso autore di Roma, ma fin ora non è potuto saper nulla, forse non ho preso il canale giusto, ed io non ho nessuna conoscenza con chi le stende. Parlai di nuovo con il sig. Campion e mi disse che avrebbe portato il suo ritratto a V.R. in persona, il sig. Enrigo Ghavard, mi ha promesso di fare che le vengo in mano preso. S'io fosse buono a servirla in Napoli, la supplico a comandarmi e pieno d'un profondo rispetto le bacio le sagre mani.

Di Vostra Reverenza / Firenze 6 aprile 1776 / Vostro Obbligatissimo Devotissimo Servitore / Gio Rutini

P.S. / Prego V.R. di far fare i miei complimenti alla sig.ra Taiber e gli facci dire che lunedì partirò per Napoli.

Al molto Rev. Padrone Colendissimo / Il Padre Maestro Gio: Batta Martini / dell'Istituto delle Scienze Accademico / Filarmonico / S. Francesco Bologna.<sup>63</sup>

Il «rame del ritratto» citato nella lettera è senz'altro da identificare con l'incisione ritraente il volto di padre Martini che Rutini fece realizzare a Firenze da Faucici, prendendo a modello il ritratto di Crescimbeni, appunto nel 1776. Il musicista fiorentino aveva precedentemente provveduto ad inviare all'esigente francescano uno schizzo del ritratto per ottenere un suo preventivo assenso: «Eccole una prima bozza del ritratto, io gl'ho detto che l'ha fatto troppo vecchio, ed il nastro [= naso?] troppo grosso, l'accomoderà», decidendo poi di aggiungere la dedica «Eccole il ritratto che a me pare sia riuscito bellissimo, non mi son potuto trattenerne di farci mettere una piccola marca della profonda stima che ho per V.R. ma se non gli piacesse sarà facil cosa il farla levare da qualche intagliatore [...]. P.S. Io avevo detto di profonda stima e lui a saltato a piè pare tutta la parola», come in effetti si vede dall'epigrafe incisa che suona: «Gio: Rutini in segno di stima fece fare».<sup>64</sup>

Quanto al ritratto di Campion citato dallo zelante Rutini non disponiamo purtroppo di ulteriori riscontri. Dalla lettera citata possiamo soltanto dedurre che con ogni evidenza dovette essere stato realizzato a Firenze nei primi mesi del 1776. A seguito di una ricognizione condotta in ciò che rimane e che si conosce della quadreria martiniana al fine di identificare il ritratto, il raggio delle ipotesi è stato circoscritto ad uno soltanto (fig. 4) di cui si conoscono da tempo autore ed epoca, rilevandosi sul retro l'iscrizione «CRESCIMBENI PINXIT 1776». Si tratta di un pastello del ritrattista bolognese Angelo Crescimbeni (1734-1781), prediletto da padre Martini, per il quale, come sappiamo, aveva già realizzato nel 1774 il ritratto del marchese di Ligniville, oltre a quello del frate medesimo. Sono note, infatti, le sue strette relazioni con la corte granducale, essendosi anche recato di persona a Firenze, città dove aveva eseguito una trentina di ritratti, in varie occasioni.<sup>65</sup> Se appare, dunque, perfettamente plausibile che l'autore del ritratto di Campion fosse stato proprio Crescimbeni, è sembrato opportuno indagare su quali altri musicisti in quello stes-

<sup>63</sup> I-Bc, E.M. 1.8.148 (S. 4559).

<sup>64</sup> Rispettivamente lettere del 23 marzo e del 2 aprile in I-Bc, E.M. 1.8.146 (S. 4557) e 1.8.147 (S. 4558).

<sup>65</sup> MAZZA, *Crescimbeni*, studio da cui ho tratto anche le successive informazioni sul ritrattista.

so 1776 avrebbero potuto essere ritratti dal pittore bolognese. Esaminato l'epistolario martiniano, sono dunque emersi i nomi di due personaggi soltanto che manifestano l'intenzione di inviare i propri ritratti (fino ad oggi non ancora identificati) a padre Martini nell'anno in questione. Se il primo di essi è senz'altro da escludere (dichiara che il ritrattista sarebbe stato un giovane bolognese residente a Ravenna, quando Crescimbeni aveva all'epoca già quarant'anni),<sup>66</sup> non è da escludere con altrettanta certezza il secondo. Si tratta di Giuseppe Morosini che il 13 maggio 1776 annuncia da Venezia a padre Martini che «prima di portarmi in vileggiatura spero che sarà servita del mio ritratto»,<sup>67</sup> mentre il precedente 7 aprile aveva provveduto a spedirgli la partitura di un suo Miserere — che gli sarebbe valso l'ingresso all'Accademia Filarmonica di Bologna — in cui aveva rielaborato due canoni del primo volume della *Storia della musica* del francescano: «Chiedo poi scusa a V.S.R. se mi sono presa la libertà d'inserirmi la risoluzione di due canoni rimarcati nel libro primo dell'eruditissima Storia della musica scritta da V.S.R., e scuserà se ho arbitrato nel valore delle note, e nel risolvere il secondo con la terza minore per adattarmi alle parole e al carattere del salmo. Conosco d'aver presi in quello appunti non proporzionati alla mia scarsa abilità, e conosco ancora d'esser troppo temerario nel produrmi sotto gl'occhi di V.S.R. e de Sig:ri Accademici [Filarmonici di Bologna]». <sup>68</sup> È dunque possibile che nel ritratto di Morosini — evidentemente realizzato in occasione del suo ingresso nell'Accademia bolognese, come spesso avveniva su richiesta di Martini — fosse presente un riferimento iconografico al proprio Miserere e alla *Storia della musica* martiniana. In effetti nel ritratto di Crescimbeni fa bella mostra di sé un volume del francescano — il frontespizio recita: «OPERA / DEL PADRE / MAE:RO MARTINI» — sorretto dalla mano destra del musicista che tiene il segno in una pagina all'interno, mentre con l'altra mano indica un quaderno di musica aperto di formato oblungo. Sono gli stessi eloquenti gesti che erano stati immortalati già nel 1772 dal medesimo pittore nel ritratto di Giulio Panziera.<sup>69</sup> Anche in questo caso la mano sinistra indica un foglio mentre la destra tiene il segno all'interno di un libro di grande formato tenuto ben visibile in piedi. Se dunque il grande volume in piedi raffigura un importante prodotto della scienza martiniana, appare problematico identificare con certezza il quadernetto oblungo, dal momento che la musica ivi riprodotta non sembra rispondere ad alcuna logica musicale. Negli inverosimilmente tre soli righi musicali per foglio, sono collocate note illeggibili per assenza di chiavi e di segni di tempo, disposte in stamplate battute costituite da una quartina di semicrome più una di biscrome, e poi coppie e terzine di crome e semicrome alla rinfusa, mentre il disegno melodico appare limitato a piccoli arpeggi o a brevi scale discendenti. Una scrittura che pare rifarsi a stilemi soprattutto strumentali e che assomiglia moltissimo a quella già raffigurata

<sup>66</sup> Lettere di Giuseppe Carcani in I-Bc, E.M. H.85.131 (S. 961) e H.85.132 (S. 962).

<sup>67</sup> I I-Bc, E.M. 1.1.55 (S. 3476).

<sup>68</sup> I-Bc, E.M. 1.1.54 (S. 3475).

<sup>69</sup> Bologna, Collezioni Comunali d'Arte in Palazzo Comunale; riprodotto in *Collezionismo e storiografia musicale nel Settecento*, p. 66.



Fig. 4 ANGELO CRESCIMBENI, *Ritratto di musicista*, 1776, pastello su carta (mm 675×530). Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, B 39236. (Foto Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna).

dallo stesso Crescimbeni nel foglio di musica seminascosto indicato da Ligniville nel suo ritratto, autore di cui non si ricordano composizioni di tal genere a conferma dello scarso interesse del pittore per l'esatta pertinenza della *musica picta* con i personaggi ritratti. Nulla vieta, comunque, che in tale spartito musicale si celi proprio il Miserere di Morosini, anche se può apparire strana la rinuncia da parte del veneziano alla esplicita citazione del proprio componimento, così strettamente legato alla *Storia* martiniana, volume che oltretutto viene stranamente citato non con il proprio titolo ma con quello generico di «Opera», che potrebbe riferirsi anche ad uno dei due volumi dell'*Esemplare di contrappunto*, editi fra il 1774 e il 1775. È d'altra parte non documentata la presenza di Crescimbeni nel 1776 a Venezia, città dove si era invece molto probabilmente recato nel 1774 — e ancor prima in più occasioni essendo anche stato alla scuola di Rosalba Carriera — per realizzare il ritratto di Ferdinando Giuseppe Bertoni.

Considerando l'ipotesi del Miserere di Morosini plausibile (ed è superfluo dire che il confronto fra il quaderno del ritratto e la partitura del veneziano non ha portato ad alcun riscontro interessante),<sup>70</sup> ritengo tuttavia ancor più probabile che il quaderno raffigurato alludesse ad un altro tipo di composizione musicale, ancor più strettamente legata alla produzione teorica martiniana. Sappiamo che ci fu un compositore, fra i tanti che sporadicamente vi si applicarono, che si dedicò a lungo e sistematicamente alla risoluzione degli enigmi musicali di cui la *Storia della musica* era costellata, recando anche con tale impresa notevole lustro ai propri mecenati. Giovanni Battista Mancini scriveva a padre Martini il 5 maggio 1777 da Vienna: «[...] mi ha soggiunto [S.A.R.] dicendomi che un suo maestro, se mal non ricordo, un certo Campioni, abbi fatto la fatica di scrivere in grande tutti i canoni che sparsi sono nell'opera [la *Storia della musica* di Martini] e che vi [sic] possano cantare».<sup>71</sup> In effetti, come abbiamo già visto, si conserva tuttoggi un quaderno oblungo di modesto formato intitolato *Canoni 55 i quali sono nell'Historia della musica del R.P.M. Martini risolti da C.A. Campion*, non datato ma ideato e redatto fra il 1772 e il 1773, dunque già pronto all'epoca del ritratto di Crescimbeni.<sup>72</sup> Anche in questo caso, è inutile dire che la lettura di tale quaderno non ha portato ad alcun riscontro concreto con la musica effigiata nel ritratto, per la cui identificazione avanzo infine una terza ipotesi che metterebbe in luce ancora maggiore l'operato di padre Martini, sminuendo ulteriormente l'importanza della figura del musicista ritratto. Sappiamo che Campion aveva ricevuto dal francescano nel 1773 il «piego de' suoi ca-

<sup>70</sup> Essa si conserva in I-Baf, Fondo Antico 367. Il frontespizio del volume di grosso formato oblungo recita: «1776 / Miserere / A quatro Voci cò Stromenti / Del N:H:S: Giuseppe Morosini». Vi figurano due canoni copiati dalla *Storia della musica* martiniana, un «Canon decrescit eundo» e un «Canon ad unisonum, et ottavam inferiorem», i quali non presentano la benché minima somiglianza con la musica riprodotta nel quaderno del ritratto. Questa, semmai, ricorda, per la sola quartina iniziale di semicrome discendenti, alcuni sporadici arpeggi presenti nelle parti dei violini, che, tuttavia, non corrispondono alle note presenti nel ritratto.

<sup>71</sup> I-Bc, E.M. H.86.39 (S. 2914). Ritengo che con l'espressione «scrivere in grande» Mancini intendesse riferirsi all'operazione di risoluzione in esteso dei canoni.

<sup>72</sup> Cfr. nota 25.

noni» che il lorenese non si stancava mai di «osservarli, per sempre più imparare, oltre l'ammirare l'intreccio, l'ingegnosi e sublimi pensieri con l'armonioso segreto ch'in essi vi ho trovato». <sup>73</sup> Il musicista del ritratto è in effetti colto non nell'atto di comporre o comunque di scrivere qualcosa — e non a caso risultano assenti gli utensili per la scrittura —, bensì più semplicemente, e anche modestamente, di indicare un testo già scritto, circostanza che potrebbe significare il fatto che tale quaderno non contenesse il frutto del proprio lavoro ma quello di altri. Nella totale assenza di ulteriori elementi simbolici, sono in effetti raffigurati soltanto un volume di padre Martini — e ricordo che la sua *Storia della musica* era frequentemente citata nelle lettere di Campion come «opera dell'istoria della musica» o anche più semplicemente come «opera» — e un anonimo quaderno di musica, entrambi oggetto di attento studio e riflessione da parte del personaggio effigiato. <sup>74</sup> Anche per questa parsimonia nella scelta degli elementi simbolici, il bel pastello si inquadra perfettamente nell'evoluzione dello stile pittorico di Crescimbeni negli anni Settanta. È stato infatti rilevato che «l'abbandono delle innaturali pose graziose e degli atteggiamenti contorti, la riduzione dei distintivi di censo, la concentrazione psicologica, l'appiattimento del fondo con la conseguente eliminazione del coinvolgimento spaziale della figura, tipico dell'età barocca, paiono secondare la tendenza verso la chiarezza rappresentativa dell'incipiente gusto neoclassico». <sup>75</sup>

Rimane da valutare, pur ben sapendo che «dans le domaine de l'iconographie musicale, les portraits de musiciens constituent le chapitre où les hypothèses les plus arbitraires ont souvent conduit à de fausses identifications», <sup>76</sup> il grado di somiglianza del ritratto di Crescimbeni con le immagini già note del musicista lorenese precedentemente commentate. Nel pastello è raffigurato un uomo di mezza età (nel 1776 Campion aveva già 56 anni, ma il ringiovanimento in effigie era prassi diffusissima), elegantemente vestito con sottomarsina dorata e marsina di squillante color azzurro impreziosita da alamari muniti di vezzose nappe, di gran moda sulla ribalta internazionale proprio in quegli anni secondo il gusto imperante importato dalla Francia, mentre la parrucca è ormai ridotta ai minimi termini, secondo l'incipiente gusto neoclassico. <sup>77</sup> Quanto ai tratti somatici, è riscontrabile una notevole somiglianza con il Campion della stampa (in cui, ricordo, il musicista lorenese è ritratto proprio accanto a quel padre Martini che è presente anche nel pastello, se

<sup>73</sup> Cfr. lettera di cui alla nota 30.

<sup>74</sup> Campion sperava di «potere acquistare quelle cognizioni che ho sempre desiderato, che Ella [padre Martini] si degnarà di favorirmi delle Sue risoluzioni dei medesimi», secondo quanto scriveva nella lettera di cui alla nota 29. Ancora RIPA, *Iconologia*, vol. II, pp. 5-6, sub «Cognizione» annota: «donna che stando a sedere tenga una torcia accesa, ed appresso avrà un libro aperto, che col dito indice della destra mano l'accenni [...] la cognizione delle cose s'acquista per mezzo dell'attenta lezione de' libri, il che è un dominio dell'anima».

<sup>75</sup> MAZZA, *Crescimbeni*, p. 74.

<sup>76</sup> NANIE BRIDGMAN, *Portraits de musiciens: le dernier avatar de Monteverdi*, «Imago musicae», IV, 1987, pp. 161-9: 161.

<sup>77</sup> OWEN JANDER, *The Radoux portrait of Beethoven's grandfather: Its symbolic message*, «Imago musicae», VI, 1989, pp. 83-107: 91.

pur rappresentato dalla sua opera) e della medaglia in corrispondenza del mento, leggermente pronunciato e rotondeggiate, e soprattutto della bocca, non larga, carnosa in entrambe le labbra e — elemento degno di nota — costantemente semiaperta.

Quanto alla scelta di farsi ritrarre con un'opera altrui, essa non è certo la più comune. Quando ciò avviene, solitamente è per offrire un riferimento al *milieu* culturale del personaggio ritratto, e in tal caso si raffigurano testi per lo più di autori del passato, come nell'aggiunta ovale operata all'originale ritratto di Crescimbeni di padre Martini, altrimenti la ragione è quella di un palese omaggio nei confronti del destinatario del ritratto stesso, di cui vengono appunto effigiate significative opere. Senza scomodare esempi lontani dal punto di vista cronologico e geografico, rimanendo nell'ambito della quadreria di padre Martini, cito i due casi esemplificativi appartenenti a questa seconda particolare tipologia (ché della prima gli esempi sarebbero più numerosi) di Francesco Vici e Thomas Christian Walter. Nel ritratto del primo (B 39129), realizzato proprio nel 1776, il compositore tiene in mano uno spartito su cui è effigiato un noto canone di padre Martini, che il musicista marchigiano si rammarica in una lettera di non essere riuscito a risolvere. <sup>78</sup> Nel ritratto del secondo (B 38525), realizzato nel 1778 dallo stesso Crescimbeni, il musicista indica un libro chiuso, sul taglio delle cui pagine corre la dicitura: «Storia della Musica del M.R.P.M. Martini». <sup>79</sup> Anche in questo ritratto, come in quello di anonimo del 1776, Crescimbeni raffigura il musicista nell'atto di indicare con una mano l'opera martiniana mentre con l'altra compie un gesto complementare al primo. Egli traccia, infatti, con un compasso un cerchio — figura geometrica della perfezione — su un foglio in cui è raffigurato un pentagramma con le quattro principali proporzioni armoniche (1:2, 2:3, 3:4, 8:9) esemplificate anche dai corrispondenti intervalli musicali indicati da altrettanti bicordi. Il significato è chiaro: l'opera di padre Martini costituisce la fonte principale di conoscenza delle leggi musicali che governano, secondo le teorie della scuola pitagorica, la perfetta armonia dell'universo intero (e significativamente gli altri due libri raffigurati nel dipinto recano le diciture «WINSLOW / ANATOM:» e «EUCLIDE / ELEM.»). Ma, si badi bene, non erano tanto il pittore e nemmeno i personaggi ritratti a decidere dell'apparato iconografico, quanto, quasi sempre, lo stesso committente padre Martini. È stato infatti notato che «il ritratto non doveva soddisfare solo i desideri dell'effigiato, ma anche le esigenze del destinatario, padre Martini. Pittore e musicista erano entrambi sottomessi alle disposizioni del francescano, al quale essi si rivolgevano per conoscere le dimensioni del ritratto, il taglio della figura, la possibilità di introdurre sim-

<sup>78</sup> I-Bc, E.M. 1.10.166, S. 5586. Cfr. anche la scheda critica pubblicata in *Le stanze della musica*, p. 103.

<sup>79</sup> Riprodotto in *Collezionismo e storiografia musicale nel Settecento*, p. 30. Cfr. anche le schede critiche pubblicate in *Cinque secoli di stampa musicale in Europa*, a c. Emilia Zanetti et al., catalogo della mostra (Roma, Museo di Palazzo Venezia, 12 giugno-30 luglio 1985), Napoli, Electa, 1985, p. 279, e in *Ritratti di compositori*, a c. di Giorgio Tabarelli e Vittoria Crespi, Como, Banco Lariano, 1990, pp. 58-9, dove il personaggio in questione viene erroneamente identificato con il noto musicista e lessicografo tedesco Johann Gottfried Walther.

boli, oggetti allusivi alla professione e alla virtù del personaggio rappresentato». <sup>80</sup> Si spiega così anche il motivo per cui Vincenzo Olivieri nel gennaio del 1774 e Pasquale Piseri nel settembre del 1776 si premuravano di assicurare Martini che avrebbero fatto dipingere nei loro ritratti i canoni che l'esigente committente gli aveva appositamente spediti. <sup>81</sup>

Concludendo, il pastello dipinto nel 1776 da Crescimbeni immortalava un musicista elegante e di bell'aspetto, ma soprattutto ammiratore devoto di padre Martini, la cui indiscussa *auctoritas* rappresenta in definitiva il vero soggetto del ritratto: negli stessi mesi in cui l'affermatissimo pittore bolognese realizzava il più noto ritratto del francescano e il suo valente allievo Rutini si affrettava a farlo incidere sul rame, un altro musicista si faceva ritrarre dal medesimo pittore tributando un omaggio meno diretto, ma più raffinato, all'«armonioso segreto» della scienza martiniana.

*Gabriele Giacomelli si interessa prevalentemente alla storia musicale del granducato di Toscana in epoca medicea e lorenesse, argomento cui ha dedicato tre libri (pubblicati presso Olschki e Torre d'Orfeo) e numerosi saggi. Già docente a contratto di Elementi di Armonia e Contrappunto e di Iconografia Musicale presso l'Università di Lecce, è attualmente docente in ruolo di Storia della Musica per la Didattica presso il Conservatorio «G. Puccini» di La Spezia, nonché direttore artistico della manifestazione O flos colende. Musica sacra a Firenze, organizzata annualmente dall'Opera di S. Maria del Fiore.*

<sup>80</sup> ANDREA EMILIANI, *Martini e le arti figurative*, in *Padre Martini. Musica e cultura*, p. 77.

<sup>81</sup> Cf. la lettera del primo in I-Bc, 1.22.66 (S. 3627) e quella del secondo in I-Bc, 1.30.49 (S. 4172). Anche nei ritratti di questi due musicisti sono puntualmente raffigurati fogli di musica con canoni, il secondo dei quali è esplicitamente attribuito a padre Martini (cfr. I-Bc, B 39174 e B 39124).

## SUMMARY

**Monsieur Campion and Padre Martini: an armonioso segreto in letters and portraits**

The Lorraine composer Charles-Antoine Campion (1720–1788) moved to the Grand Duchy of Tuscany with the change of political power that came with the extinction of the Medici dynasty. He first settled in Leghorn, but in 1763 moved on to Florence to become the Granducal chapel-master. Favoured by his Lorraine provenance, he could count on the support of the Marquis Eugène de Ligniville, the influential Minister of the Post and “direttore della musica” [music director] of the Lorraine court in Tuscany. Thanks to Ligniville’s introduction, Campion came into contact with Padre Martini whose contrapunctal ability he greatly admired. From the interesting correspondence of the two musicians we can reconstruct the origin and completion of a certain undertaking of the Frenchman, viz. the solution to the canons published in *Storia della musica* by the Bolognese friar. Campion set to work to reveal “the harmonious secret” concealed in them. His outlook was what might be called ‘enlightened’, similar in certain respects to that of Friedrich W. Marpurg, who had published the solutions to Johann Theile’s canons in the latter’s *Musikalisches Kunstbuch*. The relationship of disciple and esteem which existed between Campion and Martini was well known in artistic circles of the time. In fact, in a well known print showing a Parnassus of musicians, dating from the early eighteenth century, it is significant that Campion and Martini are shown side by side. From a comparison between known portraits of Campion (in the Parnassus etching, and another on a bronze medal) and that, in the Martini collection, of an anonymous musician in pastel by the Bolognese painter Angelo Crescimbeni in 1776 (who also painted portraits of Marquis de Ligniville and Padre Martini) it is possible to identify this unknown musician as Campion. From a letter of Giovanni Rutini, we know in fact that in 1776, Campion intended to present his portrait to Martini. In the pastel drawing, the musician points to a music book, while holding, at the same time, a work of Martini’s. Evidently this is meant to indicate a precise connection between the two objects, as it would if the music book were that containing the solution to the canons which the Franciscan friar sent to Campion three years before.

*Gabriele Giacomelli’s main interest is the history of music in the Grand-Duchy of Tuscany under the Medici and Lorraine. He has written three books (published by Olschki and Torre d’Orfeo) and numerous articles. He has taught Harmony, Counterpoint and Music Iconography at the University of Lecce. At the present time, he teaches History of Music at the Conservatorio “G. Puccini” of La Spezia, and is musical director for the concert season O flos colende. Musica sacra a Firenze organized each year by the Opera di Santa Maria del Fiore.*