

Retrosceca di un presunto ritratto di Mozart, fra iconografia musicale e museografia

ANGELO MAZZA



Réception de Mozart à l'Academia Filarmonica de Bologne,
(9 Octobre 1770)

Supplément de la « REVUE MUSICALE »

Droits de reproduction réservés

N° 11 — 1^{er} Octobre 1925

1. Angelo Crescimbeni, *Ritratto di Ferdinando e Giuseppe Luigi Tibaldi*; pittore bolognese (1773), Don Vincenzo Cavedagna (al centro). Già Parigi, collezione Henry Prunières.

Neppure le recenti manifestazioni mozartiane per i 250 anni dalla nascita del grande compositore hanno fatto riemergere un dipinto con tre ritratti a poco più di mezza figura (fig. 1), pubblicato da Henry Prunières nel supplemento del numero di ottobre 1925 della «Revue Musicale», la rivista di cui il musicologo francese era stato fondatore, nel 1920, e della quale avrebbe svolto le funzioni di direttore fino al 1939.¹

Prunières era entrato in possesso di quel dipinto poco tempo prima ed era stato affascinato dall'idea che in uno dei personaggi effigiati dovesse essere riconosciuto il giovane Mozart al tempo della sua aggregazione all'Accademia Filarmonica di Bologna, grazie alla protezione del celebre padre Giambattista Martini.² A suo giudizio, anzi, il dipinto raffigurava proprio il momento in cui, il 9 ottobre 1770, il titubante Mozart consegnava alla commissione esaminatrice, con espressione d'ansia, la sua esercitazione di contrappunto sul canone che gli era stato proposto («tendant de la main droite le manuscrit de sa fugue à 4 parties, et paraissant attendre le verdict avec confiance»). Ai suoi occhi, infatti, non vi era alcun dubbio che la fisionomia del giovane posto di profilo fosse quella dell'*enfant prodige*, tale era la somiglianza con i suoi ritratti certi, non ultimo quello inviato dal padre Leopold al musicologo francescano bolognese in segno di gratitudine per l'ambita ammissione, ora conservato nel Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna.³

Meno sicura gli risultava invece l'identità delle altre due figure; e se il volto dell'ecclesiastico posto al centro, con lo sguardo inerte verso l'osservatore, poteva essere quello dell'allora principe dell'Accademia (il maestro di cappella bolognese Petronio Lanzi),⁴ il gentiluomo seduto a destra sulla sedia dorata, che più degli altri attira la nostra attenzione per la vicinanza, l'abito ricercato che sembra dichiarare l'appartenenza al ceto nobiliare, la spada al fianco e il gesto esplicito che conferisce pienezza retorica alla comunicazione, forse rievocava la

memoria del conte Baldassarre Carrati, fondatore dell'Accademia nel 1666, oltre un secolo prima.⁵

A rafforzare la sua convinzione di essere sulla buona pista interveniva la notizia della provenienza dell'opera, che effettivamente confortava le sue aspettative.

Henry Prunières aveva acquistato il triplice ritratto a Bologna presso un antiquario che gli aveva assicurato di esserne entrato in possesso a seguito della vendita effettuata dalla Municipalità di numerosi ritratti di musicisti, fino allora conservati nei depositi comunali e ridotti in cattivo stato di conservazione.⁶ Questi provenivano dal Liceo Musicale di istituzione napoleonica, nel quale erano confluiti i materiali bibliografici, i preziosi manoscritti e i numerosissimi ritratti di musicisti raccolti da padre Martini nel corso del Settecento, preservati religiosamente nelle stanze del convento francescano fino all'arrivo delle truppe francesi.⁷

Prunières non si avventurava, al contrario, nella ricerca del pittore che aveva realizzato l'opera. I suoi interessi erano soprattutto concentrati sui risvolti di iconografia musicale del dipinto; così che, dopo averlo ispezionato invano nella speranza di rintracciare la firma dell'autore, osservava che «il n'est certes pas de la main d'un grand peintre mais d'un artiste habile»; concludendo che la figura di Mozart, felicemente immune da ritocchi, era caratterizzata da una sorprendente freschezza di colore e da una grande leggerezza di tocco: «C'est sans doute le meilleur portrait que nous possédions de Wolfgang au seuil de l'adolescence».

L'antiquario si era subito preoccupato di far risarcire il dipinto, alquanto malconcio. La tela era sfondata al centro, probabilmente a causa di una caduta, e la figura in abiti ecclesiastici era lacerata a forma di croce. Il restauro aveva provveduto all'incollaggio di una tela sul retro e al ritocco pittorico delle parti offese: il volto del supposto Petronio Lanzi e le tre dita del gentiluomo che si disegnano contro la sua veste scura.

In realtà, pur in assenza dell'originale, è facile cogliere l'estraneità dell'ecclesiastico all'avvenimento messo in scena. L'immobilità della sua presentazione, la modestia estrema della stesura pittorica non semplicemente dovuta all'intervento del restauratore moderno, le ombre dure e soprattutto la sua incomunicabilità con le altre due figure che, al contrario, risultano accomunate da soluzioni formali proprie di un ritrattista di professione – nel dialogo dei gesti, nel gioco delle ombre, nell'individuazione fisionomica, nella virtuosa resa dei ricami e dei profili gallonati della marsina – fanno sorgere il sospetto di una ingiustificata intrusione.

Non è necessario il ritrovamento del dipinto per acquisire la certezza di quell'arbitrario inserimento. Insieme all'indizio fornito dalla riproduzione fotografica, che mette in evidenza il segno di una riquadratura attorno alla testa dell'ecclesiasti-

co, merita ricordare la segnalazione da parte di Gaetano Gaspari (1807-1881) di un ritratto conservato ai suoi tempi nel Liceo Musicale di Bologna – di cui per lunghi anni fu instancabile bibliotecario – con il quale la tela qui esaminata, non più riapparsa, dovrà essere identificata, anche per l'assoluta rarità della compresenza di tre figure; segnalazione che riserva una sorprendente informazione.

Registrando nel suo catalogo generale della biblioteca del Liceo Musicale il manoscritto di una composizione del 1774 del bolognese Ferdinando Tibaldi, scomparso in età giovanile, figlio del tenore e compositore Giuseppe Luigi Tibaldi, a sua volta allievo di padre Martini, Gaetano Gaspari appuntava: «D'esso e di suo padre v'hanno i ritratti al Liceo in un gran quadro dove nel mezzo era dipinto ancora il P. Martini: ma per certi dispareri insorti dappoi fra Tibaldi e il detto religio-



2. Angelo Crescimbeni, *Ritratto di compositore*. Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica.



3. Angelo Crescimbeni, *Ritratto di ignoto*. Firenze, Galleria degli Uffizi, Inv. 1890, n. 5500.

so, fece questi sostituire alla propria effigie il ritratto di D. Vincenzo Cavedagna».⁸

Pur lasciando aperto il quesito circa le ragioni del contrasto che aveva posto fine, con quel divorzio plateale, al rapporto di familiarità e d'amicizia testimoniato da numerose lettere,⁹ la notizia chiarisce definitivamente il carattere spurio della figura inespressiva e dichiaratamente estranea fatta inserire da padre Martini in luogo del proprio ritratto, precisabile in quella del cantore, organista e compositore bolognese Vincenzo Cavedagna;¹⁰ ma soprattutto svela la vera identità degli altri effigiati. Non il giovane Wolfgang, ma Ferdinando Tibaldi, allievo di padre Martini alla scuola del contrappunto nei primi anni settanta, allunga timoroso la partitura; mentre il padre Giuseppe Luigi, negli abiti di gala dell'applaudito cantante nei teatri italiani e spagnoli, ma anche di Vienna e di Dresda, più volte principe dell'Accademia Filarmonica, intende celebrare con fiero orgoglio il superamento della difficile prova da parte del giovane, confidando, forse eccessivamente, nella tollerante benevolenza del francescano.

In realtà, anche nella ricerca dell'autore del dipinto si può andare oltre le indagini avviate da Henry Prunières, dal momento che lo stile che collega coerentemente le due figure corrisponde senza ombra di dubbio a quello del ritrattista bolognese Angelo Crescimbeni, che all'iconoteca di padre Marti-

ni ha fornito numerosi esemplari.¹¹ Il confronto con il *Ritratto di Ferdinando Giuseppe Bertoni*, il *Ritratto di Antonio Palmi- ni* e il *Ritratto di Eugenio di Ligniville* del Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna, ma soprattutto con il *Ritratto di compositore* eseguito a pastello conservato nel medesimo museo e con il *Ritratto di ignoto* della Galleria degli Uffizi,¹² entrambi del 1775 (figg. 2-3), mette in evidenza aspetti del tutto peculiari nella costruzione dei volti, nella lucentezza degli incarnati, nella ripetitività delle inquadrature, nel virtuosismo della resa dei dettagli di costume.¹³

Ma qui una testimonianza documentaria viene in nostro aiuto: Angelo Crescimbeni aveva consegnato un succinto elenco delle proprie opere, quasi tutti ritratti, all'erudito bolognese Marcello Oretti per la sua progettata, impressionante silloge rimasta manoscritta. Tra i numerosi che vi sono riportati, con scarso ordine e alla rinfusa, compare infatti un «quadro istoriato di mezze figure P. M. Martini, Tibaldi, e suo figlio», quasi aggiunto all'ultimo minuto.¹⁴

Difficile ricostruire le sorti del busto di padre Martini ritagliato dal triplice ritratto per decisione del risentito francescano. Si tratta forse della piccola tela, dipinta appunto da Angelo Crescimbeni, che, ingrandita, è ora al centro di un ovale¹⁵ e accoglie, all'ingresso, il visitatore del Museo della musica mostrando il volto del celebrato musicologo del Settecento?

Un ringraziamento a Pierangelo Bellettini, Lorenzo Bianconi, Alfredo Vitolo e, in particolare, a Florence Gétreau.

Mi ha indotto ad affrontare, per Chiara d'Afflitto, un argomento di iconografia musicale, nel ricordo affettuoso della comune frequentazione, come borsisti, della Fondazione Roberto Longhi di Firenze, uno dei suoi ultimi lavori, apparso nel catalogo dell'importante mostra "Meraviglie sonore. Strumenti musicali del barocco italiano", tenutasi a Firenze presso la Galleria dell'Accademia dal 12 giugno al 4 novembre 2007, a cura di F. Falletti, R. Meucci, G. Rossi Rognoni, Firenze 2007.

1 H. Prunières, *Un portrait inconnu de Mozart*, «La Revue Musicale», n. 11, VI, 1925, pp. 204-206. Sulla personalità di Henry Prunières cfr. P. Howard, *Prunières, Henry*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, 2a ed. (1a ed. London 1980), 29 voll., London 2001, XX, p. 448. La biblioteca di Prunières fu acquisita dalla ditta antiquaria di Otto Haas, mentre la maggior parte della collezione finì a Geneviève Thibault. Nessun ricordo è rimasto dell'opera presso i

discendenti di Henry Prunières, come ha riferito René Prunières a Florence Gétreau, che, venendo incontro alla mia richiesta, ha contattato con grande cortesia la famiglia: «Je suis tout à fait désolé mais je n'ai aucune information à ce sujet. Je ne me souviens pas d'ailleurs de l'avoir vu à la maison. Je pense que Henry Prunières l'a acheté à Bologne entre le 31 mars et le 2 avril 1924. J'ignore quand il l'a vendu, et à qui» (comunicazione di René Prunières, 16 giugno 2005). René Prunières è certamente bene informato degli spostamenti di Henry Prunières. Le comunicazioni del musicologo francese a Francesco Vatielli, bibliotecario del Liceo Musicale di Bologna, consentono di confermare che, nel viaggio italiano per una conferenza a Milano sulle tendenze della giovane scuola musicale francese e per un'altra a Firenze su Jean-Baptiste Lully, con concerto, quest'ultima fissata il 4 aprile 1924, il musicologo fece sosta a Bologna probabilmente il 2 aprile. In quell'occasione dovette acquistare il presunto ritratto di Mozart aspirante all'Accademia Filarmonica di Bologna. Un nuovo viaggio in Italia è documentato verso la fine dell'ottobre 1929, quando lo studioso si fermava a Venezia per

consultare testi nella Biblioteca Marciana e incontrare Gabriele d'Annunzio a Gardone il 26 ottobre (Archivio del Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna, Henry Prunières a Francesco Vatielli, 19 marzo 1924, n. 27170). In ogni modo, per lo studio di un *Ritratto di teorico musicale* tuttora di proprietà della famiglia Prunières si veda l'importante contributo di F. Gétreau, *Un portrait énigmatique de l'ancienne collection Henry Prunières*, «Musique, Images, Instruments», V [Musiciens, facteurs et théoriciens de la Renaissance], 2003, pp. 148-156.

2 R. Vettori, *IV. L'Accademia Filarmonica di Bologna: Johann Christian Bach e Wolfgang Amadeus Mozart*, 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, 2002-2003), Cinisello Balsamo 2002, pp. 127-129; sulla visita dei Mozart all'Accademia Clementina alla ricerca delle opere del loro amico e vicino di casa Johann Baptist Hagenauer, che aveva trascorso in precedenza qualche tempo a Bologna e si era aggiudicato premi presso l'Accademia Clementina, nel 1763, cfr. S. Zamboni, *Una visita dei Mozart*, in *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, a cura di D. Lenzi, Bologna 2004, pp. 373-376; sulla presenza di personalità di spicco del mondo artistico e musicale a Bologna nel 1770 (padre Martini, Farinelli, Burney, Keable, Barry, Mozart) e sui loro incontri, A. Mazza, *Bologna 1770: Burney, Mozart, Farinelli e le origini dell'iconoteca musicale di padre Martini*, in *Mozart. Note di viaggio in chiave di violino*, catalogo della mostra (Riva del Garda, Museo Civico, 2006), a cura di M. Botteri Ottaviani, A. Carlini, G. Fornari, Riva del Garda 2006, pp. 67-85.

3 Per questo dipinto cfr. G. Degli Esposti, in *Le stanze della musica* 2002, cit., pp. 130-131, n. 135.

4 Allievo, per il corso di contrappunto, di Giacomo Cesare Predieri, l'abate bolognese Petronio Lanzi (1730 ca.-post 1779) fu aggregato all'Accademia Filarmonica nel 1751 sia nella classe dei cantori che in quella dei compositori. Ricoprì la carica di principe nel 1762; quindi nel 1770, quando Wolfgang Amadeus Mozart conquistò il titolo di Accademico con l'antifona *Quaerite primum*; infine nel 1775 e nel 1779. Una sua *Messa*, eseguita nella chiesa di San Giovanni in Monte a Bologna nel 1770, incontrò l'apprezzamento di Charles Burney, che annotò l'avvenimento nel suo *Viaggio musicale in Italia*. È ricordato soprattutto quale maestro di canto e di composizione.

5 Sull'Accademia Filarmonica cfr. L. Callegari Hill, *La musica a Bologna. B. Età barocca e moderna. II/2. L'Accademia Filarmonica di Bologna, 1666-1800: statuti, indici degli aggregati e catalogo degli esperimenti d'esame nell'archivio, con un'introduzione storica*, Bologna 1991; O. Gambassi, *L'Accademia Filarmonica di Bologna. Fondazione, statuti e aggregazioni*, Firenze 1992.

6 L'episodio si inserisce nella tumultuosa vicenda museografica bolognese degli anni venti del Novecento, che vede protagonista la figura di Francesco Malaguzzi Valeri (S. Sicoli, *Malaguzzi Valeri, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVII, Roma 2006, pp. 731-733).

7 Sulla storia della raccolta dei ritratti cfr. G. Degli Esposti, *La Galleria dei ritratti*, in *Collezionismo e storiografia musicale nel Settecento. La*

quadreria e la biblioteca di padre Martini, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande, 1984), Bologna 1984, pp. 37-54; A. Mazza, *La collezione di ritratti*, in *Museo internazionale e Biblioteca della musica. Guida al percorso espositivo*, a cura di L. Bianconi e P. Isotta, Bologna 2004, pp. 33-39; Mazza 2006, cit., pp. 77-85. Per padre Giambattista Martini si vedano i recenti studi di E. Pasquini, *L'«Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto». Padre Martini teorico e didatta della musica*, Firenze 2004; P. Mioli, *Padre Martini. Musicista e musicografo da Bologna all'Europa (1706-1784)*, Lucca 2006; E. Pasquini, *Giambattista Martini*, Palermo 2007.

8 G. Gaspari, *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna. IV. Pratica*, con appendice di opere pedagogiche e varie, collezioni ecc., compiuto e pubblicato da R. Cadolini, Bologna 1905, p. 66.

9 Nell'epistolario martiniano presso il Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna si conservano venti lettere di Giuseppe Luigi Tibaldi a padre Martini e una lettera di risposta, in copia, del francescano, distribuite tra il 1750 e il 1775 (per l'indice delle oltre seimila lettere cfr. A. Schnoebelen, *Padre Martini's Collection of Letters in the Civic Museum Bibliografico Musicale in Bologna. An Annotated Index*, New York 1979, pp. 620-622). Per essenziali informazioni biografiche su Giuseppe Luigi e su Ferdinando Tibaldi cfr. E. Colombani, *Categoria prima. Maestri di musica, cantanti e suonatori*, in *Catalogo descrittivo degli autografi e ritratti di musicisti lasciati alla Reale Accademia Filarmonica di Bologna dall'Abb. Dott. Masseangelo Masseangeli*, a cura di F. Parisini e E. Colombani, Bologna 1896, p. 406; C. Schmidl, *Dizionario universale dei musicisti*, 2a ed. (1a ed. in 12 dispense Milano 1887-1890), 2 voll., Milano 1928-1929, II, pp. 596-597; H. Brofsky, *Tibaldi, Giuseppe (Luigi)*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2001, cit., XXV, p. 440. Note documentarie di prima mano sono reperibili in particolare nella raccolta di appunti manoscritti di Gaetano Gaspari conservati presso il Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna (vol. I, p. 294).

10 Don Vincenzo Cavedagna, cantore, organista e compositore bolognese, fu aggregato all'Accademia Filarmonica nel 1773 e ne ricoprì la carica di principe negli anni 1778, 1782, 1794 e ancora nel 1822 (per essenziali informazioni biografiche cfr. Schmidl 1928-1929, cit., I, p. 316; H. Brofsky, *Cavedagna, Vincenzo*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2001, cit., V, p. 318).

11 Su Angelo Crescimbeni in rapporto a padre Martini cfr. A. Mazza, *Crescimbeni, ritrattista di padre Martini*, in *Collezionismo e storiografia musicale* 1984, cit., pp. 55-86; Id., *Angelo Crescimbeni tra i virtuosi di musica*, in *La signora col cagnolino di Angelo Crescimbeni. Ritratti del Settecento bolognese a confronto*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande, 2003-2004), a cura di J. Bentini e D. Scaglietti Kolescian, Venezia 2003, pp. 20-27.

12 Il ritratto a pastelli del Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna (inv. 38491; cm 61 x 46,5) è eseguito su carta e reca sul verso la scritta autografa «Angelus Crescimbeni | Pinxit A. 1775»; anche il ritratto degli Uffizi (Inv. 1890, n. 5500; olio su tela, cm 55 x 40), ritenuto tradizionalmente un autoritratto in ragione dell'acquisto presso

probabili eredi, a Bologna nel 1917, è provvisto di iscrizione autografa, sul telaio: «1775 Angelo Crescimbeni fece» (S. Meloni Tikulja, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze 1979, p. 851, A269).

13 Per questi ritratti cfr. Mazza 1984, cit., pp. 70-75.

14 *Notizie di Angelo Crescimbeni pittore figurista*, scritte di sua mano, in *Vite di pittori*, scritte da loro medesimi, ms., sec. XVIII, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, B 95, cc. 105r-108v (la citazione del triplice ritratto è a c. 108v). Tra gli altri figurano un ritratto ad olio e uno a pastello di Giuseppe Luigi Tibaldi, un altro con il medesimo Tibaldi e la moglie (la cantante e compositrice romana Rosa Tartaglioni) e infine un ritratto ad olio e un altro a pastello di padre Martini. Quanto alla datazione del triplice ritratto qui esaminato, il 1775 potrebbe funzionare da immediato termine *ante quem*. Nel riconoscimento dei dipinti menzionati da Angelo Crescimbeni nel suo manoscritto non si va infatti oltre il 1774, benché numerosi siano i ritratti noti degli anni suc-

cessivi; e l'interruzione dello scambio epistolare tra Tibaldi e padre Martini nel 1775 sembra riportare a quella data le origini del risentimento del francescano che decise di rimuovere la propria immagine, un poco assediata dai Tibaldi, da quel dipinto verosimilmente da poco eseguito e sostituirla con quella di don Vincenzo Cavedagna utilizzando un piccolo ritratto già aggregato alla sua iconoteca musicale. Questo sembra far serie, infatti, con un gruppo nutrito di ritratti a mezzo busto eseguiti da un medesimo mediocre artista, certamente del luogo, sul verso dei quali si ritrova costante la data 1773.

15 Solo con il ritrovamento del triplice ritratto, qui indagato sulla base esclusiva della fotografia pubblicata da Henry Prunières e degli indizi documentari, sarà possibile fornire una risposta certa, attraverso il controllo delle misure e soprattutto con la verifica della trama di entrambe le tele, benché l'analisi di quella bolognese sia in qualche misura impedita dalla foderatura che ne occulta completamente il verso.