

ANGELO MAZZA

GIUSEPPE MARIA CRESPI:
DUE ANTE DI LIBRERIA CON SCAFFALI DI LIBRI DI MUSICA

È davvero singolare che un'opera celebre come le due ante di libreria di Giuseppe Maria Crespi (Bologna 1665-1747),¹ concordemente inserita tra i capolavori della pittura europea del Settecento, sia rimasta del tutto sconosciuta fino al 1940, benché la considerazione dell'artista avesse riguadagnato pieno credito presso la critica d'arte già agli inizi del Novecento grazie in particolare agli studi di Hermann Voss e di Matteo Marangoni, conquistando il pubblico delle celebri mostre fiorentine sul ritratto italiano del 1911 e sulla pittura italiana del Sei e del Settecento del 1922 e, a Bologna, della *Mostra del Settecento bolognese* curata da Roberto Longhi e da Guido Zucchini nel 1935.² Eppure le due portelle mobili che, richiudendosi sullo scaffale, compongono una strepitosa natura morta si trovavano, dai primi anni dell'Ottocento, a pochi passi dalla sede dell'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Bologna, dove Roberto Longhi insegnava, e dal Palazzo d'Accursio nel quale la mostra sul Settecento bolognese era stata allestita; soprattutto si trovavano in quel Liceo musicale che conservava, tra le opere più significative, il ritratto a figura intera di Carlo Broschi detto il Farinelli che proprio Roberto Longhi aveva

restituito a Corrado Giaquinto togliendolo definitivamente dal catalogo di Jacopo Amigoni cui era tradizionalmente riferito. Ma sorprende ancor più che la ricca storiografia artistica bolognese del Settecento, sia a stampa sia in forma manoscritta, non abbia lasciato traccia della loro presenza in città, come se le due tele non avessero meritato attenzione, forse in ragione della loro quotidiana funzione d'uso in una residenza privata. Le indagini appassionante e le registrazioni analitiche degli eruditi settecenteschi del patrimonio artistico bolognese, sia del ceto nobile sia di quello cittadino, e in particolare le sterminate compilazioni di Marcello Oretti, ne hanno ignorato l'esistenza, così come della loro singolare invenzione non hanno fatto menzione i due biografi dell'artista, cioè Giampietro Zanotti, pittore e storiografo, nella sua *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna* del 1739 e lo stesso figlio, Luigi Crespi, nel terzo tomo della *Felsina pittrice* dato alle stampe nel 1769.³

Spettò a Fernando A. Ghedini, presidente dell'Associazione Francesco Francia, il compito di riscattare l'opera dall'inspiegabile silenzio dandone segnalazione nel 1940.⁴ Nel suo breve contributo abbinò quest'opera al ritratto del musicista Giu-

¹ Olio su tela, cm 165,5 × 78 (anta sinistra), cm 165,5 × 75,5 (anta destra); Inv. 1879, 6539; Inv. 1949, B 33134 e B 33135.

² Sul recupero critico dell'artista, dopo l'oblio ottocentesco, cfr. MERRIMAN 1980, pp. 54-59.

³ ZANOTTI 1739, II, pp. 30-73; CRESPI 1769, pp. 201-232.

⁴ GHEDINI 1940, pp. 75-76 e fig. a p. 79.



Bologna, Museo della Musica, sala 3.

seppe Corsini appartenente al medesimo Liceo musicale, ritenendo che all'esecuzione di entrambi, sia pure in misura diversa, avesse collaborato il figlio Luigi. È dubbio che Ghedini abbia osservato il verso del piccolo ritratto, dove compare invece la scritta autografa di Luigi Crespi che si dichiara unico autore registrando anche la data 1769 incompatibile con l'intervento del padre, scomparso oltre vent'anni prima. Al contrario, la qualità superba e la rigorosa omogeneità stilistica che caratterizzano i due sportelli escludono l'intervento di una mano diversa da quella del grande maestro.

Ghedini comunque non lesinava apprezzamenti alla «finta biblioteca, magnificamente ideata e composta, vivissima

pure trattandosi di materia morta, con quei caratteristici bianchi argentei e gialli scuri interrotti da effetti di luce, che sono la nota consueta della tavolozza crespiana»; e aggiungeva: «I libri sono disposti in disordine; un disordine armonico però, alcuni dei quali aperti come per una recente consultazione ... Tutto è risolto con grande semplicità; ma il risultato pittorico è davvero eccellente, consono alla personalità del Crespi». ⁵ Il fascino dell'opera apparve a tutti incontestabile, e le due ante si guadagnarono, meritatamente, una considerazione sempre crescente, ⁶ aggiudicandosi confronti con le nature morte di Jean-Baptiste-Siméon Chardin ⁷ e riconoscimenti lusinghieri come quello di Carlo Volpe, che le definì «forse le na-

⁵ GHEDINI 1940, p. 76.

⁶ Si vedano le osservazioni di DE LOGU 1962, p. 176.

⁷ C. STERLING, in *La nature morte* 1952, pp. 109-110: «Crespi mostre ici la persistence dans le Nord

de l'Italie de l'atmosphère sérieuse et intime du Baroque de la première moitié du XVII^e siècle, qui ailleurs a depuis longtemps cédé la place au pittoresque décoratif et exubérant. C'est là un phénomène comparable à celui que représente l'art de Chardin, qui

ture morte più conosciute del Settecento italiano».⁸

Le prime attenzioni furono di ordine conservativo. Anche in vista della mostra monografica su Giuseppe Maria Crespi curata nel 1948 da Francesco Arcangeli e Cesare Gnudi, il cui stringato catalogo include la prefazione di Roberto Longhi, il 20 maggio 1946 la Soprintendenza ritirò le due tele e le trasferì nel proprio gabinetto di restauro incaricando dell'intervento il restauratore Decio Podio, che godeva della fiducia dello stesso Longhi.⁹

Unica natura morta nella folta sequenza delle opere in mostra, che comprendeva dipinti di soggetto sacro, pale d'altare, ritratti e quadri di genere con tematiche popolari, fu giudicata da Cesare Gnudi «uno dei brani pittorici più sorprendenti del Crespi» e «una delle sue note più calde e più umane», ammirevole per «la lenta, precisa vibrazione della luce, l'intenso e quasi monocromo accordo sui bruni»; caratteri che gli suggerirono una datazione «tra il 1710 e il 1715, nel punto centrale del corso dell'arte crespiana».¹⁰

Gli sportelli chiudevano un'autentica libreria e illusivamente anticipavano la visione dell'interno. Singolare appare la distribuzione dei volumi:¹¹ i più massicci e di maggior spessore serrati in alto nell'ordinata verticalità, con il dettaglio naturalistico della sporgenza di alcuni per facilitarne l'estrazione e, nell'anta destra, dell'inserimento di un foglio ripiegato e un poco spieazzato, stretto tra due tomi,

mentre i palchetti inferiori si liberano progressivamente di libri e di peso esibendo nella casuale provvisorietà lo spettacolo quotidiano dello scaffale in fermento di un erudito del Settecento, una sorta di laboratorio musicale a giudicare dai ricorrenti pentagrammi: legature consuete dal tempo, macchie sui rivestimenti in pergamena, libri inclinati che cedono, deformandosi, per la mancanza di appoggio, altri distesi sul ripiano, sovrapposti e visti frontalmente o d'angolo, fogli di musica probabilmente da poco riempiti di note; e infine, nei due ripiani inferiori, gli strumenti della scrittura: la penna in uso infilata nel calamaio, il puliscipenna, la boccetta per la sabbia e un fascio di penne d'oca di scorta.

Mentre in altri dipinti dell'artista analoghe librerie fungono da sfondo ai ritratti – contesto emblematico per il profilo intellettuale dei personaggi¹² – qui le due ante avanzano in primo piano e svolgono il ruolo di protagoniste esclusive della scena e dello spazio. Unifica la fenomenologia del naturale la luce che spiove dall'alto, a sinistra, trasfigurando poeticamente la visione pulsante del quotidiano; così che lo spunto inventivo del *trompe-l'œil* che provoca reazioni di meraviglia, mettendo in mostra nel contempo l'abilità virtuosa dell'artista nella competizione con il reale, qui viene superato e subito sostituito da una sensibilità che rielabora con «pittoresca libertà» la disposizione accidentale degli oggetti nell'incanto di una meditata modulazione della luce e di sensibili vibra-

lui aussi, est isolé à son époque et s'apparente à l'esprit de la peinture française sous Louis XIII, aux Le Nain, à Baugin».

⁸ C. VOLPE, in *L'Arte del Settecento emiliano* 1979, p. 158.

⁹ MIBM, Archivio amministrativo, 1946, prot. 60. Di quell'intervento sono ora chiaramente riconoscibili i ritocchi pittorici per le sopraggiunte alterazioni cromatiche. Interventi di revisione parziale e di manutenzione si registrano negli anni 1984, 1994 e 2003 (quest'ultimo nel laboratorio di Marco Sarti, Bologna). Le due tele fungono da sportelli di un mobile-libreria, laccato, formato da due corpi (cm 273 ×

189 × 65), che nel 1990 è stato oggetto di restauro nel laboratorio di Marisa Caprara a Bologna.

¹⁰ C. GNUDI, in *Mostra celebrativa* 1948, p. 37, scheda 34-35.

¹¹ L'osservazione è in FARÉ, CHEVÉ 1996, ed. it. 1997, p. 184.

¹² Come, ad esempio, nel piccolo *Ritratto del cardinale Prospero Lambertini* delle Collezioni comunali d'Arte di Bologna, e in quello ufficiale della Pinacoteca Vaticana con il prelado provvisto di insegne pontificie, oppure nel *Ritratto del cancelliere Florius Senesius* del Museum of Fine Arts di Boston, per i quali cfr. MERRIMAN 1980, pp. 288-290, schede 189, 190, 195. Si

zioni della tavolozza monocroma imposta sulla varietà dei bruni; una severità cromatica e una malinconica sobrietà convenzionale, nella percezione della corruttibilità delle cose, che accomunano più in generale la pittura di Crespi, per le sue ascendenze secentesche, a quella di Chardin, come è stato affermato.¹³ E qui merita ricordare, della descrizione di Gaetano Arcangeli, la rievocazione del «misterioso addensarsi delle ombre fra i grandi volumi inclinati degli scaffali del Conservatorio, sorprendentemente aggettanti con le grosse costure, fra le quali ecco vibrare improvvisa e parlante la punta biaccosa di un foglio nascosto».¹⁴

Non c'è dubbio che, nel confronto, doveva risaltare il contrasto, se non l'opposizione, con la libreria ora sconosciuta che fu dipinta a Bologna da Raimondo Manzini, disegnatore scientifico, a tutti gli effetti mimetica fino all'inganno, stando alla descrizione di Giampietro Zanotti nella *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*. Crespi si distacca dalla tradizione squisitamente illusiva, volta a suscitare soprattutto stupore nell'inganno, e restituisce alla vita quotidiana, nella mobilità della luce pulviscolare, la perspicace visione di quel tipo di rappresentazione immobile che si era affermato a partire dalle tarsie prospettiche quattrocentesche e dalla nitidezza ottica delle opere di Jacopo de' Barbari, fino al *trompe-l'œil* dei secoli XVII e XVIII. Solo per convenzione una simile composizione viene indicata come "natura morta", quando invece, nel clima raccolto dello studiolo, quegli oggetti animati da vibrazioni luministiche sembravano piuttosto prendere vita dalla consultazione continua, dalla prevista mobilità dei volumi prelevati e reinseriti e

dalla casualità del libro di musica le cui pagine, incurvandosi, tendono a richiudersi e dei fogli malfermi con i pentagrammi, che rischiano di sfilarsi dal secondo ripiano di sinistra; né, forse, si tratta di un comune quadro di genere, se si considera che la celebre serie dei *Sette sacramenti* ora a Dresda prese avvio dall'emozione provata dall'artista quando, in un giorno speciale, fu colpito nella chiesa di S. Benedetto dallo spettacolo di un raggio di sole che entrando da una finestra per un vetro rotto «faceva il più bel chiaroscuro del mondo» colpendo il capo e le spalle di un uomo inginocchiato che confidava a un frate seduto nel confessionale i propri peccati;¹⁵ immagine di moralità "illuminista", misto di religiosità controriformata e di razionalismo sperimentale, il cui significato fu travisato dai contemporanei nei termini di una divertita scena di genere scaturita dall'arguzia di un uomo notoriamente faceto, e inteso invece nella sua profonda serietà dal cardinal Pietro Ottoboni protettore di letterati, artisti e musicisti, che a Crespi ordinò l'intera serie dei Sacramenti. Anche l'altra apparente natura morta con la pianta di agave (Bologna, collezione Rossi di Medelana) deriva il singolare fascino da una stupefacente occasionalità, di cui informa la leggenda latina che scorre ai piedi della tela. Sotto gli occhi stupiti del proprietario cui erano sconosciute le particolarità della pianta esotica, questa, posta in vaso nella tenuta al Moglio dove vegetava da quarant'anni, nella primavera del 1718 crebbe improvvisamente a dismisura e nell'arco di due mesi si slanciò in un alto fusto producendo la sorprendente inflorescenza documentata dalla trionfale presentazione di Crespi, per poi morire poco dopo.¹⁶ Sembra pertanto che, contra-

ricorda inoltre il *Ritratto di Giulio Domenico Moratori* nelle Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, riferito a Luigi Crespi, ma più verosimilmente del fratello Antonio (M. MINOZZI, in *Le collezioni d'arte* 2005, pp. 126-127).

¹³ STERLING 1952, p. 110; inoltre C. VOLPE, in *L'arte del Settecento emiliano* 1979, p. 158, che parla di «sincerità neocaravaggesca».

¹⁴ ARCANGELI 1948, ed. 1975, p. 15.

¹⁵ ZANOTTI 1739, II, pp. 52-53.

¹⁶ G. VIROLI, in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, pp. 122-123; RUBBINI 2013, pp. 157-159; RICCÒMINI 2014, pp. 84-85.

riamente alle esercitazioni seriali di numerosi pittori del suo tempo, l'artista si sia applicato alla natura morta solo raramente, di fronte a situazioni eccezionali, come gli capitò a Livorno quando, ospite improvviso del granprincipe Ferdinando de' Medici, produsse in un paio di giorni, su sua richiesta, le due tele con *Pesci e cavolfiore* e con *Cacciagione* ora nella Galleria degli Uffizi.¹⁷

Non si ha notizia, purtroppo, dell'accidente che folgorò l'immaginazione di Crespi spingendolo a realizzare questi emozionanti sportelli di libreria. E se la componente funzionale sembra presupporre un accordo con il destinatario del mobile-libreria, non c'è dubbio che al solo pittore, insofferente peraltro delle limitazioni imposte dai committenti, così come dei condizionamenti impliciti nelle collaborazioni con altri artisti, spetti l'originalità dell'invenzione. Poco incline, per temperamento, alle convenzioni accademiche, Crespi aveva goduto già in gioventù, prima dell'affermazione professionale, di una libertà inconsueta. Come riportano le fonti, Giovanni Ricci, suo protettore alquanto liberale, gli aveva garantito l'acquisto di tutti i dipinti che fossero rimasti invenduti nella sua bottega consentendogli in tal modo una produzione per certi versi svincolata dalle convenzioni accademiche, dalle imposizioni dei committenti, dalle richieste del mercato, dalle preconette iconografie e dai prestabiliti formati, e assecondando di conseguenza il suo genio estroverso, polemico e bizzarro.

¹⁷ Cfr. GIUSTI GALARDI 1993; G. GIUSTI, in *Il Gran Principe* 2013, pp. 314-315.

¹⁸ La registrazione è in un *Elenco delle spese fatte dalla Deputazione Filarmonica per li trasporti delle suppellettili, ed altre diverse dalli 1° nov. 1800 alli 30 giugno 1801*. Alla data 28 marzo 1801 sono segnate le spese «Per il trasporto dell'Archivio Martini dalla Libreria di S. Franc.co alla Centura», cioè l'oratorio della Cintura posto presso la porta d'ingresso del convento agostiniano di S. Giacomo. In quel giorno vennero trasportati i «quadri, ed altro», in una prima occasione, e quindi «una scanzia dipinta, libri corali, ed altro». Due giorni dopo fu la volta «dell'organo grande di S. Franc.co dalla parte della sagristia» (BCABO,

Nell'assenza di testimonianze storiche, per cui la bibliografia di questo capolavoro prende avvio solo nel 1940, assume grande rilievo il reperimento, effettuato nel 1984, di una nota d'archivio che nel 1801, in anni di soppressione degli enti ecclesiastici, registra il trasferimento di una «scanzia dipinta» dal convento di S. Francesco al complesso del convento di S. Giacomo di Strada San Donato, dove stava prendendo forma il Liceo musicale di istituzione napoleonica.¹⁸ Si aggiunge inoltre, in una nota del 28 aprile 1805, la registrazione dell'avvenuto trasferimento «Dal Convento di San Francesco» (oltre che dell'«Archivio di musica del P.e M.ro Martini, consistente in due parti, una di Teorica, e l'altra di Pratica, con serie di Ritratti Accademici, ed altri Professori che sono in tutto, tra grandi e piccoli n° 226») di «Un Armario a due sportelli dipinti a scanzia con Credenza sotto, dipinta dal Spagnolo».¹⁹

Se le carte forniscono conferma all'ipotesi da tempo formulata²⁰ circa l'appartenenza del mobile-scaffale al fondo musicale costituito da padre Giambattista Martini – la consistente biblioteca che agli occhi di Charles Burney, nel 1770, appariva ricca di 17.000 volumi, i rarissimi manoscritti e l'imponente quadreria che si sarebbe aggiunta dipoi con i ritratti delle personalità legate al mondo della musica –, irrisolto resta il quesito del suo primo destinatario, essendo alquanto dubbio che in questi vada ravvisato il Francescano.

Raccolta Malvezzi de' Medici, cart. 167, fasc. 2; notizia segnalata da DEGLI ESPOSTI 1984, p. 50; vedi inoltre VERDI 2007, p. 6 e nota 20).

¹⁹ Il mobile fu oggetto di un adattamento, documentato dalla registrazione di spesa del 12 settembre 1807, per iniziativa di Francesco Barbieri divenuto archivista e custode del Liceo musicale, «per una giunta alla scanzia dipinta dal Spagnolo, per la collocazione della Musica aggiunta all'archivio, fra legno e fattura e vernice» (ASCBO, *Dal 1804 al 1816. Atti della Deputazione Filarmonica, ad annum*).

²⁰ Allusivamente, LONGHI 1952, p. 52; più direttamente, ROLI 1977, p. 217.

A padre Martini, nato nel 1706, oltre quarant'anni dopo il pittore, fu conferito il compito di maestro di cappella nel 1725 a diciannove anni, ricevendo ufficialmente quella nomina nel 1727; e se le sue attività di raccogliitore di materiali musicali si esplicarono precocemente, l'interesse per le arti figurative, sempre strumentale e subalterno a quello per la musica, si sviluppò solo alla fine degli anni Quaranta e limitatamente alle immagini disegnate o incise dei volti delle principali personalità degli ambienti musicali del suo tempo e dei secoli precedenti, in vista dell'illustrazione della *Storia della musica* che stentava tuttavia a vedere la luce; e solo dopo il 1770 sfociò nella formazione della raccolta di ritratti ad olio su tela. Se inverosimile è l'ipotesi che padre Martini ne sia il committente diretto, essendo inevitabilmente del solo Crespi l'idea delle portelle come *trompe-l'œil* funzionali, risulta anche improbabile che a lui queste fossero inizialmente destinate, in considerazione degli esclusivi studi musicali del Francescano e dell'angolazione rigorosamente storiografica del suo tardivo sguardo alle arti figurative, sollecitato da esclusive esigenze iconografiche e mirato, quanto meno fino al 1770, all'incremento delle sole testimonianze cartacee con i volti degli "uomini illustri" del mondo musicale.

Il vuoto documentario e la mancanza di iscrizioni utili a precisare la data di esecuzione ci privano peraltro di un argomento forse dirimente; perché, se risultasse attendibile la proposta di datazione agli anni 1710-1715 avanzata da Cesare Gnudi nel 1948 in forza delle ravvisate affinità con la serie dei Sette Sacramenti, condivisa senza

eccezione dalla critica fino al 1960 e anche oltre,²¹ come pure lo scivolamento fino al 1720,²² cui sostanzialmente aderisce Mira Pajes Merriman nella fondamentale monografia sull'artista, favorevole appunto a una datazione attorno al 1720,²³ verrebbe meno senza esitazione ogni originario collegamento con padre Martini per incompatibilità cronologica, come argomenta anche Giovanni Morelli.²⁴ Del resto anche la datazione entro il 1730, sostenuta da Francesco Arcangeli nel 1962, da Carlo Volpe nel 1979 e da August B. Rave nel 1990, lascia ben scarsa possibilità al coinvolgimento del Francescano, ordinato sacerdote nel 1729, ventitreenne; mentre la proposta di datazione agli anni Trenta avanzata da Renato Roli²⁵ discende, anziché da ragioni di stile, dal presupposto, appunto non verificabile, che alla genesi delle tele abbia presieduto padre Martini; presupposto alquanto incerto che, di conseguenza, destabilizza la conclusione della ricerca di Guy Shaked, secondo il quale le pitture sarebbero state realizzate dopo il 1725 e prima del 1742 e le iscrizioni sul dorso dei volumi riportate tra il 1746 e il 1757.²⁶

La difficoltà dei confronti e i pochi punti fermi nella produzione dell'artista danno luogo peraltro ad ampie oscillazioni nella cronologia dei suoi dipinti sprovvisti di specifica documentazione, anche di quelli da lungo tempo oggetto di studio, come dimostra il caso del celebre ritratto di Zanobio Troni, della moglie Valeria Crapoli e delle tre figlie della Pinacoteca Nazionale di Bologna, la cui esecuzione, generalmente collocata, al pari degli sportelli di libreria, tra il 1715 e il 1730, è stata fatta scivolare agli anni 1730-1735;²⁷ data-

²¹ Cfr. STERLING 1952, p. 82; C. STERLING, in *La nature morte* 1952, pp. 109-110, scheda 85; HÜTTINGER 1956, p. 30 scheda 73; SCHÖNBERGER, SOEHNER 1958, p. xviii scheda 185 e fig. 185; FARÉ, CHEVÉ 1996, ed. it. 1997, p. 182.

²² Cfr. C. GNUDI, A. MEZZETTI, in *La peinture italienne* 1960, pp. n.n. scheda 206; R. ROLI, in *La natura morta italiana* 1964, p. 105; MATTEUCCI 1965, pp. n.n.

²³ MERRIMAN 1980, p. 319.

²⁴ MORELLI 2000, pp. 102-103 e nota 12.

²⁵ ROLI 1977, p. 217.

²⁶ SHAKED 2000, p. 296.

²⁷ A. STANZANI, in *Pinacoteca Nazionale* 2011, pp. 148-151.

zione che andrà ulteriormente posticipata al 1743-1744: nel dipinto sono infatti ritratte le figlie Maria, Angela Maria e Nicoletta Loretta nate rispettivamente nel 1719, nel 1722 e nel 1726, la cui età già impone una datazione oltre il 1740 che andrà precisata appunto negli anni 1743-1744 per la presenza del nipotino dei coniugi Troni, Pier Antonio figlio di Angela Maria, nato nel giugno del 1742.²⁸

Argomentazioni più stringenti ai nostri scopi offre invece l'analisi delle numerose iscrizioni sul dorso dei volumi. Dopo la trascrizione di Sergio Paganelli anteriore al 1967, accompagnata dal tentativo di identificazione dei volumi, al loro studio – in occasione della mostra del 1984 per il secondo centenario della morte del Francescano – si è dedicato Oscar Mischiati, il quale ha reso noto l'elenco dettagliato e le «ipotesi di identificazione dei titoli con volumi effettivamente esistenti nella Biblioteca martiniana».²⁹ Sono risultati quarantadue titoli, come hanno riscontrato anche Guy Shaked ed Elisabetta Pasquini,³⁰ distribuiti tra il 1480 del *Theoricum opus musice discipline* di Franchino Gaffurio, stampato a Napoli, e il 1706 del *Musico testore* del francescano Zaccaria Tevo, stampato a Venezia. Vi compaiono quindici volumi del secolo XVI e dieci circa del secolo successivo. Come si apprende dalla lettera di fra Antonio Bandi datata in Roma il 12 gennaio 1746,³¹ solo allora il trattato di Franchino Gaffurio fu procurato a padre Martini. Dovette pervenire a Bologna troppo tardi perché il titolo potesse essere riportato dallo stesso artista sul dorso del tomo collocato nel secondo palchetto dell'anta sinistra, partendo

dall'alto. Giuseppe Maria Crespi moriva l'anno successivo, ma da un paio d'anni era impossibilitato a esercitare la professione per l'improvvisa cecità. Ne deriva la conferma all'osservazione – acquisita in occasione del restauro e desumibile anche ad occhio nudo a motivo del tratto meccanico delle iscrizioni e della diligenza del tutto "anti-crespiana" della scrittura – che i titoli furono riportati da mano diversa in un tempo successivo all'esecuzione delle tele, forse quando queste raggiunsero, presumibilmente sotto forma di dono, la biblioteca musicale del Francescano, se non successivamente all'epoca martiniana, in ragione della mancata rispondenza dei formati e degli spessori dei volumi dipinti al loro aspetto reale.

Resta, in ogni modo, che le iscrizioni accreditano l'immagine di padre Martini «quale cultore o raccoglitore piuttosto di trattati teorici che di musica pratica».³² Come è stato osservato, infatti, «nelle iscrizioni sulle ante crespiane figurano i teorici greci dell'antichità, gli 'intermediari' tra paganesimo e cristianesimo e gli autori medievali, rinascimentali e secenteschi».³³

NOTA BIBLIOGRAFICA

Per una bibliografia essenziale sulle due ante di libreria cfr. GHEDINI 1940, pp. 75-76 e fig. a p. 79; ARCANGELI 1948, ed. 1975, p. 15; C. GNUDI, in *Mostra celebrativa* 1948, p. 37, scheda 34-35 e tavv. XIX-XX; LONGHI 1950, p. 39; LONGHI 1952, p. 52; STERLING 1952, pp. 81-82 e fig. 70; C. STERLING, in *La nature morte* 1952, pp. 109-110 e fig. 85; HÜTTINGER 1956, p. 30 scheda 73; SCHÖNBERGER, SOEHNER 1958, p. XVIII scheda 185 e fig. 185; SOEHNER 1958, p. 47 schede 43

²⁸ BCABO, B. CARRATI, *Battesimi*, ms. B.876, p. 55, alla data 24 giugno 1742: «Pier Antonio Gio: dell'Ill.re Bartol.o Gio: Batta Bartolini e di Angela M.a Troni». Sulla famiglia dell'argentiere Zanobio Troni cfr. CALZONI 2003.

²⁹ Per la trascrizione a stampa cfr. MISCHIATI 1984a, pp. 140-142; inoltre MISCHIATI 1999, pp. 209-212; MORELLI 1997, pp. 195-196, 216 nota 12.

³⁰ Si veda ancora, per la trascrizione dei titoli, SHAKED 2000; inoltre PASQUINI 2007, pp. 67-68.

³¹ Ep. mart. I.14.125; SCHN. 394.

³² MISCHIATI 1999, p. 120.

³³ PASQUINI 2007, p. 68 n. 15.

a-b; C. GNUDI, A. MEZZETTI, in *La peinture italienne* 1960, pp. n.n. scheda 206; SCHÖNBERGER, SOEHNER 1960, pp. 118-119 e fig. 185; DE LOGU 1962, pp. 66, 67, 71, 175-176 e tav. 31 a p. 65; ARCANGELI 1962, pp. 31-32 e figg. 26-27; R. ROLI, in *La natura morta italiana* 1964, pp. 104-105 schede 245-246; MATTEUCCI 1965, pp. n.n. e tav. XIII; ARCANGELI 1970, pp. 270-271; RAIMONDI 1970, p. 263; RICCÒMINI 1974, pp. 61-62 scheda 74 e fig. 74; ROLI 1977, pp. 217, 249 e fig. 403b; BECKER 1979, pp. 454, 591 n. 21; C. VOLPE, in *L'arte del Settecento emiliano* 1979, pp. 151, 152, 158 scheda 331 e fig. 177; VECA 1980, p. 61 e fig. 69 a p. 63; MERRIMAN 1980, p. 319 scheda 302; R. ROLI, in ROLI, SESTIERI 1981, p. 39; STERLING 1981, pp. 56, 110, 114, 152, 169 note 197-198 e fig. 70; ROSCI 1982, p. 102 e figg. 168-169; *Collezionismo e storiografia* 1984, p. 115; DEGLI ESPOSTI 1984, p. 50; MISCHIATI 1984a, pp. 140-142; R. ROLI, *DBI, ad vocem*; SALERNO 1984, pp. 350-351; S. EVANGELISTI, M. PASQUALI, in *Morandi e il suo tempo* 1985, p. 259 scheda 117 e fig. 117 a p. 101; STERLING 1985, pp. 35, 82, 86, 121, note 197-198, 230; MERRIMAN 1986, pp. 51-52, trad. it. 1990, p. 129; COLOMBI FERRETTI 1989, pp. 478, 480-481; RAVE 1990, p. CLXVII; A.B. RAVE, in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, pp. 170-171; ROLI 1990, p. 256; G. VIROLI, in *Giuseppe Maria Crespi* 1990a, pp. 202-203 scheda 102; *Viaggio a Rossini* 1992, p. 29 scheda 2.43 e fig. a p. 31; CERA 1994, *ad vocem Giuseppe Maria Crespi*, fig. 30; ROSSI 1995, p. 158; FARÉ, CHEVÉ 1996, ed. it. 1997, pp. 182-184; BENATI 1999, p. 48; IMPELLUSO 1999, p. 267 e fig. a p. 262; MISCHIATI 1999, pp. 120, 209-212; D. BENATI, in *La natura morta* 2000, pp. 114, 117, 119; MORELLI 2000, pp. 102-106, in particolare p. 103 nota 12; SHAKED 2000, pp. 291-299; A. MAZZA, in *Le stanze della musica* 2002, pp. 92-93 scheda 73; D. BENATI, in *La natura morta* 2003, pp. 453, 478; P. GOZZA, in *Museo internazionale* 2004, pp. 88, 94; E. PASQUINI, in *Museo internazionale* 2004, p. 80; S. BARCHIESI, M. MINOZZI in *Le collezioni d'arte* 2005, p. 305; CONGIUNTI 2005, p. 120 e nota 2; MIOLI 2006, p. 82; JALLET 2007, pp. 116, 325 nota 293; PASQUINI 2007, pp. 67-69, 87; E. PASQUINI, *DBI, ad vocem; Settecento musicale* 2010, p. 468; PASQUINI 2010, pp. 97-98 e nota 2; ALBERTI 2015, pp. 52, 138 e figg. 68-69; M. FRANCUCCI, in *Da Cimabue a Morandi* 2015, pp. 286-287; RICCÒMINI, s.d., p. n.n. e tav. 7.