

«HISTORIAE MUSICAE CULTORES»

CXXIX

diretta da

VIRILIO BERNARDONI, LORENZO BIANCONI, FRANCO PIPERNO

LORENZO BIANCONI – MARIA CRISTINA CASALI PEDRIELLI

GIOVANNA DEGLI ESPOSTI – ANGELO MAZZA

NICOLA USULA – ALFREDO VITOLO

I RITRATTI
DEL MUSEO DELLA MUSICA
DI BOLOGNA

da padre Martini al Liceo musicale



FIRENZE

LEO S. OLSCHKI EDITORE

MMXVIII

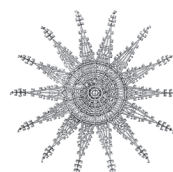
La presente pubblicazione è stata promossa da



Comune di Bologna



CONSERVATORIO
G.B. MARTINI
BOLOGNA



Associazione culturale
«Il Saggiatore musicale»



Cultura
è Bologna

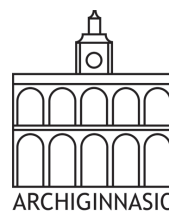


museo internazionale
e biblioteca della musica
di Bologna

con il contributo di



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DELLE ARTI
VISIVE PERFORMATIVE MEDIALI



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
IN BOLOGNA



FONDAZIONE DEL
MONTE
1473



ISBN 978 88 222 6349 0

PREFAZIONE

Il benevolo lettore trova qui il catalogo ragionato di un'amplessima collezione di ritratti di musicisti dal Cinque al Novecento, non secondario vanto del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (MIBM). La raccolta di dipinti nacque intorno al 1770, per iniziativa di padre Giambattista Martini (Bologna 1706-1784), minore conventuale, maestro di cappella, teorico e didatta insigne, che fra il terzo e il quarto decennio del Settecento aveva concepito il progetto, pionieristico per l'epoca, di una storia universale dell'arte musicale, dall'antichità precristiana all'età moderna. L'ultimo dei cinque tomi che Martini aveva previsti per la *Storia della musica* – soltanto tre videro la luce, tra il 1757 e il 1781 – avrebbe dovuto contenere, con la trattazione della musica polifonica, le immagini dei maggiori musicisti italiani e stranieri, defunti e viventi. A tale scopo il Francescano avviò, verso la metà del secolo, una raccolta di disegni e incisioni, e dal 1770 in poi costituì nel convento di San Francesco una vera e propria iconoteca pittorica, nucleo originario della collezione attuale. In età napoleonica l'ingente quadreria, non senza qualche dispersione, passò al neocostituito Liceo musicale di Bologna (1804), nell'ex-convento agostiniano di San Giacomo Maggiore. Lì, nel corso dell'Otto e del Novecento, poté arricchirsi con numerosi ritratti di personalità della cultura musicale coeva, *in primis* cittadina. Viepiù sporadiche, le accessioni recenziore – per esempio il ritratto del violinista Arrigo Serato, di mano di Felice Casorati (scheda n. **305**), pervenuto nel 1953, o quello del maestro Francesco Molinari Pradelli (**301**), entrato nel 2016 – sono successive alla conversione del Liceo musicale in Conservatorio statale di musica (1942). Di fatto, non sbaglierebbe chi nel nucleo originario dell'iconoteca martiniana ravvisasse l'unica collezione pittorica bolognese del Settecento che sia rimasta compatta, se non perfettamente integra, in città fino ai giorni nostri e abbia conservato nel tempo caratteri di continuità storica e di mai dismessa attualità.

L'intento collezionistico di padre Martini aveva finalità essenzialmente documentarie. Non tutti i dipinti della sua quadreria, né delle addizioni seriorie, sono capolavori dell'arte, sebbene non scarseggino davvero i pezzi di grande pregio: basti ricordare, tra quelli universalmente noti, gli splendidi ritratti

di Johann Christian Bach, allievo del Francescano – è l'unico Gainsborough posseduto da un museo italiano (102) –, e di Carlo Broschi detto il Farinelli, in amicizia col frate, fastosa opera del pittore di corte di Madrid, Corrado Giaquinto (p. 113), nonché le ante di libreria di Giuseppe Maria Crespi (p. 97). Indipendentemente dalla qualità artistica, di molti musicisti di prima sfera il ritratto conservato a Bologna rappresenta l'unica effigie pittorica conosciuta – così per Zarlino (15), Giovanni Legrenzi (37), Antonio Maria Bononcini (54) o G.B. Sammartini (188) – e in qualche caso una di pochissime certificate autentiche, come per Alessandro Scarlatti (88), Caldara (57), Gluck (138), Mozart (163) o, tra i post-martiniani, Isabel Colbran (230). In particolare, poi, abbondano i ritratti di compositori, cantanti e virtuosi che furono aggregati all'Accademia Filarmonica di Bologna, sull'arco della sua storia plurisecolare – fu fondata nel 1666, ha dunque celebrato da poco i 350 anni – e, dall'Ottocento in qua, docenti e funzionari del Liceo musicale e poi del Conservatorio intitolato a padre Martini: talché, per una metà circa della consistenza attuale, la collezione è al tempo stesso un pantheon dell'arte musicale cittadina.

Il presente catalogo, a sua volta, ha una lunga storia. È stato concepito all'epoca delle celebrazioni martiniane del 1984, secondo centenario della morte, per illuminata determinazione del presidente del comitato promotore, Pier Carlo Brunelli, all'epoca presidente del Conservatorio "G.B. Martini", e con il dichiarato appoggio di Andrea Emiliani, allora Soprintendente ai beni artistici e storici, e d'altri studiosi benemeriti, come l'indimenticato bibliotecario del Conservatorio, Oscar Mischiati, e con lui Adriano Cavicchi, F. Alberto Gallo, Tito Gotti e il compianto Luigi Ferdinando Tagliavini. Le celebrazioni culminarono in un convegno (se ne vedano gli Atti, *Padre Martini: musica e cultura nel Settecento europeo*, a cura di Angelo Pompilio, Firenze, Leo S. Olschki 1987) e nella mostra *Collezionismo e storiografia musicale nel Settecento: la quadreria e la biblioteca di padre Martini* (catalogo Bologna, Nuova Alfa 1984). In quella circostanza fu effettuata una prima sistematica campagna di restauro e censimento fotografico. Un ardimentoso terzetto di storici dell'arte – Angelo Mazza, Maria Cristina Casali Pedrielli e Giovanna Degli Esposti – affrontò contestualmente il primo tentativo di una ricostruzione documentata della genesi della collezione. Nei decenni seguenti il lavoro di catalogazione ha avuto fasi alterne, di slancio e di ristagno. Maturando a fine millennio il progetto del Comune di Bologna di costituire in palazzo Aldini Sanguinetti un Museo della Musica che valorizzasse e rendesse visibile al pubblico l'instimabile patrimonio cittadino di beni musicali, l'associazione culturale «Il Saggiatore musicale», di cui Pier Carlo Brunelli fu il primo presidente (1993-2000), subentrò nella direzione del cantiere catalografico, col benessere del Conservatorio "G.B. Martini", presidente Anna Poli Boselli. Il progetto, nel quale fu coinvolto l'allora Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Alma Mater Studiorum,

fu incluso nel programma culturale di Bologna 2000 Città Europea della Cultura; e per un momento sembrò possibile condurlo in porto in tempo per l'inaugurazione del nuovo Museo (2004). Ma l'ampiezza del compito ha infine comportato un impegno scientifico ed editoriale assai maggiore del previsto. Grazie infine all'apporto decisivo di alcuni giovani collaboratori sul versante musicologico – dapprima Alfredo Vitolo, che, bibliotecario del MIBM dal 2005 al 2016, ha maturato un'ineguagliata, capillare conoscenza della documentazione storica e bibliografica; e nella fase conclusiva Nicola Usula, cui si deve in buona parte l'*editing* finale – è oggi possibile presentare agli amatori e agli studiosi un lavoro equilibratamente organizzato sul doppio versante della storia dell'arte e della musicologia storica. Ciò non si sarebbe potuto realizzare senza il concorso di altri enti e istituti, in particolare la Biblioteca comunale dell'Archiginnasio (direttore Pierangelo Bellettini), da cui fino al 2008 è dipeso amministrativamente il Museo della Musica, e il neo-costituito Dipartimento delle Arti (direttore Giuseppina La Face).

Tra il 1984 e il 2018 il mondo è cambiato, anche sul fronte della ricerca storica, artistica e musicale. Basti pensare alle prospettive aperte da Internet, che ha tra l'altro reso disponibili *on-line* risorse enciclopediche come il *New Grove Dictionary of Music and Musicians* o *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, banche-dati come *Corago: repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900*, oppure, per restare in casa nostra, il *Gaspari on-line*, chiave d'accesso all'inesausto tesoro dei carteggi di padre Martini e ad ampia parte della biblioteca da lui avviata nel secolo XVIII e continuata nei due secoli successivi da bibliotecari illuminati come Gaetano Gaspari (274), Federico Parisini (282), Luigi Torchi (308) e Francesco Vatielli (310). Dell'evoluzione intercorsa negli studi di storia dell'arte e della musica sull'arco di tre decenni il presente catalogo reca tracce evidenti, ma non per questo disdicevoli: come insegna la vicenda, ammirevole, di padre Martini e delle sue miracolose collezioni, la ricerca erudita vive anch'essa nella storia e della storia.

Il catalogo ha un'articolazione semplice e chiara. I tre capitoli iniziali tracciano la storia dell'iconoteca martiniana illustrando nel contempo le caratteristiche tipologiche dei ritratti di musicisti (MAZZA); ne documentano lo sviluppo attraverso lo spoglio cronologico dei carteggi di padre Martini (MAZZA - VITOLO); sintetizzano la storia amministrativa della collezione attraverso i contrassegni di possesso (VITOLO). I tre capitoli seguenti trattano monograficamente episodi a vario titolo eminenti: le ante di libreria del Crespi, presumibilmente appartenute a padre Martini (MAZZA); il Farinelli-Giaquinto, anch'esso forse in possesso di padre Martini fin dal 1783 (BIANCONI - CASALI

PEDRIELLI); e il panorama della ritrattistica bolognese nell'Otto e nel primo Novecento, vicenda meno nota ma egregiamente documentata nella collezione del Museo (DEGLI ESPOSTI).

Le 311 schede riguardanti gli altri ritratti – quasi tutti a olio su tela, con qualche disegno a matita, a pastello o a gessetto su cartoncino – sono raggruppate per epoche di riferimento, cinquantennio dopo cinquantennio, e all'interno di ciascuna epoca in ordine alfabetico per soggetti (con gli incerti e gli ignoti collocati in coda a ciascun gruppo). Il lettore ben comprende che in più d'un caso un dato soggetto si sarebbe potuto legittimamente collocare anche nel mezzo secolo adiacente: così, per dire, Alonso Lobo (21), Alessandro Scarlatti (88), Vincenzo Righini (252), la presunta principessina Lunéville (262), Marietta Alboni (216), Bruno Mugellini (302) o il cantante Pietro Benedetti detto il Sartorino (95), primo uomo nel *Mitridate* mozartiano del 1770, dunque appartenente al secondo Settecento, ma riconosciuto – in seguito a un'intricata congettura – in un dipinto che, stando a una vecchia annotazione, recherebbe una data anteriore alla metà del secolo, oggi non più visibile. Poco importa: il raggruppamento adottato ha il semplice scopo di evitare al lettore l'effetto di congerie che l'ordine alfabetico assoluto avrebbe indotto, e ha in più il pregio di rendere meglio riconoscibile la scansione cronologica nella genesi e nella crescita dell'iconoteca, prima e dopo l'avvio del progetto collezionistico di padre Martini nella seconda metà del Settecento, prima e dopo la cesura, radicale, dell'età napoleonica, con quel che essa comportò in termini di riordino del patrimonio e delle istituzioni culturali. In coda alle 311 schede un'appendice (MAZZA) documenta ventidue ritratti alienati, danneggiati o dispersi.

Le singole schede presentano nell'ordine:

— nell'intestazione (dopo il numero di catena cui fanno rinvio gli indici dei soggetti e dei pittori) il nome del soggetto effigiato e il nome del pittore, con i rispettivi estremi anagrafici; l'indicazione della tecnica, del supporto e del formato; le iscrizioni presenti nel dipinto;

— nel corpo della scheda le informazioni storico-biografiche essenziali sul musicista effigiato e sul pittore, e gli elementi noti circa la storia del dipinto, non senza saltuari riferimenti ad altri ritratti notevoli (ivi compresi i busti plastici e scultorei posseduti dal MIBM ed anche, ma senza pretesa di completezza, i disegni e le stampe calcografiche, litografiche e fotografiche, notificate nel *Gaspari on-line*);

— in coda alla scheda le notizie sullo stato di conservazione e i restauri documentati;

— infine i numeri d'inventario, la cui chiave va ricercata nel capitolo rispettivo (pp. 87-92), e la letteratura critica specifica sul dipinto, che rimanda alla bibliografia generale (pp. 639-676).

La collezione essendo fisicamente distribuita tra palazzo Aldini Sanguinetti (Strada Maggiore 34), sede del Museo, e il Conservatorio di musica "G.B. Martini" (piazza Rossini 2), l'ubicazione attuale di ciascun dipinto si ricava dal catalogo *on-line* del Museo.

Ogni scheda reca in coda la sigla dell'autore principale; in qualche caso, due o tre sigle. Ma si può ben dire che quasi nessuna scheda è *in toto* riconducibile a un solo autore, in forza della lettura incrociata da parte dei sei autori che collegialmente firmano il volume.

Un lavoro come questo, dichiaratamente collettivo e interdisciplinare, non si sarebbe potuto condurre a termine senza il concorso di molte, moltissime volontà convergenti. Nel congedarlo, gli autori desiderano dunque esprimere la loro gratitudine agli enti, agli organi e alle persone che in tanti modi hanno sostenuto la catalogazione sotto il profilo scientifico, operativo ed editoriale.

Ringraziamo in particolare: i funzionari, i bibliotecari e gli addetti che si sono avvicendati prima nel Civico museo bibliografico musicale, poi (dal 2004) nel Museo della Musica: Sergio Paganelli†, Giorgio Piombini†, Barbara Ventura, Mario Armellini, Gianmario Merizzi, l'attuale responsabile Jenny Servino, con lo *staff* tutto, in particolare Francesca Bassi e Cristina Targa; gli assessori alla cultura del Comune di Bologna che hanno voluto e realizzato il Museo della Musica: Roberto Grandi (oggi presidente dell'Istituzione Bologna Musei) e Marina Deserti; l'assessore in carica, Matteo Lepore; l'assessore al Bilancio, Davide Conte, e i dirigenti degli istituti culturali del Comune, Francesca Bruni in testa; il direttore uscente dell'Archiginnasio, Pierangelo Bellettini, che del Museo ha seguito passo per passo la formazione e l'avvio; i dirigenti, funzionari e dipendenti di altre articolazioni culturali del Comune di Bologna, sempre solleciti nel rispondere alle esigenze della ricerca, in particolare Massimo Medica (Musei civici d'Arte antica), William Baietti (Archivio Storico del Comune), Claudio Roncarati† e Andrea Grandi (Archivi anagrafici e di Stato civile del Comune), Giancarlo Benevolo (Archivio storico dei Musei civici d'Arte antica), Ioris Lorenzini (Archivio del Personale del Comune), Roberto Martorelli (Museo del Risorgimento), Silvia Battistini, Carla Bernardini e Antonella Mampieri (Collezioni comunali d'Arte).

Ringraziamo inoltre i funzionari e dipendenti di biblioteche, archivi e musei che abbiamo assillato con nostre richieste urgenti, e in particolare, in Bologna, nella Biblioteca comunale dell'Archiginnasio (Anna Manfron, oggi direttore, e Maria Grazia Bollini), nella Biblioteca di Musica e Spettacolo (Marinella Menetti, Gianmario Merizzi) e nella Biblioteca di Arti visive "Igi-

no Supino” (Piero Narcisi, Paola Taddia†, Angela Sampognaro) del Dipartimento delle Arti, nella Fondazione Zeri (Andrea Bacchi), nell’Accademia Filarmonica (Romano Vettori, Ida Zanini), nell’archivio della Biblioteca del convento San Francesco (padre Franco Careglio), nella Biblioteca Oscar Michiati (Liuwe Tamminga, Anna Zareba), nell’Archivio generale arcivescovile (Simone Marchesani); e inoltre nel Kunsthistorisches Institut di Firenze, nella Biblioteca Oliveriana di Pesaro (Maria Grazia Alberini), nella Biblioteca e Archivio della Civica Raccolta delle stampe Achille Bertarelli a Milano, nel Museo civico “L. Varoli” di Cotignola (Massimiliano Fabbri), nella Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (Gabriele Mauthe). L’allora Soprintendenza per i beni artistici e storici di Bologna ha dato il proprio supporto alla catalogazione della raccolta con la campagna fotografica generale in bianco e nero realizzata nei primi anni Ottanta da “Foto studio professionale C. N. B. & C. di Bologna”.

Molti colleghi ci hanno soccorso con informazioni di ogni genere. Contributi determinanti hanno dato, a vario titolo, Mariangela Mafessanti, Florence Gétreau, José María Domínguez, Angelo Pompilio, A. Fabio Ivaldi, Elisabetta Pasquini. Aldo Salvagno ha letto per noi, *in extremis*, le lettere dei carteggi martiniani oggi conservate a Vienna. Inoltre, per comunicazioni vuoi puntuali vuoi plurime, ringraziamo Anna Maria Ambrosini Massari, Cristina Andreu Adame, Pietro Antoni, Valentina Anzani, Luca Aversano, Rodolfo Baroncini, Benedetta Basevi, Alexandra Nina Bauer, Marco Beghelli, Wanda Bergamini†, Ludovico Bertazzo OFMconv, Giuliano Berti Arnoaldi Veli, Gabriella Biagi Ravenni, Stephan Blaut, Francesca Boris, Bella Brover-Lubowski, Biancamaria Brumana, Francesco Caglioti, Monica Calzolari, Gian Piero Cammarota, Juan José Carreras, Riccardo Castagnetti, Jacques Charles-Gaffiot, Paolo Cecchi, Antonio Chemotti, Giuseppe Cirillo, Helen Coffey, Federica Collorafi, Annarita Colturato, Paul Corneilson, Cesare Corsi, Alberto Crispo, Domenico Antonio D’Alessandro, Davide Daolmi, Elena De Luca†, Maria Rosa De Luca, Enrico De Stavola, Pilar Diez del Corral Corredoira, Sergio Durante, Paolo Fabbri, Fabia Farneti, Elisabetta Fava, Maura Favali, Cristina Fernandes, Cesare Fertonani, Paola Foschi, Teresa Gialdroni, Paolo Giorgi, Corinna Giudici, Matteo Giuggioli, José Luis Gómez Urdáñez, Irene Graziani, Nicoletta Guidobaldi, Peter Hauge, Christoph Henzel, Miguel Hermoso Cuesta, Annette Hojer, Patricia Howard, Stella Ingino, Milada Jonášová, Wolfgang Kaps, Andreas Krock, Saverio Lamacchia, Angelo Lama, Giancarlo Landini, Andrea Lanzola, Lowell Lindgren, Guido Lipparini, Stefano L’Occaso, Francesco Lora, Andrea Macinanti, Andrea Malnati, Hans Joachim Marx, Maria Pace Marzocchi, Thomas McGeary, Raffaele Mellace, Renato Meucci, James Miller, Piero Mioli, Beatrice Misericchi, Alessandro, Cecilia, Cristina e Marco Molinari Pradelli, Gregorio Moppi, Arnaldo Mo-

relli, Reto Müller, Margaret Murata, Konstanze Musketa, Alexandra Nigito, Alfred Noe, Michel Noiray, Mirko Nottoli, Michael Pacholke, Victor Pagán, Silvano Pagani, Roberto Pancheri, Giuseppe Pedrielli, Giovanna Perini, Pierpaolo Polzonetti, Giuseppe Porzio, Jonathan Pradella, Loris Rabiti, Bianca Maria Radaelli Molinari Pradelli, Giuseppina Raggi, Roberto Regazzi, Renato Ricco, Alberto Rodella, Sauro Rodolfi, Renato Roli, Luca Rossetto Casel, Camilla Roversi Monaco, Elena Rossoni, Lilian Ruhe, Cesarino Ruini, Augusto Russo, Daniela Sadgorski von Aretin, Elisabetta Sambo, Marco Sarti†, Orietta Sartori, Anna Maria Scardovi, Enrico Scavo, Daniela Schiavina, Kateljine Schiltz, Manfred Hermann Schmid, Herbert Seifert, Reinhard H. Seitz, Carlo Sisi, Andrea Sommer-Mathis, Jana Spáčilová, Catherine Sprague, eredi Tivoli, Bruno Toscano, Mauro Tosti Croce, Loredana Ungaro, Davide Verga, padre Domenico Vitale, Maria Antonietta Visceglia, Jürgen Winkelmann†, Maria Zauli, Alina Żórawska-Witkowska. E ci scusiamo con chi avessimo inavvertitamente dimenticato d'includere in questo non breve elenco.

Francesco Scognamiglio ha effettuato nel 2005-06 una prima revisione redazionale. L'*editing* finale (2014-2017) è stato curato da Nicola Usula, che a pieno titolo figura qui tra gli autori. Alla revisione delle bozze, coordinata da Alfredo Vitolo, hanno preso parte Francesca Bassi, Pierangelo Bellettini, Paolo De Matteis, Aldo Roma. Impagabili la pazienza e la perizia della Casa editrice Leo S. Olschki, nella persona di Daniele Olschki, e dei tipografi di cui essa si vale.

Hanno dato un sostegno finanziario dapprima alla ricerca, indi alla pubblicazione il comitato promotore per le celebrazioni martiniane (1984); il Comune di Bologna; il comitato di Bologna 2000 Città europea della Cultura; la Biblioteca comunale dell'Archiginnasio; il Dipartimento di Musica e Spettacolo, poi Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna; la Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, nelle persone di Leone Sibani, presidente, e Gianfranco Ragonesi, vicepresidente; la Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, nella persona di Giusella Finocchiaro, presidente; UniCredit Banca; il Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo - Direzione generale per le Biblioteche e gli Istituti culturali. A tutti i sovventori va la gratitudine degli autori e – così vogliamo credere – degli studiosi e degli amatori che si varranno di questo catalogo.

Questa pubblicazione è dedicata, con riconoscenza, a chi per primo l'ha immaginata e voluta: Pier Carlo Brunelli.

LORENZO BIANCONI
«Il Saggiatore musicale»

Referenze fotografiche

La campagna fotografica generale della collezione del Museo della Musica è stata realizzata da Foto Studio Pym (Bologna).

Le foto relative alle schede 4, 34, 45, 60, 134, 152, 166 e 175 sono state effettuate dal Museo medesimo.

Sempre per conto del Museo, Carlo Vannini (Reggio nell'Emilia) ha realizzato le foto delle schede 5, 14, 17, 19, 31, 33, 36, 72, 75, 94, 102, 147, 148, 160, 164, 213, 234, 251, 266, 268, 273, 295, 299 e 302, nonché del ritratto di parata del Farinelli (p. 113).

Si ringraziano gli istituti e i collezionisti detentori dei diritti che hanno gentilmente concesso la riproduzione delle immagini a corredo del saggio d'apertura (pp. 1-53) e dell'appendice di ritratti alienati e danneggiati (pp. 625-632).

ANGELO MAZZA

«AL MAGGIOR ORNAMENTO
DI COTESTA INSIGNE LIBRERIA MUSICALE»:
L'ICONOTECA DI PADRE GIAMBATTISTA MARTINI
NEL CONVENTO DI SAN FRANCESCO

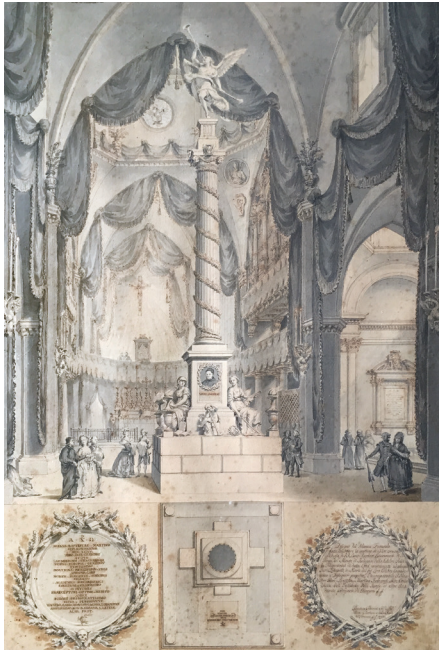
La solenne cerimonia organizzata dall'Accademia Filarmonica nella chiesa di San Giovanni in Monte il 2 dicembre 1784, a quattro mesi dalla scomparsa di padre Giambattista Martini, commemorava l'autorevole storico della musica, l'apprezzato compositore, l'abile contrappuntista e il grande didatta. Si può dire che nell'occasione fosse stato richiamato, sia pure allusivamente, anche un altro aspetto non secondario della multiforme attività del Francescano, quello di singolare raccoglitore di immagini delle principali personalità legate al mondo della musica del suo tempo e delle età precedenti: dai compositori ai cantanti, dai costruttori di strumenti ai teorici, dagli esecutori ai mecenati.¹

Quella chiesa che quattordici anni prima aveva ospitato, per i concerti dell'annuale festa dell'Accademia Filarmonica, personalità quali Charles Burney, Carlo Broschi detto il Farinelli, il giovanissimo Wolfgang Amadé Mozart con il padre Leopold e artisti quali il ritrattista William Keable ormai al termine dell'attività, James Barry allora insignito del titolo di Accademico Clementino e altri ancora, tutti incantati dai dipinti di Raffaello, Perugino, Lorenzo Costa, Domenichino e Guercino posti sugli altari, era addobbata da «pannaroni» con frange dorate che già sul portale e sull'altro ingresso in strada Santo Stefano facevano risaltare, entro grandi cartelli, le iscrizioni celebrative della dottrina del Francescano composte da Jacopo Biancani Tazzi «professore d'Antichità ed Accademico Benedettino dell'Instituto». All'interno, altri «panni neri listati d'oro e guarniti di veli» pendevano dalle volte della navata centrale e dagli archi d'accesso alle cappelle laterali; anche i pilastri, la cappella maggiore e il coro erano in parte rivestiti da panni con trine dorate che brillavano alla luce delle numerose torchiere, alcune delle quali fornite dalla famiglia Pepoli. Attirava l'attenzione il monumento effimero montato nel mezzo della chiesa: «una colonna dorica secondo il Vignola», precisa Marcello Oretti,² in finto porfido, attorno alla quale un festone di cipressi si avvolgeva a spirale fino al capitello sormontato dalla

¹ Per una bibliografia essenziale su padre Giambattista Martini cfr. BUSI 1891; ZACCARIA 1969; *Collezionismo e storiografia* 1984; TITLI 1989; *Padre Martini. Musica e cultura* 1987; PASQUINI 2004a; MIOLI 2006a; PASQUINI 2007; E. PASQUINI, *DBI, ad vocem*.

² CAVALLAZZI 1779-1786, ms. Gozz. 352, alla

data 2 dicembre 1784; ORETTI, sec. XVIII, ms. B 106, pp. 153-157, sulla traccia della «Gazzetta di Bologna», 7 dicembre 1784, n. 49; FANTUZZI 1781-1794, V, 1786, pp. 351-352 nota 16; PARISINI 1887, pp. 38-41 nota 20; MIOLI 2004a, pp. 124-125; PASQUINI 2007, pp. 58-59.



1



Fig. 1. Progetto per l'apparato funebre della commemorazione di padre Martini nella chiesa di San Giovanni in Monte, 2 dicembre 1784, Bologna, Accademia Filarmonica. Fig. 2. Petronio Tadolini, *Medaglia in argento per Giambattista Martini*, 1784 (recto con il ritratto di profilo di padre Martini; verso con la Fama che suona la tromba sulla veduta di Bologna), Bologna, Museo Civico Archeologico.



2



figura allegorica della Fama (fig. 1). Accanto all'alto piedritto in finto travertino, so-prelevate da un basamento parallelepipedo, erano sedute le figure allegoriche della Musica e della Storia a ricordo del progetto storiografico di padre Martini. Tra di loro «un puttino sedente che volta all'in giù una face per spegnerla» significava con tutta probabilità, nel pianto inconsolabile, il naufragio del progetto editoriale della *Storia della musica* arenatosi al terzo tomo per l'infausto contraccollo della morte.

A richiamare la fitta serie iconografica dei ritratti a olio su tela che il Francesco aveva formato in meno di quindici anni, nell'ultima fase della vita, era la sua stessa immagine riprodotta sul basamento entro ghirlanda di alloro, accom-

pagnata dalla scritta «Vivit ingenio». Come riporta puntualmente l'erudito Marcello Oretti, «il meccanismo della colonna e tutta la macchina», attorno alla quale erano disposte ventiquattro torce, erano opera dell'ingegnere Giuseppe Donelli, le figure allegoriche erano state modellate da Petronio Tadolini³ e «il disegno della macchina e colonna» era stato fornito da Flaminio Minozzi che aveva realizzato anche il ritratto. Per quest'ultimo il pittore si era servito del fortunato schema elaborato da Angelo Crescimbeni alla metà degli anni Settanta, subito divulgato tramite l'incisione realizzata da Carlo Faucci nel 1776 a Firenze per interessamento di Giovanni Marco Rutini, allievo del Francescano (fig. 3).

Documentazione visiva dell'apparato per la commemorazione di padre Martini è fornita dal disegno a penna e acquerello presso l'Accademia Filarmonica di Bologna, donato da Sebastiano Dal Monte accademico di Santa Cecilia a Roma. Presenta la veduta dell'abside, del presbitero e di parte della navata centrale di San Giovanni in Monte con i descritti panneggi che scandiscono le campate, pendono sugli accessi verso le cappelle laterali e rivestono coro e cantorie. Comparse di nobili e di ecclesiastici forniscono la scala dimensionale della struttura effimera costruita nel mezzo della chiesa: una colonna scanalata sormontata dalla figura allegorica della Fama. Nella fascia inferiore l'iscrizione entro la ghirlanda a sinistra registra quella riportata nelle cartelle appese sugli ingressi della chiesa, l'altra invece informa dell'occasione che ha dato luogo alla solenne celebrazione. Tra le ghirlande è disegnata in pianta la colonna con il basamento. Non si tratta però del progetto originario elaborato da Flaminio Minozzi (1735-1817), ma di una replica eseguita qualche anno dopo dallo stesso artista che si sottoscrive: "Flaminio Minozzi Ar:e e Pit:e | Acca: Clemen: e della Reale | di Firenze 1790"; forse una seconda replica, dal momento che il progetto originario fu inviato in dono da Flaminio Minozzi, allo scadere del 1784, all'Elettore Carlo Teodoro di Baviera, protettore del Francescano, il quale in segno di gradimento fece pervenire all'artista una medaglia d'oro con l'effigie propria e della consorte, con lettera di apprezzamento.⁴



Fig. 3. Carlo Faucci, *Ritratto di Giambattista Martini*, incisione, 1776 (tiratura del 1784), Bologna, MIBM.

³ Petronio Tadolini è peraltro autore della medaglia celebrativa qui alla fig. 2; cfr. FANTUZZI 1781-1794, V, 1786, p. 352 nota 16; FANTI 2008, p. 100.

⁴ Si deve la conoscenza delle lettere intercorse tra Flaminio Minozzi, l'Elettore Carlo Teodoro di Baviera e il suo primo ministro nei mesi di dicem-

Si può dire che l'attualità della raccolta di ritratti allora costituita fosse in un certo senso richiamata, nella commemorazione funebre, anche dai compositori degli inni e delle parti della messa eseguiti nella cerimonia religiosa «dal numero di cento ottantasei fra Musicisti e Suonatori». Le effigi di quei compositori, tutti allievi di padre Martini, figuravano, nella quasi totalità, entro la serie iconografica a partire dalle sue origini risalenti ai primi anni Settanta: Vincenzo Cavedagna, Giovanni Battista Gaiani (scheda 131), Angelo Galassi, Lorenzo Gibelli (136), Petronio Lanzi (145), Antonio Mazzoni (155), Giannangelo Antonio Santelli (189), Valerio Tesei (195), Ferdinando Tibaldi, Gabriele Vignali (201), Carlo Agostino Zanolini (203), Giovanni Callisto Zanotti (204).⁵

Nell'arco di poco più di un decennio padre Giambattista Martini aveva accumulato nelle stanze a lui riservate nel convento di San Francesco, prossime alla biblioteca della Comunità religiosa, un numero impressionante di ritratti a olio su tela. Nelle *Memorie storiche del P.M. Giambattista Martini* pubblicate a Napoli nel 1785, l'anno successivo alla scomparsa, il confratello padre Guglielmo Della Valle riportava la testimonianza rilasciata in data 24 ottobre 1784 da padre Mattei, l'allievo prediletto che era succeduto a padre Martini nella carica di maestro di cappella in San Francesco: «I ritratti che si ritrovano nella raccolta Martiniana sono circa 300, fra i quali si trova quello dell'Elettore Palatino, a cui dedicò il secondo tomo della sua storia; il detto ritratto gli fu regalato dal Principe stesso. Molti de' sudetti ritratti sono di buona mano pervenuti parte da Londra, parte dalla Germania, e da altre parti». ⁶ Faceva eco a quella notizia il barnabita padre Giovenale Sacchi, corrispondente di padre Martini, il quale nel medesimo 1784, dando alle stampe a Venezia la *Vita del cavaliere don Carlo Broschi*, ricordava come il ritratto del celebre Farinelli si trovasse «nella insigne libreria di San Francesco di Bologna, alla quale il Padre Maestro Gianbattista Martini ha colle sue cure aggiunta una raccolta copiosa non solo dell'opere degli uomini celebri in Musica, ma anche di ritratti». ⁷ In verità il padre barnabita da lungo tempo era a conoscenza del progetto del Francescano, tanto che nel 1775, inviandogli il proprio ritratto eseguito da Domenico Riccardi detto Donnino (187), gli comunicava cerimoniosamente che avrebbe desiderato «essere buon pittore», così come padre Martini era «ottimo scrittore di musica», per contribuire alla rapida crescita della «sua singolare raccolta di ritratti». ⁸ Un paio di anni dopo, il senatore Giovanni Fantuzzi nelle sue *Notizie degli scrittori bolognesi*, dando risalto al fondo librario e ai preziosi manoscritti di cui egli stesso si era servito, non dimenticava la raccolta di ritratti. Elogiava la liberalità del Francescano e forniva un'immagine crespiana della «umile sua Cella, che era più tosto un Magazzino di

bre 1784 e gennaio 1785 alla trascrizione di Marcello Oretti (*Lettere di diversi al S.r Oretti* sec. XVIII, III, BCABO ms. B 121, cc. 256r-259r). Queste forniscono la più analitica descrizione dell'apparato funebre con informazioni sugli artisti che vi presero parte. Cfr. inoltre ORETTI sec. XVIII, ms. B 106, pp. 155-157; ORETTI sec. XVIII, ms. B 132, p. 175 bis; CAVALLAZZI 1779-1786, alla data 2 dicembre 1784; BERGOMI 2003, pp. 71-72, 75 nota 28; S. FALABELLA, *DBI, ad vocem*.

⁵ Sugli allievi di padre Martini cfr. DELLA VALLE 1785, pp. 9-10 nota a; BROFSKY 1987, in particolare pp. 312-313; PASQUINI 2004, pp. 83-87; MIOLI 2006a, pp. 47-53; PASQUINI 2007, pp. 145-161; E. PASQUINI, *DBI, ad vocem*.

⁶ DELLA VALLE 1785, p. 118.

⁷ SACCHI 1784, p. 48.

⁸ *Giovenale Sacchi a G.B.M.*, Milano, 29 marzo 1775 (Ep. mart. I.10.20; SCHN. 4819).

libri e di carte disordinatamente qua e là sparse, per ogni dove sopra vecchie tavole, con pochi e rozzi arnesi da sedervi, e poche carte appese al muro»; aggiungendo che «a questa rarissima e copiosissima raccolta di Codici e di libri di Musica è unita una del pari copiosa e scelta Pinacoteca di tutti i Compositori e celebri dilettanti di Musica d'ogni nazione, e tutti spediti in dono dagli Autori stessi e regalati dagli Amici e Scolari».⁹

Il numero di quei ritratti era indubbiamente considerevole, tanto da meritare, a partire dal 1776, la segnalazione nelle guide a stampa della città.¹⁰ Il cronista Petronio Cavallazzi nel 1784 già definiva quell'insieme di dipinti «la tanto celebre Pinacoteca»,¹¹ mentre a Parma, nello stesso anno, Paolo Maria Paciaudi «chierico regolare teatino e bibliotecario di Sua Altezza Reale» dava alle stampe un elogio nel quale, dopo aver rammentato i meriti di padre Martini per la costituzione della biblioteca musicale «ingentem lectissimamque», riporta: «Pinacothecam Adjunxit | Sumptuosam Imagines | Vultusque Referentem | Illustrium Virorum».¹² L'inquirente Nicolás Rodríguez Laso, nel viaggio in Italia, visitando in San Francesco la biblioteca martiniana con la competente guida di padre Stanislao Mattei, nel pomeriggio del 2 settembre 1788 forse eccedeva quando registrava con stupore nelle due stanze del celebre studio di padre Martini «más de 400 retratos de los profesores y compositores de música más señalados, así antiguos como modernos», attratto dalla presenza dei suoi connazionali.¹³ Qualche dipinto dovette pervenire anche successivamente alla scomparsa del Francescano, per effetto di accordi intercorsi;

⁹ FANTUZZI 1781-1794, V, 1786, pp. 345 e 344 nota 3. Un durevole sentimento di gratitudine induceva gli allievi per il resto dei loro giorni ad assecondare i desideri di padre Martini una volta lasciato il convento di San Francesco, anche in ragione del fatto che per l'apprezzata attività di didatta questi non percepiva compensi (MIOLI 2006a, pp. 52-53; PASQUINI 2004, p. 83 nota 96; PASQUINI 2007, pp. 154-156; E. PASQUINI, *DBI, ad vocem*). Un'avvertita riconoscenza spingeva gli Accademici Filarmonici a soddisfare la richiesta del ritratto, consapevoli del ruolo decisivo del Francescano nella loro aggregazione alla prestigiosa istituzione.

¹⁰ *Pitture sculture* 1776, p. 94: «È ben degna d'osservazione la singolare raccolta di Libri e Manoscritti rarissimi di Musica fatta dal Celebre P. M. Gio: Battista Martini, accompagnata da una serie copiosissima di ritratti de' più rinomati e valenti Professori di Musica» (inoltre *Pitture sculture* 1782, p. 99; *Pitture sculture* 1792, p. 106).

¹¹ CAVALLAZZI 1779-1786, alla data 3 agosto 1784.

¹² «Giornale letterario», XLI, 13 ottobre 1784, coll. 1293-1294.

¹³ Nicolás Rodríguez Laso 2006, p. 329. Per i viaggiatori in visita al convento di San Francesco per incontrare padre Martini cfr. *Viaggi e viaggiatori* 1986, pp. 373, 378, 384, 488, 602, 614, 618. Non si conosce un inventario analitico della raccolta al tempo delle

soppressioni napoleoniche e vi è ragione di dubitare che questo sia mai stato steso (vane le ricerche presso gli archivi di Stato di Bologna e di Milano e presso l'Archivio Storico Comunale di Bologna). Un *Estratto d'Istrumenti Musicali mobili esistenti nell'Inventario fatto nella sud.a data [28 aprile 1805], e consegnato a Francesco Barbieri appartenenti alle sopprese Corporazioni in deposito al sud.o Barbieri dal Monastero de SS.i Nabore e Felice detto la Badia* riporta: «Dal Convento di S. Francesco. L'Archivio di Musica del Pe 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 tutti tra grandi, e piccoli N.º 226. Un Armario a due sportelli dipinti a scanzia con credenza sotto, dipinta dal Spagnolo. Diversi tellari piccoli in carta, con figure disegnate facendo la Critica a vari Prof.i antichi. Altro quadro allusivo alla Musica» (ASCBo, *Dal 1804 al 1816. Atti della Deputazione Filarmonica*, fasc. 7º, 28 aprile 1805). Inoltre una *Copia dell'Inventario di tutti gl'Istrumenti, e mobili esistenti nel Liceo Comunale di Musica, riscontrato a capo per capo, nel mese di ottobre 1826* riporta la presenza di «Ritratti dipinti in tela grandi e piccoli con Cornici N.º 245 | Detti senza Cornici N.º 24 | Ritratti in rami, come sopra, di varj soggetti conosciuti N.º 177» (ASCBo, *Assunteria Pubblica Istruzione*, 1828, Prot. 56). Se ne deduce la consistenza di 269 dipinti e di 177 stampe, per un totale di 446 ritratti. In quegli anni, oltre ai dipinti, erano esposti, almeno

ad esempio l'espressivo ritratto di Giacomo Antonio Arighi firmato sul verso dal cremonese Sante Legnani e datato 1785 (99), col quale il compositore di Viadana protetto da padre Martini finalmente provvedeva, ma fuori tempo massimo, all'invio della tela lungamente attesa. Al contrario, fu la morte del Francescano a dirottare altrove il ritratto di Joseph Martin Kraus (Miltenberg 1756 - Stoccolma 1792), maestro di cappella alla corte di Gustavo III di Svezia, che era stato commissionato per la galleria della biblioteca di padre Martini dal giovane compositore tedesco in viaggio in Italia nel 1783.¹⁴

In ogni modo l'accrescimento della raccolta dei dipinti ad olio su tela era stato rapidissimo, se si considera che l'avvio risaliva ai primi anni Settanta, non casualmente nel periodo in cui il Francescano si dedicava alla riforma delle norme per l'accesso alla classe dei compositori nell'Accademia Filarmonica e dava alle stampe l'*Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo e fugato* (1774, 1775), cui aveva posto mano dal 1772.¹⁵ Già nell'agosto 1773 padre Martini scriveva al confratello Luigi Antonio Sabbatini, maestro di cappella nella basilica dei Santi Apostoli in Roma: «Ho fatta una raccolta di più di ottanta ritratti in tela di professori di musica, molti de' quali si sono dichiarati miei scolari»; subito aggiungendo, con imperativa e garbata astuzia: «però mi mandi il suo, sotto pena della nostra indignazione». ¹⁶ La formazione di quella raccolta aveva incontrato immediata risonanza. A Firenze, ad esempio, Pietro Giannini, corrispondente di padre Martini, nel maggio 1774 informava Pierre-Eugène-François marchese di Ligniville, rivestito di incarichi presso la corte medicea in campo musicale, che il Francescano, oltre alla «copiosa e scelta libreria» ad entrambi nota, «possedeva ancora una galleria di ritratti dei più celebri professori di musica». ¹⁷ Il marchese, fregiato del

in parte, anche i ritratti incisi. Lo si ricava pure dalla protesta di Otto Nicolai per l'emarginazione dei compositori tedeschi e in particolare per l'esclusione di Johann Sebastian Bach dall'esposizione dei ritratti nella scuola di Musica: «Alle pareti di una vasta sala sono appesi esclusivamente ritratti di artisti, ma tra essi quelli realizzati con maggior splendore ed eccellenza effigiano nuovi cantanti italiani, mentre di noi tedeschi sono presenti solo delle miserabili incisioni» (così scrivendo al padre, Carl Ernst Daniel Nicolai, il 5 marzo 1834; ma il passaggio per Bologna risaliva al 16 febbraio precedente: NICOLAI 1924, p. 70, cit. in TAGLIAVINI 1983, p. 303; PASQUINI 2007, p. 92).

¹⁴ Joseph Martin Kraus scriveva ai genitori da Firenze il 4 dicembre 1783 (per la lettera cfr. BOER 2014, pp. 173-175; sul compositore, cfr. B.H. VAN BOER, NG 2001, *ad vocem*) informandoli dell'avvenuto incontro a Bologna con il celebre padre Martini, del quale aveva notato, con i modi molto cortesi, l'aspetto alquanto malaticcio. Consapevole dell'utilità che gli poteva derivare dall'inclusione del proprio ritratto nella galleria del convento di San Francesco, nella quale a suo giudizio erano presenti le immagini di tutti i musicisti viventi, si accordava con il giovane pittore Antonio Pomarolli (Trento 1758 ca. - Trento? dopo il 1825), che infatti sappia-

mo aver lasciato Roma per Bologna il 5 luglio 1783 (sull'artista cfr. MICH 2003, p. 479 nota 21; PANCHERI 2005, pp. 134-135). Non ancora concluso alla morte del Francescano, il ritratto fu però consegnato al compositore tedesco. È tradizionalmente identificato con quello di piccolo formato (olio su cartoncino, cm 20,5 × 17) del *Bezirksmuseum* di Buchen nel Baden-Württemberg, benché le dimensioni alquanto contenute e il taglio di presentazione della testa molto ravvicinato possano sollevare perplessità (BOER 1998, illustrazione a fianco del frontespizio; inoltre LANDON 1978, fig. 32). Quanto al ritratto di Venceslao Pichl, richiesto da padre Martini, non ne resta traccia alcuna, sebbene dai carteggi risultino sia la promessa del compositore boemo, sia l'avvenuto invio tramite Luigi Cherubini in transito da Bologna verso Firenze (*Venceslao Pichl a G.B.M.*, Milano, 15 dicembre 1783, BSFBo, ms. 55, n. 25; pubblicata in BOHADLO 2006, pp. 99-100; *Venceslao Pichl a G.B.M.*, Mantova, 20 maggio 1784, Ep. mart. I.19.1.159).

¹⁵ GASPARI 1858, pp. 27-28 e nota 1; PASQUINI 2004, pp. 1-12; PASQUINI 2007, pp. 130-144.

¹⁶ Cit. in DELLA VALLE 1785, p. 121.

¹⁷ Ep. mart. I.22.44; SCHN. 2378. Per i rapporti di padre Martini con gli ambienti fiorentini cfr. GIA-

titolo di Accademico Filarmonico di Bologna grazie a padre Martini, non perdeva tempo e si metteva in posa accanto al cavalletto di Angelo Crescimbeni, pittore di fiducia del Francescano in viaggio tra Bologna e Firenze. La voce era rapidamente pervenuta alla corte di Dresda, meta di numerosi allievi di padre Martini. Nell'agosto di quel medesimo anno Johann Gottlieb Naumann gli scriveva: «Sento poi che la facci una raccolta di ritratti de' celebri maestri antichi e moderni».¹⁸ Da Torino, sempre nel 1774, Bernardino Ottani comunicava che era fiducioso di fare presto rientro a Bologna con i ritratti di «tutti questi figuri che accresceranno la sua serie»;¹⁹ mentre da Ferrara il confratello padre Carlo Francesco Zuccari scherzosamente lo informava che il proprio ritratto sarebbe stato «bastante a screditare la raccolta».²⁰ Questa, benché folta, era allora alle origini; e così la descriveva padre Martini nella lettera inviata il 1° novembre 1778 all'Elettore di Baviera con la richiesta del ritratto, accennando alla sua visita al convento francescano nel viaggio in Italia del 1774: «Compiacquesi l'Altezza V.^a R.^e nel suo passaggio per Bologna di onorare la mia raccolta di opere musicali, come pure i germi dell'altra raccolta dei ritratti cioè de' più celebri antichi e moderni scienziati di musica».²¹

Lo stesso padre Martini sembrava sorpreso dal favore incontrato dalle proprie richieste, di fronte alle numerose adesioni che provenivano da tutta Europa. La soddisfazione trapela nella comunicazione al famoso soprano Giuseppe Santarelli, allievo di solida cultura classica apprezzato da Charles Burney e corrispondente peraltro di Francesco Algarotti. Seguendo la moda degli aristocratici e dei viaggiatori inglesi e tedeschi, questi si era rivolto allo studio di Pompeo Batoni, il più celebre ritrattista a Roma.²² Padre Martini nutriva grandi attese nei confronti di quel ritratto, la cui conclusione era ritardata dagli impegni pressanti del pittore che doveva licenziare il ritratto del pontefice Pio VI e «alcuni quadri per S.A. Ser. l'Elettore Palatino». I ritocchi promessi avrebbero infatti riqualificato il prodotto della bottega.²³ Scriveva il 20 gennaio 1776: «Sono molto tenuto alla singolar premura che ella ha per favorirmi del suo Ritratto ritoccato dal famoso Sig. Battoni, e spero che sarà uno de' migliori Ritratti della mia raccolta, la quale a giorno per giorno va crescendo, massime dalle parti oltramontane dalle quali ne vado ricevendo di frequente».²⁴ Quegli arrivi così numerosi e quasi inaspettati forse avevano ingombrato gli spazi a lui riservati. Adalbert Blumenschein (1720-1781), bibliotecario e poi amministratore del santuario di Maria Taferl nella Bassa Austria, in visita

COMELLI 2002, che prende in esame le personalità di Charles-Antoine Campion, del marchese Ligniville, di Giovanni Marco Rutini e altri.

¹⁸ Ep. mart. H.84.170; SCHN. 3539.

¹⁹ Ep. mart. I.13.85; SCHN. 3719; pubblicata in BASSO 2016, pp. 1046-1047.

²⁰ *Carlo Zuccari a G.B.M.*, Ferrara, 22 agosto 1774 (Ep. mart. H.85.21; SCHN. 5728).

²¹ *G.B.M. a Carlo Teodoro di Baviera*, Bologna, 1° novembre 1778 (Ep. mart. H.72.70; SCHN. 983).

²² La familiarità di Santarelli con Batoni e la frequentazione della sua bottega erano di vecchia data, ben anteriori al 1770, anno in cui il cantante

accompagnò Charles Burney nell'atelier del celebre ritrattista (DA COL 1991, pp. 357-358; HEARTZ 2014, pp. 254-255).

²³ Cfr. qui l'appendice dei dipinti alienati, danneggiati, dispersi, n. 21. La tradizionale identificazione con il dipinto della Pinacoteca civica di Forlì (cfr. qui fig. 37) è stata di recente esclusa (A. MALINVERNI, in *Pompeo Batoni* 2008, pp. 314-315; inoltre, per questo dipinto, con la scheda di S. BETTINI, in *Lungo il tragitto* 2000, pp. 178-180, si veda ora BOWRON 2016, pp. 432-433).

²⁴ *G.B.M. a Giuseppe Santarelli*, Bologna, 20 gennaio 1776 (Ep. mart. L.117.83; SCHN. 4929).

alle biblioteche bolognesi sul finire degli anni Settanta restava colpito da quella del convento di San Francesco. Veniva informato del progetto di ristrutturazione e di ampliamento resi necessari dalle nuove esigenze, ammirava i due globi di Vincenzo Coronelli e il grande dipinto di Giacomo Bolognini e raggiungeva attraverso una scala a chiocciola la 'galleria' nello spazioso, alto e quadrato ambiente a volta a disposizione di padre Martini, che ospitava la speciale collezione delle opere musicali e degli altri libri. A suo giudizio, questa, se incorporata nella biblioteca conventuale, come previsto, sarebbe risultata straordinariamente bella, una volta disposti i molti dipinti che vi erano raccolti.²⁵

Come riporta padre Francesco Angiolini nel 1784, anno della scomparsa di padre Martini, all'ampliamento della biblioteca operato nel 1756 aveva fatto seguito, nel 1762, la costruzione di «due Camere annesse alla sudetta Libreria, con scaletta segreta dalla parte di dietro e corridore di passaggio, ed altra piccola Camera il tutto per comodo del P.re Bibliotecario a spese del fu P. Gian Batta Martini»; stanze che, con i lavori ripresi nel 1778, «furono terminate per collocarvi la serie dei Ritratti di molti e molti Maestri di Capella, raccolti dal fu P. M.ro Giambattista Martini, Maestro di capella del Convento de suddetti PP., collocandovi attorno le scanzie di legno dipinte a noce per riporvi una quantità grande di volumi di Musica del sudetto».²⁶

Le lettere, i precedenti, il progetto

L'epistolario martiniano, oggetto di una preziosa indagine di Anne Schnoebelen che per ciascun documento ha messo a disposizione un sintetico regesto, provvisto dell'indice dei nomi, conta quasi seimila lettere scritte tra il 1730 e il 1785, seicento delle quali, per lo più in abbozzo, di padre Martini.²⁷ Novecento sono i

²⁵ «Wider alles Vermuthen kann Man gleich alda linckerseit durch das Eck, alwo die Wendeltreppe auf die Gallerie führt zu dem großen hoh- und viereckigten Gewölbe, in welchem sich die besonders schöne Sammlung von allen musikalischen Wercken, wie auch anderen Büchern des berühmten P. Ioann. Bapt. Martini Capelmeisters aus eben diesem Orden befindet, die, wenn sie, wie der Antrag ist, mit der großen Bibliothek soll vereinigt werden, wegen Eintheilung der vielen darbey sich befindlichen Gemälden ein ungemein trefliches Aussehen bekommen wird» (cit. in PAISEY 2002, con traduzione inglese a fronte, pp. 260-263). Adalbert Blumenschein è autore del manoscritto inedito, diviso in quattro voluminosi tomi, *Beschreibung verschiedener Bibliotheken in Europa*, conservato nella Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, Cod. Ser. n. 2807-2810 Han, che contiene la descrizione di quasi 2500 biblioteche distribuite in 926 città di ventitré paesi o regioni d'Europa.

²⁶ Per i lavori nella biblioteca di San Francesco cfr. Archivio di Stato di Bologna, *Demaniale*, Corporazioni religiose, Convento di San Francesco,

212/4344, *Stato del convento de' reverendi Padri Minori Conventuali di S. Francesco di Bologna come si è trovato nell'Anno 1784 con tutte le notizie ricavate da documenti ...*, 1784, pp. 64-71, in particolare p. 68; segnalato in ZANOTTI 1970, pp. 9-12; DEGLI ESPOSTI 1984, p. 48; LENZI 1987, pp. 389-391, 403-404; MIOLI 2006, p. 82; PASQUINI 2007, pp. 65-66 nota 11, 87 e nota 9. Solo per trascurabili dettagli differiscono le versioni, sotto il nome di padre Francesco Angiolini, consultabili presso l'archivio del convento di San Francesco di Bologna, ms. 4, pp. 35-39, 52-56 e ms. 7, cc. 38v-42r. Nel 1786 Giovanni Fantuzzi scriveva, entro il profilo biografico di padre Martini, che «questa raccolta di libri e di Codici di Musica teorica e di libri e Codici di Musica pratica de più antichi autori latini, greci e d'ogni nazione si conserva nella parte di Biblioteca annessa alla Commune de' Religiosi di S. Francesco eretta a sue spese al fine espresso di collocarvi questo copiosissimo e sceltissimo studio» (FANTUZZI 1781-1794, V, 1786, p. 343 nota 3).

²⁷ SCHNOEBELEN 1979, pp. IX-X; MIOLI 2006a, pp. 53-56; PASQUINI 2007, pp. 33-35; E. PASQUINI, *DBI, ad vocem*; e cfr. l'avvertenza qui a p. 83.

corrispondenti. Per quanto numericamente folto e di utilità estrema, essendo fonte primaria di conoscenza, quel fondo non fornisce risposte esaurienti al desiderio di ripercorrere analiticamente la formazione della raccolta dei ritratti. Privo per lo più delle missive del Francescano, documenta per sua natura le relazioni di questi con gli interlocutori lontani e lascia nell'ombra i rapporti personali e diretti con i concittadini, con i visitatori illustri di passaggio, con le stesse istituzioni musicali bolognesi;²⁸ così che, se siamo sufficientemente informati sui ritratti provenienti da altre città italiane o dalle lontane corti europee, quasi nulla sappiamo delle intese e delle trattative che approdarono alla consegna dei ritratti da parte degli allievi bolognesi o comunque di personalità che per l'esecuzione del ritratto si appoggiarono a botteghe cittadine.²⁹

Il flusso delle lettere risulta in progressivo aumento: poco più di mille nei primi vent'anni, dal 1730 al 1750, quasi 2500 nel ventennio seguente, circa 2000 tra il 1771 e il 1785. Di queste, poco meno di 300 toccano il tema dei ritratti e si dispongono tra il 1735 e il 1784, con evidentissimo sbilanciamento negli ultimi dodici anni: si veda il prospetto cronologico in appendice al presente saggio (pp. 55-85). Di contro a una quarantina di lettere datate tra il 1735 e il 1772, sono circa 250 quelle che documentano il fitto intreccio delle ricerche di ritratti, in Italia e in Europa, nel periodo dal 1773 al 1784; intensificazione che corrisponde ai tempi e ai modi dell'incremento della raccolta. In effetti è presumibile che nel 1770, l'anno in cui sia Charles Burney sia il giovane Mozart col padre Leopold si presentarono alla porta del convento francescano, padre Martini non avesse ancora maturato l'idea di dispiangere sulle pareti della stanza la personale rassegna dei protagonisti della storia della musica. In tal caso, infatti, il compositore e musicologo inglese non avrebbe mancato di farne cenno. Attento a registrare quanto gli passava sotto gli occhi, veniva attratto dai libri a stampa e soprattutto dai «manoscritti originali di valore inestimabile e copie di manoscritti della Biblioteca Vaticana, di quella Ambrosiana e delle biblioteche di Firenze, Pisa e di altre città dove per speciale concessione del Papa e di altre autorità egli aveva potuto copiarli».³⁰ Con questi il Francescano aveva riempito una stanza; in altre due aveva collocato i libri a stampa. La quarta

²⁸ Per la cappella musicale di San Petronio cfr. GAMBASSI 1987 (per gli organi della basilica e gli organisti cfr. MISCHIATI-TAGLIAVINI 2013); più in generale, sulle cappelle musicali e gli oratori bolognesi, cfr. MIOLI 1997.

²⁹ Degli oltre 300 ritratti appartenenti al Museo, solo 110-120 circa sono ascrivibili alla raccolta martiniana con relativa sicurezza, in base a indizi di varia natura sufficientemente fondati. Stando allo spoglio delle 5878 lettere dell'Epistolario, indicizzato da Anne Schnoebelen, si individuano circa 170 personalità contattate per via diretta o tramite intermediari, del cui ritratto padre Martini desiderava entrare in possesso; richieste, però, non tutte andate a buon fine. Poco più di trenta, attivate in massima parte entro il 1773, prevedevano ritratti cartacei, a stampa o disegnati. Superano di poco le 130 unità, invece, le

richieste di ritratti a olio su tela (poco più di sessanta sono riconoscibili tra i dipinti che ora fanno parte del Museo).

³⁰ BURNEY 1771, p. 194 («Besides his immense collection of printed books, which has cost him upwards of a thousand zechins, P. Martini is in possession of what no money can purchase, MSS. and copies of MSS. in the Vatican and Ambrosian libraries, and in those of Florence, Pisa, and other places, for which he has had a faculty granted him by the Pope, and particular permission from others in power»); ed. it. 1979, p. 179. Per il carteggio tra Burney e Martini cfr. BROFSKY 1979. Per uno studio sulla formazione della biblioteca di padre Martini attraverso l'epistolario cfr. SCHNOEBELEN 1976. Sulla biblioteca musicale di Burney cfr. SADLER 2015, pp. 98-115.

invece era piena di musica pratica in grande quantità, così che i volumi, stando all'attestazione del musicologo inglese, raggiungevano l'impressionante numero di 17.000.³¹ Sia Mozart sia Burney in quell'occasione non ricevettero l'invito a fornire il proprio ritratto e provvidero all'invio solo vari anni dopo, il primo nel 1777, dando soddisfazione alla richiesta dell'anno precedente, l'altro nel 1781. Allora il musicologo inglese non aveva potuto vedere nelle stanze di padre Martini, con tutta probabilità, altri ritratti che quelli di Carlo Broschi detto il Farinelli, offerto in dono dal celebre cantante, ormai a riposo, nel «doppio cena della vigilia di Natale ad ore venti del 1761» (cfr. appendice dei ritratti alienati, danneggiati e dispersi, n. 1),³² del pontefice Clemente XIV allora regnante, membro dell'ordine dei frati minori conventuali, pervenuto da Roma nel 1769 per interessamento di padre Luigi Antonio Sabbatini ed eseguito subito dopo la sua elezione al soglio pontificio,³³ dell'organaro Antonio Dal Corno Colonna (31), del suonatore Agostino Trombetti (24), da tempo nella biblioteca di padre Martini per testimonianza di Olivo Penna (1736), e infine di Giuseppe Tartini (91) che il Franciscano si era procurato con fatica da Padova, pochi mesi prima, a ricordo del celebre violinista-compositore recentemente scomparso, cui era legato da lunga e burrascosa amicizia.

In realtà si traviserebbero le vere intenzioni di padre Martini se ci si limitasse a restituire le vicende materiali della raccolta dei ritratti a olio su tela che occuparono la fase conclusiva della sua attività. Quell'impressionante quantità di dipinti non era scaturita dall'improvvisa passione collezionistica dell'anziano maestro di cappella; era piuttosto lo sviluppo fisicamente invasivo e attualizzante di un'intenzione antica legata a filo doppio al progetto della *Storia della musica* e al previsto esito editoriale, estensione appariscente e spettacolare di un'idea che, in origine, mirava alla mera applicazione bidimensionale nell'operazione tipografica:³⁴ libri e ritratti, come è stato osservato, che padre Martini «considerava non mere testimonianze di un passato storico e inattuale, da ricercare con mania antiquaria e spirito collezionistico, bensì vivi strumenti attraverso i quali costruire la propria rete di conoscenze».³⁵

Arredo tradizionale delle biblioteche, quella folta serie di ritratti su tela si inseriva felicemente nel convento francescano, a maggior ragione nella biblioteca

³¹ BURNEY 1771, p. 195; ed. it. 1979, p. 179. Sull'argomento cfr. SCHNOEBELN 1976; BROFSKY 1979. Benché sia difficile intendere con quale criterio i materiali fossero individuati e conteggiati, un quantitativo di poco inferiore era registrato già nel 1755 nella memoria del convento letta alla comunità religiosa il 16 ottobre di quell'anno dal bibliotecario padre Antonio Azzoguidi. Vi si sosteneva la necessità di affrontare al più presto i lavori nella biblioteca, «che non è mai più capace d'ulteriori libri, e assolutamente incapace di tutti quelli che ha raccolti e continua a raccogliere il P. Giambatta Martini nostro Maestro di Capella, i quali ascendono finora al numero di circa quindici milla volumi» (ASBo, *Corporazioni religiose, Minori Conventuali di S. Francesco*, 265/4397, *Partiti e consigli ... dal 1744 al 1763*, cc. 166v-167r).

³² Biglietto di *Carlo Broschi a G.B.M.*, 24 dicembre 1761 (Ep. mart. L.117.33; SCHN. 866; e qui p. 118).

³³ *Luigi Antonio Sabbatini a G.B.M.*, Roma, 4 dicembre 1769 (Ep. mart. I.16.11; SCHN. 4578).

³⁴ Sulle vicende di formazione della raccolta dei ritratti nel convento di San Francesco per opera di padre Martini cfr. DEGLI ESPOSTI 1984, pp. 36-54, e più in generale *Collezionismo e storiografia* 1984; inoltre EMILIANI 1987; MORELLI 1997, pp. 198-203, 218-220 note 22-30; MAZZA 2004, pp. 32-39; MAZZA 2006, pp. 66-85; MIOLI 2006, pp. 78-83; PASQUINI 2007, pp. 83-93; E. PASQUINI, *DBI, ad vocem*; MAZZA 2013, pp. 527-561.

³⁵ PASQUINI 2007, p. 96.

di padre Martini tutta dedicata alla musica. Alle spalle c'era il fortunato modello statuito da Paolo Giovio nel quarto-quinto decennio del Cinquecento, l'idea di circondarsi dei ritratti degli uomini illustri, nelle diverse categorie degli ecclesiastici, dei re e degli imperatori, dei condottieri, dei filosofi e altre ancora, giù giù fino ai ritratti delle belle donne che furoreggiarono a Roma e nelle corti italiane nei primi decenni del Seicento. Padre Martini aveva sotto gli occhi l'esempio dell'iconoteca del cardinal Filippo Maria Monti giunta a Bologna nel 1754, composta da 403 ritratti, per lo più personalità del mondo ecclesiastico (pontefici, cardinali, religiosi, santi) che presero posto nella biblioteca dell'Istituto delle Scienze al quale il Francescano venne aggregato nel 1758.³⁶ Era comune nelle sagrestie e nei conventi bolognesi la rappresentazione delle personalità più insigni dei diversi ordini religiosi, per santità e dottrina, anche ad affresco lungo i corridoi sopra le porte di accesso alle celle; più frequentemente con dipinti a olio su tela disposti nelle biblioteche a dialogare con le opere manoscritte o a stampa da loro composte. Basti ricordare la serie dei dodici dipinti con papi, cardinali e vescovi «della religione» disposti nella sagrestia di San Giovanni in Monte officiata dai canonici lateranensi, eseguiti da Vincenzo Spisanelli e ricordati per primo da Carlo Cesare Malvasia nel 1678; e il caso della biblioteca del convento dell'Annunziata dei minori osservanti, rimessa a nuovo per il capitolo provinciale del 1702: vi figuravano ritratti di padri dell'ordine che l'inventario del 1805 ricorda in numero di quarantadue.³⁷ Marcello Oretti descrive inoltre nel convento di San Salvatore «una prospettiva in cui sono dipinte le Immagini di Religiosi che furono illustri per ecclesiastiche dignità, eseguita da Giovanni Viani», e in quello dei Servi di Maria «sopra alle porte delle camere di que' Padri ... teste e busti di singolare lavoro» con gli «uomini illustri di quell'ordine», così come in quello di San Francesco si vedevano «nel dormitorio inferiore li busti de' Pontefici e Cardinali sopra alle porte di quelli appartamenti, fatti di creta cotta da Gio. Antonio Raimondi bolognese».³⁸ Padre Martini era inoltre un frequentatore assiduo della villa che il Farinelli, ritornato di Spagna nel 1760, abitò a breve distanza da Bologna: i ritratti dei protettori del celebre soprano ornavano in gran numero la sala del biliardo.³⁹

La contagiosa passione collezionistica aveva coinvolto alcuni corrispondenti con i quali il Francescano instaurava relazioni reciprocamente proficue: l'interessamento del patrizio Giovanni Cornaro, attivo per lui sulla piazza veneziana nella ricerca dei ritratti di Francesco Antonio Calegari (58) e Giuseppe Giacomo Saratelli (190), era compensato con disegni ricavati dai ritratti di Cartari, Jommelli e Zarlino presenti nella raccolta martiniana e con altri ancora;⁴⁰ il cavaliere Olivieri – il suo

³⁶ NOÈ 1979; e ora GANDOLFI 2010.

³⁷ Cfr. LENZI 1987, p. 389.

³⁸ ORETTI 1767, ms. B 30, rispettivamente alle pp. 133, 252, 96.

³⁹ Charles Burney ricorda quelli di «due imperatori, un'imperatrice, tre re di Spagna, due principi delle Asturie, un re di Sardegna, un principe di Savoia, un re di Napoli, una principessa delle Asturie, due regine di Spagna ed il Papa Benedetto XIV» (BURNAY

1771; ed. it. 1979, p. 185). Una raccolta di autoritratti e di ritratti di artisti si era allora formata nel palazzo di Strada Maggiore del principe Filippo Herculani, estimatore di padre Martini (PERINI FOLESANI 2017, pp. 33, 44 nota 44).

⁴⁰ *Giovanni Cornaro a G.B.M.*, Venezia, 17 dicembre 1769 (Ep. mart. I.4.51; SCHN. 1798); Venezia, 28 gennaio 1775 (Ep. mart. I.4.52; SCHN. 1799).

ritratto, eseguito da Carlo Magini (164), raggiunse la biblioteca del convento bolognese nel 1774 – arricchì la serie grafica delle effigi dei musicisti in suo possesso con trascrizioni di alcuni dipinti del Francescano.⁴¹ Tra i corrispondenti figura anche il gesuita Antonio Eximeno, il pur acerrimo antagonista di padre Martini, che dichiarava di possedere una collezione di «ritratti in stampa d'uomini celebri non meno nella musica che nelle altre scienze».⁴²

Episodio parallelo alla collezione di padre Martini inizialmente “cartacea”, composta da stampe e disegni, può essere ritenuta la raccolta di Carl Philipp Emanuel Bach,⁴³ che alla sua scomparsa, nel 1788, aveva raggiunto la consistenza di 378 ritratti, tra disegni e incisioni, come rende conto anche l'inventario a stampa del 1790.⁴⁴ Forse avviata dal padre, fu ammirata nel 1772 ad Amburgo da Charles Burney, che la vide esposta in un'ampia sala di musica, allora composta da circa 150 pezzi, poi incrementata anche con i disegni del figlio Johann Sebastian Bach il Giovane, appassionato di pittura. La declinazione gioviana della raccolta, testimoniata dalla presenza di poeti e filosofi, di re e imperatori, non comprometteva la centralità assoluta delle figure dei compositori e dei teorici musicali, tra le quali compariva anche padre Martini. Inevitabili le coincidenze tra le due raccolte; beninteso Orlando di Lasso, Claudio Merulo e Girolamo Frescobaldi, così come Georg Friedrich Händel, Joseph Haydn, Giovanni Bononcini e il Farinelli, ma anche Martin Gerbert e Thomas Christian Walter e numerose altre personalità.⁴⁵ Nessuna testimonianza è sopravvissuta, invece, di quel «libro di ritratti de' più famosi Musici, Cantatrici e Suonatori di quel tempo, disegnati a penna ed acquarella con tanta somiglianza e morbidezza, che sembravano più vivi che disegnati» ricordato da Pietro Guarienti nell'edizione dell'*Abecedario pittorico* di Pellegrino Antonio

⁴¹ Vincenzo Olivieri a G.B.M., Pesaro, 11 gennaio 1780 (Ep. mart. I.22.82; SCHN. 3640).

⁴² Antonio Eximeno a Stefano Arteaga, s.l., 17 febbraio 1781, in copia (Ep. mart. G.59.9; SCHN. 1921), dalla quale si apprende che Eximeno aveva ricevuto la richiesta del ritratto per la raccolta di padre Martini. Cfr. anche *Guglielmo Della Valle ad Antonio Eximeno*, Napoli, 20 marzo 1785, dove si riporta che padre Martini «diede una prova incontrastabile di stima, e di amicizia» nei confronti di Eximeno, «riponendo il [...] ritratto tra gli uomini illustri della sua pinacoteca» (DELLA VALLE 1785, p. 91; cfr. inoltre pp. 81 e 129). Anche il Senesino, come attesta Girolamo Chiti (Ep. mart. I.11.106-106a; SCHN. 1319; pubbl. in *Settecento musicale* 2010, p. 225), aveva raccolto in una sala le immagini di «virtuosi ricercati». Merita ricordare che il carmelitano padre Pellegrino Antonio Orlandi (1660-1727) conservava nel convento bolognese di San Martino una foltissima raccolta di ritratti incisi. Lo riferisce lo stesso Orlandi nella seconda edizione dell'*Abecedario pittorico* nella voce del reggiano Giovanni Giarola, del quale diceva di possedere un ritratto, incluso «nel Tomo XIII della mia Raccolta degli Uomini Illustri in ogni scienza» (ORLANDI 1719, p. 213); e lo conferma Giovanni Fantuzzi (1781-1794, V, 1786, p. 193), che ricorda tra le

erudite imprese del carmelitano la costituzione di un «Museum Calcographicum Virorum quavis facultate memorabilium, ex aere ad vivum expressas representans Imagines num. 2880», distribuite in tredici tomi. Per l'analogo caso della Pinacoteca Cornelianiana di San Michele in Isola a Venezia, ora nell'Accademia di Belle Arti, cfr. DELORENZI 2012.

⁴³ Sulla collezione cfr. *Carl Philipp Emanuel Bach* 2012.

⁴⁴ *Verzeichniss* 1790.

⁴⁵ Al pari della collezione di padre Martini, anche quelle di Carl Philipp Emanuel Bach e di Ernst Ludwig Gerber formano un capitolo importante nella storiografia musicale delle origini, svolgendo una funzione di necessario supporto visivo alla trattazione (BLAŽEKović 2008, pp. 148-150), e costituiscono un precedente significativo dei repertori fotografici di impostazione positivista della seconda metà dell'Ottocento che confluirono negli atlanti musicali di Gustav Kanth (1911) e di Georg Kinsky (1929; ed. it. 1930) – quest'ultimo con aperture agli strumenti, agli allestimenti musicali e ai teatri – fino ai moderni repertori di Gabriele e Walter Salmen (1982-1984) e di Karoline Czerwenka-Papadopoulos (2007; per l'illustrazione della raccolta di padre Martini cfr. vol. I, pp. 34-37; II, figg. 91-116).

Orlandi, stampata a Venezia nel 1753, tra le opere insigni del pittore bresciano Andrea Torresani (1695-1728); libro di disegni finito nelle mani di don Francesco Valdalba «musico eccellente ed amatore della pittura», che «sì caro sel tiene che, per qualunque grande offerta di prezzo gli sia stata fatta, non ha avuto cuor di privarsene».⁴⁶

Direttamente o indirettamente il progetto di padre Martini, che abbinava la ricerca delle rarità musicali e delle notizie storiche alla raccolta delle effigi dei compositori e degli esecutori, traeva sostegno e approvazione dalle relazioni con eruditi e intellettuali di spicco, quali Ludovico Antonio Muratori, Girolamo Tiraboschi, Angelo Maria Bandini, Ireneo Affò, Paolo Maria Paciaudi, Giovanni Fantuzzi, Pietro Metastasio;⁴⁷ inoltre con Giovanni Battista Melloni, che il 5 agosto 1767 gli trasmetteva l'elenco dei «maestri di musica, estratti fedelmente da libri segreti» dell'Archivio della chiesa metropolitana di Bologna nel periodo 1455-1613,⁴⁸ e con Girolamo Baruffaldi junior che il 21 aprile 1783 inviava notizie sull'Accademia di Musica di Ferrara.⁴⁹

Era inevitabile che le ricerche di padre Martini incrociassero, a Bologna, la passione antiquaria, gli interessi collezionistici e l'accanito studio delle memorie patrie di un singolare personaggio del tempo, Ubaldo Zanetti (1698-1769), di professione speciale, in realtà bibliofilo e «dilettante di erudizione» come amava definirsi.⁵⁰ Di otto anni maggiore di padre Martini, Ubaldo Zanetti aveva radunato nel corso dell'esistenza oltre tremila volumi a stampa e circa settecento manoscritti e aveva dato vita, dal nulla, a raccolte di sigilli e di medaglie e soprattutto a una straordinaria collezione di ritratti per lo più incisi ma anche disegnati, ordinati in oltre venti volumi, guadagnandosi da Francesco Algarotti la definizione di «uomo di gentilissime maniere, Speciale di professione, e per diletto grandissimo Antiquario».⁵¹ A testimoniare i rapporti di padre Martini con l'aromatario bolognese restano tre lettere nel

⁴⁶ ORLANDI 1704, ed. 1753, p. 51; sull'artista cfr. TANZI 2002; M. TANZI, in TANZI-VEZZOSI 2009, pp. 16-21.

⁴⁷ Ad esempio il Tiraboschi (1786, pp. 363, 375, 383) ringrazia l'«eruditissimo non meno che cortesissimo Padre Maestro Giambattista Martini» per «alcune sue Memorie su' Professori di Musica Modenesi già trasmessemi». In generale cfr. GASPARI 1858, pp. 22-23; BUSI 1891, pp. 7-8; SCATTOLIN 1973; Paolo Maria Paciaudi 1985, p. 137; CAVALLINI 1990; MIOLI 2006a, pp. 53-56; PASQUINI 2007, pp. 33, 37, 72-73, 117, 171.

⁴⁸ MIBM, ms. H.64, cc. 153-155.

⁴⁹ MIBM, ms. H.63, c. 86.

⁵⁰ Sulla figura dell'erudito e raccoglitore bolognese si rinvia all'approfondito studio di DE TATA 2007; inoltre FRATI 1920; ROSSONI 2008; SOLACINI 2012. In particolare, per i rapporti tra Ubaldo Zanetti e padre Martini, cfr. DE TATA 2007, pp. 150-151, 155-156, 161; MAZZA 2013, p. 542 nota 33.

⁵¹ Lettera di Francesco Algarotti a Tommaso Temanza, Bologna, 18 marzo 1760, pubblicata in TE-

MANZA 1762, pp. LVII-LVIII nota 31. L'apprezzamento di Francesco Algarotti nei confronti del progetto storiografico di padre Martini è documentato da una sua lettera a Eustachio Zanotti. Algarotti era stato colpito in casa Chiarelli già Pannini, a Cento, da «arie di musica, con le parole sotto», intervallate da strumenti musicali a corda e a fiato, affrescate, in luogo della tradizionale raffigurazione di storie o paesi, nel fregio di una stanza, denominata appunto della musica, dal giovane Guercino allora nella bottega dei Gennari. Le aveva fatte copiare e, dopo averle provate al clavicembalo, trovandole «andanti, naturali, di un carattere semplice, e pur lontane dalle tante infrascature di oggi giorno», le allegava alla lettera perché Eustachio Zanotti le consegnasse a padre Martini: «Chi sa non trovino luogo nella sua Biblioteca e non meritino di entrare anch'esse nella Storia ch'egli sta ora tessendo della Musica?» (*Opere del conte Algarotti 1791-1794*, VIII, 1792, p. 138; *Raccolta di lettere 1822-1825*, VII, 1822, pp. 71-72); uniche trascrizioni di quelle composizioni andate perdute con gli affreschi si conservano nella biblioteca marti-



Fig. 4. Luigi Crespi, *Ritratto di Giuseppe Corsini*, 1769, Bologna, MIBM.

sua volta confinato a Cento dal medesimo cardinale, nel ritenere che le sue disgrazie dipendessero più dal disprezzo delle elementari misure prudenziali di comportamento che dall'imbarazzante franchezza. Ad esempio, scriveva a padre Martini: «Questa è la giustizia (che si vuol dire veramente tirannica) che si usa nel dominio de' preti». ⁵³ L'occasione dello scambio era fornita dalla lettura, da parte dell'ironico speciale («nel andarmi divertendo in questo Forte»), di un libro che conteneva un cinquecentesco «tratato de secretis musicis» di cui il Francese non era a conoscenza (Johann Jacob Wecker, *De secretis Libri XVII*, 1582, a lui noto nell'edizione di Basilea del 1701). Ubaldo Zanetti gli forniva subito il transunto proseguendo con la segnalazione di notizie su «un tal Atto Melani da Pistoia musico di corte del Re Cristianissimo ... spedito dal Cardinale Giulio Mazzarino (allora primo Ministro di quella Corte) all'Elettore di Baviera». ⁵⁴ Ma gli scambi più fruttuosi furono quelli che contribuirono ad arricchire l'iconoteca portatile martiniana dei personaggi illustri, degni, al pari di quelli della raccolta gioviana – per utilizzare un'espressione di Carlo Dionisotti ad essi riferita –, «di sopravvivere anche in effigie sotto il perpetuo patrocinio delle Muse». ⁵⁵ Lo dimostrano, quanto meno, otto disegni confluiti nel Museo:

vasto epistolario e alcuni disegni nel fondo grafico del Museo. Dei loro rapporti fattisi confidenziali nel corso del tempo non sarebbe rimasta traccia se Ubaldo Zanetti nel 1748 non fosse caduto in disgrazia, tanto da essere trascinato nelle carceri del Torrione, dove fu trattenuto per due mesi, e finire relegato a Forte Urbano per circa un anno, dagli ultimi di novembre 1748 ai primi di dicembre dell'anno dopo, inquisito dal cardinal legato Giorgio Doria. ⁵² La distanza dalla città costringeva Zanetti a comunicare con padre Martini per lettera. Le proteste dello speciale contro l'ingiustizia dei tribunali e contro i soprusi del cardinale sono così esplicite nella lettera del 12 luglio 1749, diretta a padre Martini, da far credere che non avessero torto gli amici e gli influenti protettori, tra i quali il senatore Giuseppe Nicola Spada proprietario di una collezione di ritratti incisi, a

niana (MIBM, Y.223; cfr. VALENTINI 1992 e *Guercino e la musica* 2014, pp. 41-45).

⁵² Sulla disavventura dello speciale cfr. DE TATA 2007, pp. 113-175.

⁵³ *Ubaldo Zanetti a G.B.M.*, Forte Urbano, 12 luglio 1749 (Ep. mart. I.22.32; SCHN. 5683). Per le altre

due lettere: Forte Urbano, 12 luglio 1749 (Ep. mart. I.23.51; SCHN. 5682) e Forte Urbano, 23 luglio 1749 (Ep. mart. I.10.133; SCHN. 5684).

⁵⁴ *Ubaldo Zanetti a G.B.M.*, Forte Urbano, 12 luglio 1749 (Ep. mart. I.23.51; SCHN. 5682).

⁵⁵ DIONISOTTI 1984, p. 452.

un'annotazione di padre Martini in calce dichiara che sono desunti dai ritratti inseriti da Ubaldo Zanetti nei suoi numerosi volumi. La raccolta dello Zanetti era già cospicua nel 1733, come si ricava dalla lettera di Girolamo Baruffaldi, suo autorevole corrispondente interessato allo scambio di duplicati, che in quell'anno gli inviava un sonetto e alcuni ritratti «per impinguare così la sua grandiosa raccolta». ⁵⁶ Non si conosce la data in cui quegli otto fogli furono disegnati per padre Martini dal medesimo copista, autore anche di alcuni ritratti della raccolta Zanetti confluita per lo più nel Gabinetto disegni e stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna, ⁵⁷ ma in considerazione della scomparsa dello speciale nel 1769 è certo che il loro ingresso risale a un tempo anteriore alla costituzione del gruppo di dipinti su tela da parte del Francescano che allora mirava alla semplice raccolta di incisioni o disegni; cosicché è lecito supporre che la collezione dello Zanetti, come quella di padre Pellegrino Antonio Orlandi, abbia ispirato il suo progetto forse fin dalle origini.

Il 1769 era anche l'anno della pubblicazione delle biografie degli artisti bolognesi stilate da Luigi Crespi, pittore e storiografo in stretti rapporti di amicizia con Zanetti, il quale gli aveva messo a disposizione i rari manoscritti della propria straordinaria raccolta, in particolare le inedite aggiunte del preciso, attendibile Antonio di Paolo Masini, mercante di seta, alla *Bologna perlustrata* del 1666, ricchissime di informazioni sui pittori e sui quadri esposti nei luoghi pubblici dopo quella data e fino al 1691, anno della scomparsa. ⁵⁸ È singolare la coincidenza degli indizi: al medesimo anno 1769 risale anche l'esecuzione del ritratto dell'ecclesiastico Giuseppe Corsini realizzato da Luigi Crespi (121), compositore bolognese allievo di padre Martini e aggregato all'Accademia Filarmonica nel 1758 (fig. 4); mentre appare riferibile allo stesso Luigi Crespi, in forza dello stile un poco caricato e ironico, il ritratto a matita



Fig. 5. Luigi Crespi (?), Ritratto di Ubaldo Zanetti, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio.

⁵⁶ Biblioteca Universitaria di Bologna, ms. 3912, *Lettera di Girolamo Baruffaldi a Ubaldo Zanetti*, Cento, 30 novembre 1733, cit. in DE TATA 2007, p. 55. Baruffaldi inviò nuovi «duplicati» di ritratti nel 1740 per la raccolta dello Zanetti e per quella del senatore Giuseppe Nicola Spada. Altri invii sono documentati nel 1735 da parte di Giovanni Paolo Sonzogno allora a Venezia e nel 1737 da Gaetano Pinetti in viaggio verso Francoforte e Bruxelles al seguito del principe Thurn und Taxis (DE TATA 2007, pp. 55, 62-63).

⁵⁷ Ad esempio nel tomo XV della raccolta ora nella Pinacoteca Nazionale di Bologna i ritratti di un domenicano, di una monaca e di Marco Antonio Laurenti protomedico di papa Lambertini (Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto disegni e stampe, raccolta Zanetti, vol. VIII, inv. 19021, 19022, 19025).

⁵⁸ È lo stesso Luigi Crespi a esprimere pubblica gratitudine allo Zanetti «ricercatore esatto, e possessore diligente di molti manoscritti originali, di cronache e di notizie d'ogni genere antiche», rivolgendosi



6



7

Fig. 6. Ritratto di René Descartes, dono di Ubaldo Zanetti a padre Martini, Bologna, MIBM. Fig. 7. Ritratto di Benedetto Bacchini, dono di Ubaldo Zanetti a padre Martini, Bologna, MIBM.

nera e matita rossa di Ubaldo Zanetti in età matura confluito nel fondo Gozzadini della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio,⁵⁹ che si caratterizza per la vivacità immediata e sorridente del volto e soprattutto per la sproporzione grottesca della testa un poco cresciuta rispetto al busto sfuggente e alle braccia che paiono ritirarsi (fig. 5). L'iscrizione «nel I tomo de' Ritratti del Sig. Ubaldo Zanetti» apposta da padre Martini in calce al ritratto a carboncino di Jean Mabillon, monaco benedettino della congregazione dei Maurini, autore di opere di erudizione (MIBM, inv. 21884), trova corrispondenza nel ritratto inciso del noto paleografo francese conservato nel primo volume della raccolta Zanetti ora nel Gabinetto disegni e stampe della Pinacoteca Nazionale (raccolta Zanetti, I, c. 95r, inv. 16332), così come il ritratto di Leone Allacci, custode della Biblioteca Vaticana (MIBM, inv. 21599), compare nell'indicato volume VII di quella raccolta (Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto disegni e stampe, raccolta Zanetti, vol. VII, c. 33r, inv. 17897). Analogamente, quello di Margherita Costa, virtuosa di canto, poetessa e commediografa, è tratto dall'incisione conservata nel volume VIII,⁶⁰ al pari di quello della celebre Elena Lu-

al lettore nel suo volume che si aggiunge quale terzo tomo alla *Felsina Pittrice* di Carlo Cesare Malvasia edita nel 1678 in due volumi (CRESPI 1769, p. XV).

⁵⁹ BCABO, Gabinetto disegni e stampe, cart. Gozzadini 16, c. 134/a n. 1. Il ritratto di «Ubaldo Za-

netti aromatario bolognese» nella raccolta Gozzadini è stato reso noto da Rita De Tata (2007, pp. 57 tav. 1, 258 nota 556).

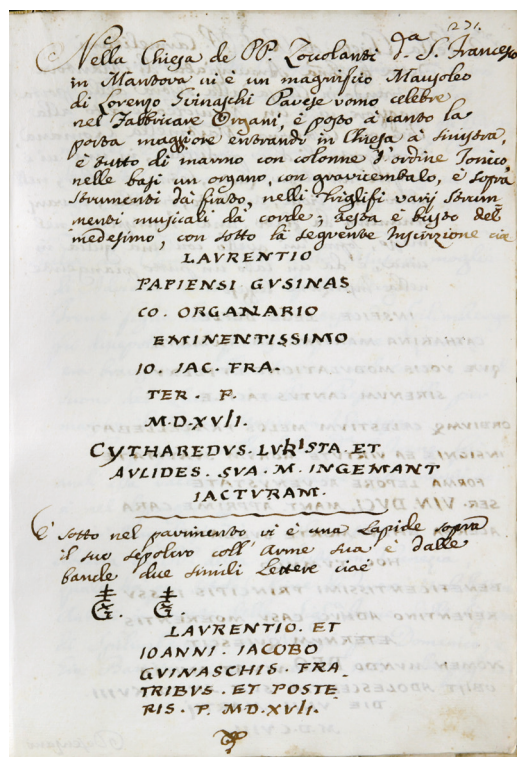
⁶⁰ Per l'incisione di Stefano della Bella, dalla quale il ritratto è desunto, e per il disegno prepara-

crezia Cornaro Piscopia che conseguì la laurea a Padova nel 1678 (MIBM, rispettivamente inv. 21742, 22030; Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto disegni e stampe, raccolta Zanetti, vol. VIII, c. 129r, inv. 18097, 18994); mentre si ritrova nel volume XVII il ritratto di Cartesio, nel volume X quello di Benedetto Bacchini, archivista e bibliotecario, e nel volume XV quello del compositore Alessandro Marcello dai quali furono desunti i disegni martiniani (MIBM, rispettivamente inv. 21701, 21618, 21901), che documentano l'allargamento degli

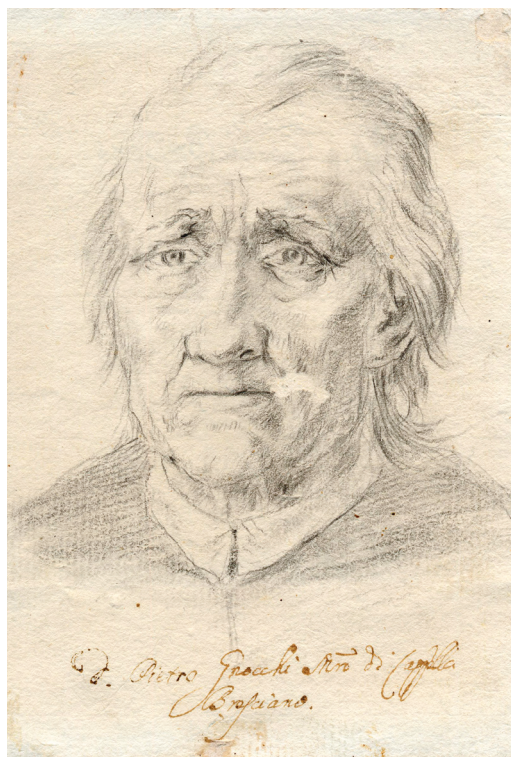
Fig. 8. Ritratto di Alessandro Marcello, dono di Ubaldo Zanetti a padre Martini, Bologna, MIBM. Fig. 9. Notizie di carattere musicale raccolte da Marcello Oretti per padre Martini, ms H.62, Bologna, MIBM. Fig. 10. Ritratto a lapis di don Pietro Gnocchi maestro di cappella della cattedrale di Brescia, Bologna, MIBM.



8



9



10



11



12

Fig. 11. Disegno a penna della medaglia celebrativa di Ercole Bottrigari (recto e verso), eseguito da Marcello Oretti per padre Martini, Bologna, MIBM. Fig. 12. Disegno a penna della medaglia celebrativa di Nicola Vicentino (recto e verso), eseguito da Marcello Oretti per padre Martini, Bologna, MIBM.

tratto di Marco Antonio in atto di suonare un violino serbasi in Casa dell'Autore del presente Libro, e in grandezza di un palmo, e che probabilmente passerà nella Serie delli Ritratti del P. M.^{ro} Martini Conventuale». ⁶² L'Oretti si dimostrò inoltre estremamente generoso nel fornire notizie di carattere musicale al Francescano. Benché il manoscritto H.62 del Museo riporti sul dorso «Martini, Scrittori di musica e fabbricatori di strumenti musicali», ⁶³ non poche pagine, come accerta la grafia, furono compilate dall'erudito bolognese con informazioni tratte per lo più da libri a stampa e da manoscritti, oppure raccolte tramite scambi epistolari o personalmente nei viaggi di perlustrazione delle città italiane, ad esempio la «Nota degl'Artefici di varij Organi nelle Chiese della Città di Firenze», oppure l'elenco degli artisti dell'antichità e dei tempi moderni che praticarono la musica, o ancora le innumerevoli segnalazioni di organi e organisti (fig. 9), e infine le «Notizie storiche del Rev.^o Sig.^c D. Pietro Gnochì», maestro di cappella nella cattedrale di Brescia dal 1723 e organista dal 1762, oltre che personaggio di grande erudizione storico-archeologica e studioso di iscrizioni antiche molto stimato da padre Martini, il quale

interessi iconografici del Francescano anche ai filosofi e ai bibliotecari, e più in generale al contesto dell'erudizione secentesca europea (figg. 6-8).

All'impresa avviata da padre Martini non mancarono l'incoraggiamento e il sostegno del bolognese Marcello Oretti, l'erudito che in quegli anni stava realizzando una sorta di censimento globale del patrimonio artistico bolognese, pubblico e privato, riservando un'attenzione speciale alla quantità di ritratti che popolavano le collezioni, così da dedicare loro uno specifico manoscritto. ⁶¹ Questi non solo conosceva il progetto del Francescano e seguiva con interesse la formazione della raccolta registrando i dipinti più significativi che pervenivano al convento, ma si riprometteva di contribuire al suo incremento donando un ritratto della propria collezione. Al termine della scarna biografia del pittore Marcantonio dal Violino, così denominato per essere «figlio di Alfonso sonatore di violino», annotava: «Il ri-

torio ora nel Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, cfr. BELLESI 1996, p. 103 e figg. 47a, 47b. Per Margherita Costa cfr. M. CAPUCCI, *DBI*, ad vocem.

⁶¹ ORETTI sec. XVIII, ms. B 109, cc. 112r-189v.

⁶² ORETTI sec. XVIII, ms. B 134, p. 288.

⁶³ Sulla miscellanea H.62 cfr. MISCHIATI 1998-1999, pp. 98-123.



13

14

Fig. 13. Medaglia in bronzo e piombo di Felice Antonio Casoni celebrativa di Ercole Bottrigari (recto e verso), 1590 circa, Bologna, Museo Civico Archeologico. Fig. 14. Medaglia in bronzo celebrativa di Nicola Vicentino (recto e verso), metà del sec. XVI, Bologna, Museo Civico Archeologico.

entrava in possesso di un suo ritratto a lapis forse proprio grazie a Oretti (fig. 10).⁶⁴ Forniva inoltre i diligenti disegni a penna delle medaglie celebrative di Ercole Bottrigari e di Nicola Vicentino con il busto di profilo nel recto e strumenti musicali e altri emblemi nel verso (figg. 11-12).⁶⁵

⁶⁴ Le notizie biografiche di Pietro Gnocchi pervennero a padre Martini grazie a Marcello Oretti, al quale erano state trasmesse dal cavaliere bresciano Luigi Aricci (MIBM, H.62, pp. 21-23). Il fine ritratto del maestro di cappella bresciano eseguito a lapis (MIBM, inv. 21824) è stato illustrato, ma senza indicazione dell'ubicazione, in *MGG1*, V, coll. 384 sg.; *Pietro Gnocchi* 2009, p. 167; sul tema cfr. *LORA* 2009. La cultura musicale faceva parte dell'educazione familiare di Marcello Oretti: il padre, Francesco Antonio, è definito dallo stesso Oretti «disegnatore,

suonatore di violoncello, e dottore di filosofia e medicina collegiato e lettore pubblico», allievo, per il disegno e la pittura, di Giovanni Maria Viani, del figlio di questi, Domenico, e di Carlo Antonio Buffagnotti, per la musica di Francesco Antonio Pistocchi (ORETTI sec. XVIII, ms. B 129, pp. 196-197).

⁶⁵ MIBM, H.62, p. 179. Quanto ad esemplari delle medaglie in bronzo cfr. *DAOLMI* 1999, pp. 193-216; *FANTI* 2008, pp. 126, 128, figg. 97-98 e 102-103 (figg. 13-14). L'interesse di padre Martini nei confronti delle immagini di Ercole Bottrigari doveva

«... perché desidero, oltre il dar notizia degli uomini eccellenti nella musica, farne incidere anche i ritratti» (padre G.B. Martini, 1761)

Occorre risalire ad anni ben anteriori alla genesi della raccolta di dipinti per comprendere le vere ragioni dell'interesse di padre Martini per le effigi dei personaggi legati alla musica. Tale interesse dovette germinare e svilupparsi insieme al progetto della *Storia della musica*, che contemplava, con l'uscita di cinque tomi, la trattazione dello sviluppo della musica da quella ebraica a quella figurata. Come è noto, solo i primi tre andarono in stampa, per i tipi di Lelio Dalla Volpe: il primo con la data 1757 e dedica a Maria Barbara di Braganza, consorte di Ferdinando VI re di Spagna (fig. 15), il secondo nel 1770 con dedica a Carlo Teodoro di Baviera, principe elettore del Palatinato, il terzo nel 1781 con dedica a Ferdinando di Borbone, duca di Parma, Piacenza e Guastalla.⁶⁶ Alcuni manoscritti sulla musica etrusca e romana e altri su quella liturgica fino agli inizi del Quattrocento, conservati nel Museo, rendono conto del grado di elaborazione del tomo successivo; il quinto, invece, avrebbe dovuto contenere le biografie dei più illustri musicisti, come lo stesso padre Martini comunicava a Charles Burney alla fine d'agosto del 1770.⁶⁷ In esso il Francescano intendeva anteporre a ciascuna biografia l'effigie del compositore, sul modello della storiografia artistica risalente all'edizione del 1568 delle *Vite* di Giorgio Vasari, amico e protettore di Paolo Giovio.

In ambito cittadino il precedente più illustre dell'abbinamento biografia/immagine, che contemplava a volte anche la descrizione dell'aspetto fisico e del temperamento del personaggio, era rappresentato dalla *Felsina pittrice* di Carlo Cesare Malvasia, edita in due tomi nel 1678, provvista dei ritratti dei pittori,⁶⁸ entro ovali incorniciati da serto vegetale con nastri, tanto di quelli del Seicento quali Guido Reni e il Guercino, Giovanni Andrea ed Elisabetta Sirani, Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna, quanto di quelli antichi come Lippo di Dalmasio, Francesco Francia, Marcantonio Raimondi, Bartolomeo Ramenghi, Francesco Primaticcio e altri. Analoga premura nell'anteporre il ritratto inciso alle biografie degli artisti era stata posta da Giampietro Zanotti nella sua *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna* data alle stampe in due tomi nel 1739 per i tipi dello stesso Lelio Dalla Volpe; l'uno e l'altro personaggi ben familiari al Francescano. In questo caso Domenico Maria Fratta, Giuseppe Benedetti, Carlo Pisarri, Sante Manelli, Antonio Giovanni Faldoni e altri collaborarono alla loro realizzazione nei distinti ruoli di inventore, disegnatore o incisore, in parte ispirandosi agli autoritratti degli artisti (è il caso di Aureliano Milani, Benedetto Gennari e Carlo Cignani), in parte

essere stato sollecitato dall'acquisizione importantissima dei quattro volumi delle sue opere (MIBM, B.43-46), nel 1751, presso l'abate Odoardo Bottrigari suo discendente, «probabilmente assieme ad alcuni trattati cinquecenteschi a stampa, come ad esempio quello di Nicola Vicentino» (MISCHIATI 1999, p. 125).

⁶⁶ PASQUINI 2007, pp. 101-120; E. PASQUINI, *DBI*, *ad vocem*.

⁶⁷ BURNEY 1771, pp. 191-192 («the fifth and last volume will be appropriated to modern music, with some account of the lives and writings of the most famous musicians, and engravings of their heads»); ed. it. 1979, p. 178.

⁶⁸ Tra questi anche Veronica Fontana (cfr. URBINI 1996, pp. 370-374).

ricercando presso gli eredi le immagini degli accademici scomparsi (il ritratto di Giovan Gioseffo Santi fu ritrovato nell'abitazione del figlio), in parte utilizzando disegni già circolanti. Era stato impegnato nelle medesime ricerche, attento per quanto possibile alla verosimiglianza delle immagini, anche Girolamo Baruffaldi, che aveva progettato la pubblicazione delle vite dei pittori ferraresi e si era messo in contatto con Giampietro Zanotti, tra il 1706 e il 1709, per la realizzazione dei ritratti. I disegni eseguiti da modesti artisti e dallo stesso Baruffaldi venivano poi ombreggiati dallo Zanotti e affidati per l'intaglio a Giuseppe Maria Moretti. Padre Martini doveva guardare con interesse alla personalità dello storiografo ferrarese, non solo in ragione del suo progetto di pubblicare le *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, che si sarebbe trascinato a lungo senza approdare alla stampa, ma anche per la passione collezionistica che lo aveva spinto a mettere insieme centinaia di ritratti disegnati e incisi, in sintonia con Ubaldo Zanetti, tra i quali anche un gruppo di musicisti: ad esempio Andrea Adami, maestro della cappella pontificia, il celebre Farinelli e le virtuose Diamante Maria Scarabelli e Maria Giovanna Gasparini.⁶⁹

Uno scrupolo filologico animava le ricerche di padre Martini, sul presupposto di una coltivata propensione al collezionismo, composto anche da materiali apparentemente eterogenei, entro un generale inquadramento erudito cui non erano estranee implicazioni religiose. In una lettera del 28 luglio 1767 il Francescano scriveva al citato padre Luigi Antonio Sabbatini, suo allievo e maestro di cappella dei Santi Apostoli a Roma: «Ho letta la vita di F. Crispino Cappuccino, e mi si accese il desiderio di averne l'immagine con la vita, e una reliquia. Desidero pure l'immagine di ciascuno dei Santi nuovamente santificati». ⁷⁰ L'anno successivo un altro allievo, Pietro Morandi, gli inviava in dono da Pergola un piattino di ceramica nel quale erano raffigurati alcuni strumenti musicali, certo di suscitare il suo interesse: «perché ci sono istrumenti



Fig. 15. Antiporta del primo volume della *Storia della Musica* di padre Martini dedicato a Maria Barbara di Braganza regina di Spagna, 1757-1759, Bologna, MIBM.

⁶⁹ Sulla ricerca di ritratti da parte di Girolamo Baruffaldi e sulla trama delle relazioni con gli eruditi bolognesi cfr. NOVELLI 1997, pp. 19 e nota 31, 22-24.

⁷⁰ Brano riportato in DELLA VALLE 1785, p. 120. Tra i santi canonizzati il 16 luglio 1767 da Clemente XIII figurava almeno un minore conventuale, san Giuseppe da Copertino.

dipinti, e c'è il millesimo che dimostra avere più di duecento anni, e perché è della fabbrica d'Urbino, e perché chi l'aveva lo teneva in pregio».⁷¹

Padre Martini, tra gli altri interessi, coltivava indagini organologiche. Una serie di disegni di vario formato, a matita e a penna, raccolti nel manoscritto H.73 del Museo, riproducono strumenti musicali. Il Francescano nel 1780 ne sollecitò l'invio da alcuni confratelli dei conventi di Faenza, Imola e Ravenna che gli fornirono la trascrizione di strumenti musicali presenti nei dipinti su tela e su tavola e in affreschi risalenti al Quattro e al Cinquecento, opere di Baldassarre Carrari, Gaspare Sacchi, Luca Longhi, Livio Agresti, Giacomo Bertucci e Giulio Tonducci; contattò inoltre il principe Filippo Hercolani, che nel palazzo di Strada Maggiore aveva adunato un numero elevato di dipinti d'altare eseguiti da Marco Palmezzano, Francesco Francia, Innocenzo da Imola, Lorenzo Costa, Girolamo Marchesi da Cotignola, Bernardino e Francesco Zaganelli e altri, nei quali ricorrevano figure di angeli con strumenti musicali: dalla viola da braccio all'arpa, dal corno al liuto, dal flauto al tamburello (figg. 16-17). Il principe Hercolani mise a disposizione tutti quei materiali agevolando in ogni modo la trascrizione dei dettagli di interesse musicale e si industriò personalmente trasmettendo da Mantova, nello stesso 1780, i disegni degli strumenti musicali dipinti nelle ante d'organo dell'abbazia di San Benedetto in Polirone che erano state commissionate al Correggio nel 1514.⁷²

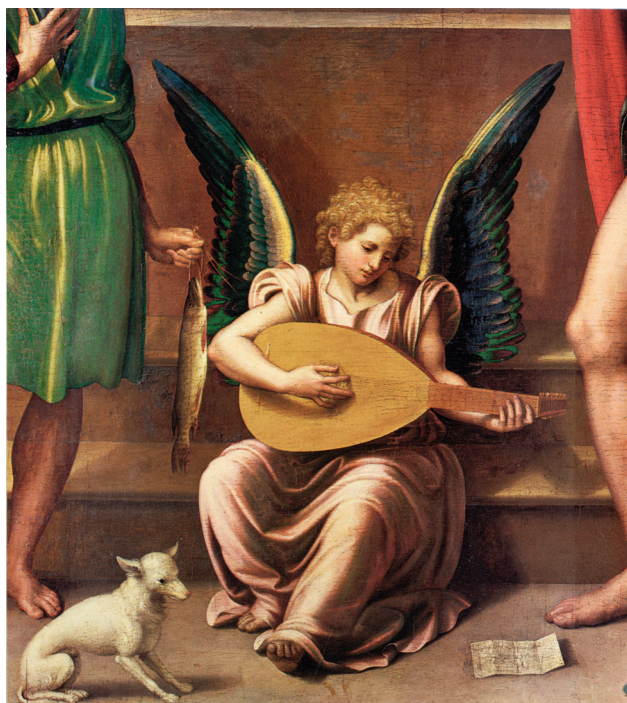
Il carteggio tra il Francescano e Pietro Morandi, affezionato allievo divenuto maestro di cappella a Pergola, costituito da sessantun lettere distribuite tra il 1763 e il 1784, conservate nel Museo, e da altre otto scritte da padre Martini tra il 1766 e il 1784, rese note da Giuseppe Radiciotti nel 1892 quando appartenevano a Enrico Morandi di Senigallia, scopre senza reticenze la debordante passione collezionistica di padre Martini. Emergono segnalazioni di pergamene e libri di musica, il ritrovamento di una rara tromba marina, trattative per la vendita dell'intera libreria dell'abate Domenico Zanardi ceduta al Morandi e la segnalazione di «due violini uno del Amati e l'altro di Stainer» di proprietà di padre Martini, che l'allievo aveva ammirato quando a Bologna ne aveva frequentato le lezioni.⁷³ Soprattutto, nella lettera del Francescano del 20 giugno 1772, si coglie l'elevata temperatura bibliofila, alimentata da un'incontenibile curiosità enciclopedica ed erudita: «Con la di Lei del 13 cor-

⁷¹ *Pietro Morandi a G.B.M.*, Pergola, 20 novembre 1768 (Ep. mart. I.14.66; SCHN. 3383).

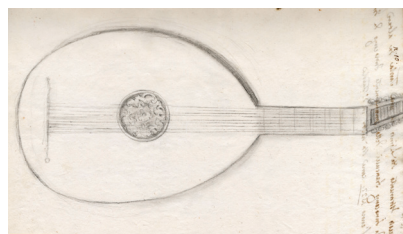
⁷² Sulle indagini organologiche di padre Martini condotte attraverso la raccolta di testimonianze figurative nei dipinti antichi cfr. MAZZA 2006, pp. 177-225. Appartiene a padre Martini anche un piccolo dipinto ora nella Pinacoteca Civica di Budrio che presenta la *Madonna del rosario con i santi Francesco di Paola e Antonio da Padova*, un tempo riferito a Giovan Francesco Cittadini, opera di ambito emiliano della fine del Seicento, sul verso del quale è la scritta «Milanese scolaro di Guido | regalatomi il giorno 6 luglio 1766 dal Sig. Gasparo | Barozzi» e «Regalato a me dal R.o M.o | Martini Minor. Conve il 29 giugno 1776» (D. BENATI, in *I dipinti della Pinacoteca civica di Budrio* 2005, p. 140). Se la secon-

da scritta sembra testimoniare del dono da parte di padre Martini a Domenico Inzaghi, il cui legato diede vita alla Pinacoteca Civica, la prima attesta verosimilmente la consegna del dipinto a Martini, nel 1766, da parte del cantante Gasparo Barozzi, noto per l'attività nei teatri veneziani; quel Barozzi che da Venezia, nel 1763, per il tramite di Antonio Tozzi, fece pervenire a padre Martini i suoi «rispetti» unitamente a quelli del cantante Giuseppe Tibaldi: *Antonio Tozzi a G.B.M.*, Venezia, 12 novembre 1763 (Ep. mart. I.4.39; SCHN. 5378).

⁷³ *Lettere di Pietro Morandi a G.B.M.*, Pergola, 25 settembre 1766 (Ep. mart. I.14.49; SCHN. 3366); Jesi, 6 giugno 1783 (Ep. mart. I.14.87; SCHN. 3407); Senigallia, 14 luglio 1783 (Ep. mart. I.14.89; SCHN. 3410); s.l., s.d. (Ep. mart. I.14.91; SCHN. 3412).



16



17

Fig. 16. Innocenzo da Imola, *Madonna con il Bambino e santi*, 1527, part. dell'angelo che suona il liuto, Forlì, Pinacoteca Civica. Fig. 17. Trascrizione per padre Martini del liuto nella pala di Innocenzo da Imola già nella collezione del principe Filippo Hercolani, Bologna, MIBM.

singolar.ma, e se V. S. me ne mandasse dei sacchi, sempre e poi sempre mi saranno gradite. Non si trattenga di favorirmi anche che i Codici non siano di musica, perché tutto fa per me. Subito mi saran giunti i tre Codici antichi di musica che Ella mi ha favorito di spedire in Sinigaglia, non mancarò di dargliene avviso. Non si scordi di favorirmi delle Epistole di S. Paolo comentate con li altri che Ella m'accenna».⁷⁴

Nel disciplinamento di quella passione il Francescano privilegiava, a integrazione della raccolta dei testi di musica avviata nei primi anni Venti,⁷⁵ la ricerca delle effigi dei compositori, dei teorici e degli esecutori, in vista dell'impiego editoriale. Quell'interesse era partito da lontano. Si rintraccia una prima significativa manifestazione, circoscritta e apparentemente isolata, nel tentativo di assicurarsi l'immagine del celebre Guido d'Arezzo per il tramite di Carlo Ignazio Monza nel 1735.⁷⁶ Giungeva a maturazione negli anni 1746-1747. Lo si apprende da un breve accenno dello stesso padre Martini al suo corrispondente epistolare più assiduo, Girolamo Chiti, maestro di cappella di San Giovanni in Laterano dal 1727, entro lo scambio di informazioni concentrate nella lettera del 7 maggio 1746, dove, a proposito di Filip-

rente, ho ricevuto il bel codice in pergamena che si è degnata favorirmi, s'assicuri che mi è stato al sommo gradito, e queste sono di quelle cose, o siano di musica o non siano di musica, per le quali ho una passione

⁷⁴ Lettera di G.B.M. a Pietro Morandi, Bologna, 20 giugno 1772, pubbl. in RADICIOTTI 1892, p. 73.

⁷⁵ Lo attestano un paio di lettere di padre Martini a Girolamo Chiti, Bologna, 17 novembre 1745 (Ep. mart. I.11.6; SCHN. 1218): «stante che sono da 22 anni in circa che ne fo ricerca»; Bologna, 19 febbraio 1746 (Ep. mart. I.11.15; SCHN. 1229): «per arrivare al mio intento, per il quale sono da 25 anni che io affati-

co» (per la loro pubblicazione cfr. *Settecento musicale* 2010, pp. 12, 40).

⁷⁶ Carlo Ignazio Monza a G.B.M., 19 luglio 1735 (Ep. mart. H.72.101; SCHN. 3353): «Nell'istesso tempo [Carlo Monza] le dice per il ritratto di Guido fin ora non si era potuto ottenere la licenza dai deputati per copiarlo, ma egli procurerà nel suo ritorno, che sarà al più lungo fra una 20.na di giorni, portarce-



Fig. 18. Jan Sadeler, *Ritratto di Orlando di Lasso*, incisione, 1594, Bologna, MIBM.

si recava da Vincenzo Pitoni per ringraziarlo d'aver concesso al medesimo pittore di copiare il ritratto dello zio Giuseppe Ottavio Pitoni.⁸⁰ Si tratta dei due disegni a matita rossa conservati nel Museo (MIBM, inv. 21713 e 22031), eseguiti infatti dallo

po Vitali, il Francescano afferma di possederne «il ritratto con tanti altri de' più eccellenti nella musica».⁷⁷ Il 7 giugno 1747 Andrea Basili, maestro di cappella nel santuario di Loreto dal 1740, scriveva assicurandogli l'invio del ritratto di Orlando di Lasso, cui provvedeva il 14 ottobre accludendolo in una missiva.⁷⁸ Si trattava certamente di un'immagine su supporto cartaceo, al pari dei ritratti che nello stesso anno pervennero da Roma (fig. 18). Qui nuovamente Girolamo Chiti si adoperava per rintracciare le effigi di Alonso Lobo e di Giuseppe Ottavio Pitoni, già suo maestro, e tentava di superare le difficoltà frapposte dagli eredi Gaffi, proprietari dei ritratti di Gioseffo Zarlino, Josquin des Prez, Palestrina e Virgilio Mazzocchi, i quali non intendevano concedere «la permissione di disegnarli».⁷⁹ Intanto il 7 giugno 1747 comunicava, con cerimoniosa modestia, di aver posato per il proprio ritratto, «solo per obbedienza» e con «rosore», vergognandosi «non poco, ... non avendo né merito, né principio di motivo d'essere annoverato nella Sua dotta e studiosa raccolta». Quattro giorni dopo

lo». Si tratta, come è stato già suggerito (A. GARAVAGLIA, *DBI, ad vocem*), di Carlo Ignazio Monza (Milano 1685 circa - Vercelli 1739), aggregato all'Accademia Filarmonica di Bologna nel 1729 tra i compositori (CALLEGARI HILL 1991, p. 322), a volte confuso con il più tardo Carlo Monza, anch'egli milanese (1735 ca. - 1801), che nel 1779 si riprometteva di inviare il proprio ritratto (*Gabriele Vignali a G.B.M.*, Milano, 26 maggio 1779, BSFBo, ms. 54, p. 258). Per la ricostruzione della storia della raccolta, in origine limitata al materiale grafico, cfr. MAZZA 2006, pp. 76-79.

⁷⁷ G.B.M. a Girolamo Chiti, Bologna, 7 maggio 1746 (Ep. mart. I.11.31; SCHN. 1245), pubbl. in *Settecento musicale* 2010, p. 81.

⁷⁸ Lettere di Andrea Basili a G.B.M., Loreto, 7 giugno 1747 (Ep. mart. I.17.101; SCHN. 464); Lore-

to, 14 ottobre 1747 (Ep. mart. I.17.105; SCHN. 467). Doveva trattarsi di una copia eseguita a penna dallo stesso Basili. Oltre al ritratto su tela (6), il Museo possiede due ritratti incisi di Orlando di Lasso (inv. 21874, 21875).

⁷⁹ ROSTIROLA 1987, p. 250. Per la vicenda si vedano le lettere *Girolamo Chiti a G.B.M.*, Roma, 7 giugno 1747 (Ep. mart. I.11.98; SCHN. 1310); Roma, 17 giugno 1747 (Ep. mart. I.11.100; SCHN. 1312); Roma, 5 luglio 1747 (Ep. mart. I.11.106 e 106a; SCHN. 1319); Roma, 21 luglio 1747 (Ep. mart. I.11.114; SCHN. 1324), pubblicate in *Settecento musicale* 2010, pp. 206-209, 211-213, 224-229, 241-244. Per le indagini di padre Martini su Pitoni cfr. PASQUINI 2004, pp. 67-71.

⁸⁰ In particolare, circa le richieste di padre Martini a Chiti a proposito di Pitoni, dalla biografia alle

stesso artista (figg. 19-20). Padre Martini, rientrato a Bologna da Roma dove si era recato per breve tempo per l'elezione del Ministro Generale dell'Ordine, il 21 giugno ringraziava Girolamo Chiti di quell'interessamento, avendo già sotto gli occhi il ritratto del suo «singolarissimo benefattore». ⁸¹

Scorrendo l'epistolario, solo dieci anni dopo si trova notizia di nuove indagini iconografiche: per il ritratto del principe Carlo Gesualdo, padre Martini si affidava alle cortesie di monsignor Gennaro Adelelmo Pignatelli della Congregazione olivetana, suo amico e protettore, dal 1770 arcivescovo di Bari, cui avrebbe dedicato nel 1775 la seconda parte dell'*Esemplare*. ⁸² Questi, rispondendogli da Napoli il 20 giugno 1758, informava che «nella casa Gesualdo fin ora non si ritrova il desiderato ritratto; ho pregato però il Sig.e Principe presente acciò scriva ne' suoi feudi e colà ne faccia fare ricerca; giacché una tal sorte di quadri ora costumano mandarla ne' feudi. Se vi sarà, ne farò fare una piccola copia come restammo d'appuntato». ⁸³ La lettera



19 D. Girolamo Chiti di Siena M^o di Cappella in S. Giovanni Laterano di Roma. Morto in Roma li 4 Settembre 1759. 80 anni. 78.



20 Ottavio Pitoni Romano M^o di Cappella di S. Pietro in Vaticano morto nel 1743 80 anni 80.

Fig. 19. Ritratto di Girolamo Chiti maestro di cappella in San Giovanni in Laterano, inviato dallo stesso Chiti a padre Martini nel 1747, Bologna, MIBM. Fig. 20. Ritratto di Giuseppe Ottavio Pitoni maestro di cappella in San Pietro in Vaticano, inviato da Girolamo Chiti a padre Martini nel 1747, Bologna, MIBM.

opere al ritratto, cfr. ROSTIROLLA 2009, pp. 142-143 e nota 63.

⁸¹ G.B.M. a Girolamo Chiti, 21 giugno 1747 (Ep. mart. I.11.99; SCHN. 1313), pubblicata in *Settecento musicale* 2010, pp. 213-215.

⁸² Cfr. PASQUINI 2004, pp. 34-37 e pp. 187, 201-205 per la trascrizione di alcune lettere.

⁸³ Gennaro Adelelmo Pignatelli a G.B.M., 20 giugno 1758 (Ep. mart. I.27.34; SCHN. 4130).

cruciale che rivela le intenzioni di padre Martini e delinea l'ampio progetto è tra le poche che documentano le sue relazioni con Johann Friedrich Agricola. Quest'ultimo, scrivendogli da Berlino il 25 luglio 1761, si complimentava per la pubblicazione del primo tomo della *Storia della musica*, di cui aveva preso visione grazie a Johann Joachim Quantz, e si dichiarava disposto a fornire tutte le informazioni in proprio possesso sulla musica tedesca vantando una certa competenza per aver trattato l'argomento. Padre Martini non perdeva tempo e con lettera del 12 agosto ringraziava anticipatamente per le notizie da «collocare nel quinto tomo» e lo pregava di raccogliere «i ritratti degli Uomini insigni nella Musica, de' quali sento ve ne sia copia

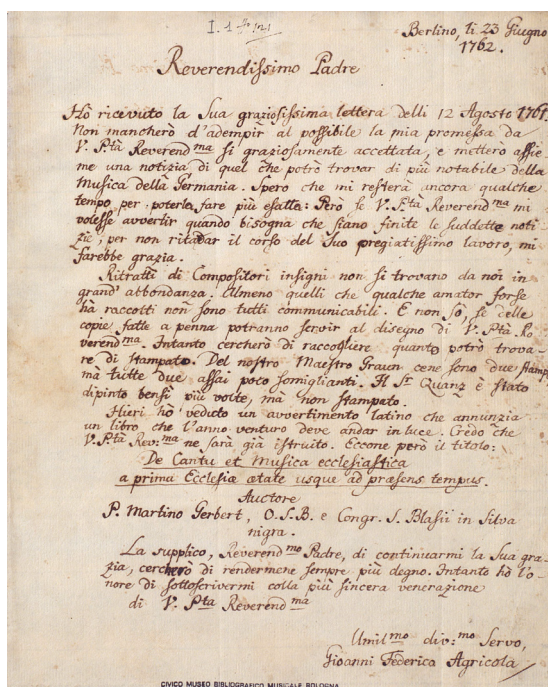


Fig. 21. Lettera di Johann Friedrich Agricola a padre Martini con notizie sui ritratti dei compositori tedeschi, Berlino, 23 giugno 1762, Bologna, MIBM.

⁸⁴ Johann Friedrich Agricola a G.B.M., Berlino, 25 luglio 1761 (Ep. mart. L.117.3; SCHN. 142); minuta di lettera di G.B.M. a Johann Friedrich Agricola, Bologna, 12 agosto 1761 (Ep. mart. L.117.3a; SCHN. 143). La risposta forse deludeva padre Martini: «Ritratti di Compositori insigni non si trovano da noi in grand'abbondanza. Almeno quelli che qualche amatore forse ha raccolti non sono tutti comunicabili. E non so, se delle copie fatte a penna potranno servir al disegno di P. Pta. Reverend.ma. Intanto cercherò di raccogliere quanto potrò trovare di stampato. Del nostro Maestro Graun ce ne sono due stampe, ma tutte due assai poco somiglianti. Il Sr Quantz è stato dipinto bensì più volte, ma non

abbondante costì in Germania, perché desidero, oltre il dar notizia degli Uomini eccellenti nella musica, farne incidere anche i ritratti, e specialmente della di Lei stimatissima Persona e del Sig. Quantz, affine che la musica non resti così sepolta, come a' nostri giorni, fuori della semplice pratica» (fig. 21).⁸⁴

Nel contempo si rivolgeva al giovane Filippo Maria Gherardeschi, suo allievo appena rientrato a Livorno, perché gli procurasse il ritratto del soprano Ferdinando Mazzanti. Riceveva immediata risposta il 6 novembre 1761: «Il Ritratto a Mazzanti, glielo fecero in occasione d'essere stato qua a recitare tre anni avanti, sopra un sonetto in figura ovale, e cercherò se ce ne sono d'altra qualità, altrimenti Li manderò uno di quelli per mezzo del Sig. D. Giuseppe Afferi virtuoso di musica». ⁸⁵ Il 20 aprile dell'anno dopo, l'allievo cerca-

stampato»; cfr. Johann Friedrich Agricola a G.B.M., Berlino, 23 giugno 1762 (Ep. mart. I.1.121; SCHN. 144). Padre Martini riceverà solo l'autobiografia di Quantz, datata 14 aprile 1762: *Johann Joachim Quantz a G.B.M.*, Berlino, 26 giugno 1762 (Ep. mart. I.8.91; SCHN. 4235); cfr. REILLY 1997, p. 431; LUPO 2002 (con trascrizione delle lettere e dell'autobiografia). Un ritratto a stampa di Carl Heinrich Graun eseguito da Valentin Daniel Preißler su invenzione di Andreas Möller e datato 1752 si conserva nel Museo (MIBM, inv. 21833).

⁸⁵ Filippo Maria Gherardeschi a G.B.M., Livorno, 16 novembre 1761 (Ep. mart. I.21.84; SCHN. 2300), pubblicata in BARANDONI 2001, p. 266 lettera 3.



22

Fig. 22. Ritratto inciso di Ferdinando Mazzanti inviato a padre Martini da Filippo Maria Gherardeschi nel 1762, Bologna, MIBM. Fig. 23. Ritratto inciso di Pasquale Potenza inviato a padre Martini da Filippo Maria Gherardeschi nel 1762, Bologna, MIBM.



23

va di rimediare alla negligenza, causa dell'aperto disappunto di padre Martini, e allegava alla promessa partitura i due ritratti in stampa di Ferdinando Mazzanti e di Pasquale Potenza (figg. 22-23), da identificare, con tutta probabilità, con le acqueforti di formato rispettivamente circolare e ovale conservate nel Museo (MIBM, inv. 21931, 22035).⁸⁶

Nel 1761 padre Martini entrava in possesso del ritratto di Giuseppe Tartini allora inciso da Carlo Calcinotto, sconfessato, tra un incidente e l'altro, dal violinista-compositore che, contro voglia, vincendo la naturale ritrosia, anzi più precisamente la «somma renitenza», si era lasciato convincere a posare davanti a un disegnatore; presto pentendosene quando si rese conto che quel ritratto, a sua insaputa accompagnato da simboli celebrativi e da un'iscrizione encomiastica, era stato inciso e distribuito anche fuori Padova, con suo dis gusto.⁸⁷

Una trattazione privilegiata nella *Storia della musica* doveva essere riservata ai maestri di cappella delle chiese e delle basiliche francescane.⁸⁸ Per i loro ritratti nel 1762 padre Martini si rivolgeva al confratello Giuseppe Antonio Petrina, custode del convento di Assisi tra il 1757 e il 1759 e di nuovo nel 1761-1762; ma con

⁸⁶ Filippo Maria Gherardeschi a G.B.M., Livorno, 20 aprile 1762 (Ep. mart. I.21.87; SCHN. 2303), pubblicata in BARANDONI 2001, pp. 267-268 lettera 5.

⁸⁷ Si vedano le seguenti lettere Giuseppe Tartini a G.B.M., Padova, 30 ottobre 1761 (Ep. mart. I.17.72; SCHN. 5218); Padova, 30 ottobre 1761 (Ep. mart. I.17.72; SCHN. 5218); Padova, 11 dicembre 1761 (Ep. mart. I.17.73; SCHN. 5219); Padova, 14 maggio 1762 (Ep. mart. I.17.75; SCHN. 5221). Per l'ambiente

musicale a Padova nel Settecento cfr. Mozart, Padova e la Betulia liberata 1991.

⁸⁸ L'attenzione ai maestri di cappella delle chiese francescane, e soprattutto ai membri dell'ordine religioso (SPARACIO 1925), trova riscontro nella composizione dell'iconoteca. Si ricordano, con il ritratto a olio su tela di Costanzo Porta (11) che padre Martini teneva sopra il cembalo (DELLA VALLE 1785, pp. 8-9), a conferma della stima dichiarata nell'*Esem-*



Fig. 24. Ritratto inciso del soprano Francesco Soto da Langa (da Andrea Adami da Bolsena, *Osservazioni per ben regolare il coro de i cantori della Cappella pontificia*, Roma 1711).

raccogliere notizie sull'Accademia Filarmonica di Verona e soprattutto di fare incetta di ritratti. In una lettera del 24 agosto 1764 tracciava molto brevemente la storia dell'Accademia degli Incatenati, osservando che nelle accademie veronesi «la musica non fiorì gran cosa ma però sempre più di quello [che] è ora»; e specificava che gli strumenti musicali non più in uso erano andati quasi tutti dispersi per negligenza dei custodi, e che anche l'organo dipinto da uno dei Brusasorci, di cui si aveva memoria, era scomparso. Quanto ai ritratti, a suo giudizio era diffi-

scarsa soddisfazione, stando alla risposta: «In questo sacro convento vi sono solam.e sette o otto piccoli ritratti d'alcuni secolari, che furono M.ri di Cappella nella Cappella papale in Roma, ma de' nostri non ce n'è neppur uno». Nella lettera del 12 marzo riportava la lista di quei dieci ritratti, aggiungendo: «Se ne scorge in essa alcuno che le manchi e possa servirle, non ha che avvisarmi, che subito gliene farò fare una copia coll'apis». Anche questa risposta deludeva il Francescano: le effigi erano ricavate dal volume di Andrea Adami da Bolsena, *Osservazioni per ben regolare il coro de i cantori della Cappella pontificia*, edito nel 1711, con dediche al pontefice Clemente XI Albani e al cardinal Pietro Ottoboni protettore della cappella musicale, testo noto a padre Martini, con tutta probabilità da lungo tempo (figg. 24-25).⁸⁹

Neppure da Verona giungevano notizie consolanti. Il veronese Pietro Guggiati, di ritorno da Roma, si era fermato a Bologna e aveva ricevuto l'incarico di

plare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto (PASQUINI 2004, p. 45), quelli di Francesco Maria Angeli da Rivortorto, Elzeario Pizzoni (o Michelangelo Zavateri?), Francesco Antonio Calegari, Angelo Predieri, Francesco Maria Zuccari, Giuseppe Paolucci, Luigi Antonio Sabbatini, Francesco Signoretti, Francesco Antonio Vallotti, Carlo Francesco Zuccari (26, 42, 58, 82, 93, 168, 185, 193, 199 e 205).

⁸⁹ Lettere di Giuseppe Antonio Petrina a G.B.M., Assisi, 9 febbraio 1762 (Ep. mart. I.10.131; SCHN. 4090); Assisi, 12 marzo 1762 (Ep. mart. I.10.132; SCHN. 4091). Questi i nomi dei dieci cantori trasmessi dal padre guardiano di Assisi: Cristóbal Morales,

Francesco Soto, Giovanni Maria Nanino, Felice Anerio, Ruggero Giovanelli, Girolamo Rosini, Gregorio Allegri, Mario Savioni, Antimo Liberati e Matteo Simonelli (i ritratti appaiono in ADAMI 1711, rispettivamente alle pp. 164, 176, 180, 183, 187, 189, 198, 202, 206 e 208). Non è da escludere che i disegni siano stati effettivamente inviati a padre Martini. In questo modo troverebbe spiegazione il quesito della provenienza di quattro disegni formalmente omogenei facenti parte delle raccolte del Museo (Francesco Soto da Langa, Gregorio Allegri, Girolamo Rosini e Felice Anerio; MIBM, inv. 21601, 21605, 22069 e 22114).

cile intendere quali raffigurassero effettivamente «dilettanti di musica, perché unita quest'arte fu sempre alle altre che costituivano l'Accademia Filarmonica». Concludeva senza speranza: «Ho ricercato se de' ritratti vi siano incisioni in rame, e non vi sono e se ancor vi fossero non farebbero al caso suo cercando chi aveva fra di quelli coltivata la musica».⁹⁰ Contrariamente alle attese, da Verona non sarebbero giunte buone notizie neppure in seguito, quando nel gennaio 1775 Giuseppe Gazzaniga svolse indagini nell'Accademia Filarmonica e nelle collezioni private veronesi con l'aiuto del marchese canonico Donisi «assai intendente di antichità». Nell'Accademia emerse un solo ritratto riferibile al Cinquecento, la cui identità non venne chiarita.⁹¹



Fig. 25. Ritratto del soprano Francesco Soto da Langa, inviato a padre Martini da Assisi nel 1762, tratto dall'incisione in Andrea Adami, *Osservazioni per ben regolare il coro de i cantori della Cappella pontificia*, Roma 1711, Bologna, MIBM.

Dalla 'memoria' cartacea al ritratto pittorico

Il caso di Gioseffo Zarlino è emblematico dello scrupolo filologico e, nello stesso tempo, dell'ostinata perseveranza di padre Martini nelle ricerche. La preoccupazione di reperire l'effigie del compositore e teorico francescano, maestro di cappella in San Marco a Venezia, già appare nell'epistolario dal 1747, quando andarono deluse le speranze di Girolamo Chiti, a Roma, di far copiare il ritratto suo e quelli di Josquin des Prez, Giovanni Pierluigi da Palestrina e Virgilio Mazzocchi.⁹² Nel 1764 Antonio Locatelli, da Vicenza, svolgeva indagini a Chioggia, terra natale del maestro di cappella, dove però nessuna memoria della sua esistenza sembrava essere sopravvissuta. Si era quindi spostato a Venezia e si era rivolto a un canonico della basilica di San Marco. Le speranze si assottigliarono a tal punto da indurlo a manifestare a padre Martini,

⁹⁰ Pietro Guggiati a G.B.M., Verona, 24 agosto 1764 (Ep. mart. H.84.133; SCHN. 2521).

⁹¹ Lettere di Giuseppe Gazzaniga a G.B.M., Verona, 19 gennaio 1775 (Ep. mart. I.3.128; SCHN. 2234); Verona, 26 gennaio 1775 (Ep. mart. I.3.129; SCHN. 2235): «Lo sperare di poter ritrovare antichi ritratti delli compositori di musica del 500 in Verona è vano, poiché oltre aver fatte molte ricerche io stesso in queste raccolte di quadri in varie case inu-

tilmente, lo stesso è avvenuto anche ad altre persone, che si preggiavano a poter servire un soggetto sì rispettabile, come la di lei degnis.ma persona» (cfr. BOLOGNA 1976, pp. 278-284 e figg. 222-225). Per un resoconto della storia dell'Accademia Filarmonica di Verona e dei suoi pochi ritratti si veda MIBM, ms. H.60, c. 128.

⁹² Trascrizioni delle lettere in *Settecento musicale* 2010, pp. 208-212 (cfr. qui nota 79).

con rassegnazione, un disarmante scetticismo: «temo che il ritratto o non sia stato fatto, o possa esserlo stato da Tiziano, nel qual caso potrebbe darsi purtroppo che avesse passato monti e mari». ⁹³ Nel dicembre 1764 anche Pietro Guggiati si dedicava alla medesima ricerca e da Verona contattava un collezionista bresciano di ritratti di uomini illustri ricevendone risposta negativa. ⁹⁴ A sua volta Giovanni Cornaro dichiarava nel 1769 di cercarlo invano da lungo tempo a Venezia, aggiungendo che anche Francesco Antonio Vallotti, interpellato, gli aveva risposto di non averlo mai veduto e di non sapere dove potesse trovarsi. ⁹⁵ Soltanto l'anno successivo, grazie al marchese Giuseppe Ximenes d'Aragona, padre Martini ricevette finalmente il ritratto tanto agognato quanto raro (15). ⁹⁶

Nell'ampio arco temporale della ricerca il progetto di padre Martini aveva subito un radicale mutamento. All'iniziale desiderio di entrare in possesso di un'immagine disegnata o incisa era subentrata la ricerca di un ritratto a olio su tela. Dai libri a stampa e dalle cartelle in cui erano conservate, le immagini dei compositori, fino allora destinate a fruizione privata in fogli sciolti o nei frontespizi dei libri, stavano trovando proiezione sulle tele per un più vasto apprezzamento nell'esposizione permanente. Poco prima di spedire il dipinto con il ritratto di Zarlino, l'aristocratico padovano aveva procurato a padre Martini quello di Giuseppe Tartini (91), anche questo eseguito a olio su tela, e i due dipinti dovettero unirsi ai citati ritratti del Farinelli e di papa Clemente XIV e a pochi altri nel formare il nucleo che avrebbe suscitato nel Francescano un'autentica ambizione collezionistica.

È probabile che un incoraggiamento in quella direzione sia venuto dagli allievi e comunque dai giovani compositori che gravitavano nella sua cerchia guadagnandosi la prestigiosa patente di Accademico Filarmonico, a giudicare dalla data 3 gennaio 1771 riportata sullo spartito arrotolato che Valerio Tesei tiene con la mano destra nel ritratto su tela eseguito da Angelo Crescimbeni (195): data dell'aggiungimento all'Accademia Filarmonica, dalla quale l'esecuzione della pittura non dovrebbe discostarsi. Peraltro in quel tempo cadono anche il ritratto, datato appunto 1771, del lucchese Antonio Benedetto Maria Puccini (177), a sua volta aggregato all'Accademia Filarmonica grazie ai buoni uffici di padre Martini, e di conseguenza quello, eseguito dal medesimo artista, di Caterina Tesei (196), apprezzata clavicembalista e organista, sorella di Valerio, che proprio allora sposava il Puccini lasciando Bologna per Lucca. ⁹⁷

Proseguiva nel frattempo l'approvvigionamento dei ritratti a stampa o tracciati con il lapis; tra questi ultimi il ritratto di Benedetto Marcello eseguito da Nazario

⁹³ Lettere di Antonio Locatelli a G.B.M., Vicenza, 9 febbraio 1764 (Ep. mart. I.4.16; SCHN. 2792); Vicenza, 31 maggio 1764 (Ep. mart. I.4.7; SCHN. 2794); Vicenza, 25 giugno 1764 (Ep. mart. I.4.8; SCHN. 2795).

⁹⁴ Pietro Guggiati a G.B.M., Verona, 19 dicembre 1764 (Ep. mart. H.84.134; SCHN. 2522).

⁹⁵ Giovanni Cornaro a G.B.M., Venezia, 17 dicembre 1769 (Ep. mart. I.4.51; SCHN. 1798).

⁹⁶ Si vedano le lettere di Giuseppe Ximenes d'Aragona a G.B.M., Padova, 9 giugno 1770 (Ep. mart.

I.20.81; SCHN. 5642); Padova, 13 dicembre 1770 (Ep. mart. I.20.84; SCHN. 5645); Padova, 25 maggio 1771 (Ep. mart. I.20.87; SCHN. 5648). Nel 1774 lo stesso Giovanni Cornaro chiedeva a padre Martini d'invargli un disegno con il ritratto di Zarlino ricavato dal dipinto; cfr. Giovanni Cornaro a G.B.M., Venezia, 28 gennaio 1775 (Ep. mart. I.4.52; SCHN. 1799).

⁹⁷ Cfr. *La famiglia Puccini* 1993.

Nazari, figlio del celebre Bartolomeo Nazari. Lo procurava nel marzo 1772 Giovanni Antonio Bianchi, allora sulle tracce anche del ritratto di Giuseppe Giacomo Saratelli, grazie alla liberalità del conte Giovanni Battista Tassis che aveva fatto eseguire «dalla celebre mano del sig.r Nazari» due copie di un ritratto fortunatamente ritrovato in una sua abitazione veneziana, destinandone una a sé e l'altra a padre Martini, nei cui confronti dichiarava una profonda ammirazione.⁹⁸ Quel foglio è riconoscibile nel disegno che incornicia il busto del compositore entro ovale, accompagnato da un libro di musica aperto, da uno spartito arrotolato e dal tomo VIII e ultimo dell'*Estro poetico armonico con le Parafrasi sopra i cinquanta salmi* (1727). Sotto l'iscrizione «BENEDICTUS MARCELLO | PATRITIUS VENETUS» corre la registrazione da parte di padre Martini della data 1712 dell'aggregazione all'Accademia Filarmonica di Bologna e 1739 della morte (fig. 26).⁹⁹

Deve risalire a quegli anni la decisione di far tradurre sulla tela, con sobria gamma cromatica accordata sui toni bruni, i ritratti incisi di alcuni musicisti delle età precedenti. A garanzia del carattere veridico della galleria cui stava dando vita, padre Martini sorvegliava con scrupolo l'affidabilità delle immagini. Benché fosse in grado di giudicare la qualità dei prototipi e l'abilità dei copisti, concentrava la sua attenzione sull'attendibilità e sulla fedeltà fisionomica delle immagini, che costituivano il requisito irrinunciabile per la loro acquisizione.¹⁰⁰ Riflette quelle raccomandazioni la cautela stessa degli agenti: Domenico Ricci detto Menicuccio, tenore della Cappella pontificia, nel 1747 fu inviato da Girolamo Chiti presso gli eredi di Gaffi per prendere visione delle presunte immagini di Zarlino e Josquin, ma avendo visto «che non vi era il nome nelli ritratti che gli mostrarono..., col dubbio che fossero battezzati a loro capriccio, non prese impegno alcuno». Al contrario, una



Fig. 26. Ritratto di Benedetto Marcello eseguito da Nazario Nazari su commissione del conte Giovanni Battista Tassis per padre Martini nel 1772, Bologna, MIBM.

⁹⁸ Lettere di Giovanni Antonio Bianchi a G.B.M., Venezia, 23 novembre 1771 (Ep. mart. H.86.100; SCHN. 743); Venezia, 21 marzo 1772 (Ep. mart. H.86.104; SCHN. 746).

⁹⁹ MAZZA 2006, pp. 79-80.

¹⁰⁰ Avverte Nanie Bridgman (1987, p. 161) che nel campo dell'iconografia musicale «les portraits de

musiciens constituent le chapitre où les hypothèses les plus arbitraires ont souvent conduit à de fausses identifications». Sul tema della verosimiglianza e della plausibilità delle immagini della storia cfr. HASKELL 1993, ed. it. 1997, in particolare il capitolo II, *Ritratti dal passato* (pp. 25-71).

certa affidabilità veniva riconosciuta ai ritratti, ormai storicizzati, inseriti nei trattati musicali a stampa o nelle eulogie delle cappelle musicali, come quella dell'Adami per la Cappella pontificia.

A giudicare dalla quantità dei prodotti, agli occhi di padre Martini e dei visitatori della raccolta non doveva disturbare la mediocre veste formale delle tele costruite su modelli incisori,¹⁰¹ ad esempio quelle riproducenti l'effigie di Adriano Petit Coclico (5) tratta dal suo *Compendium musices* stampato a Norimberga nel 1552 (figg. 27-28), quella di Orlando di Lasso (6) basata sull'incisione di Sadeler del 1594 (fig. 18), quella di Claudio Merulo (8) che riprende la xilografia sul frontespizio del secondo libro dei suoi *Ricercari da cantare a quattro voci* stampato a Venezia nel 1607, oppure quelle di Cristóbal de Morales (10), Mario Savioni (45) e Matteo Simonelli (47) fornite dalle *Osservazioni per ben regolare il coro de i cantori della Cappella Pontificia* di Andrea Adami stampate nel 1711, e di altre ancora. Entro la definita omogeneità formale, giocavano però a favore di quei prodotti il fascino evocativo, di riflesso, dei ritratti storici e insieme la rarità delle immagini, dal momento che il prototipo era stato ricercato a lungo con dispendio di energie, a volte a grandi distanze. Il medesimo modesto pittore si applicava a riprodurre dal vero anche i volti di alcuni allievi dell'amato didatta, già nei primi anni Settanta; ad esempio quelli di Angelo Antonio Caroli (59), Giovanni Battista Consoni (61), Domenico Zanardi (92), Petronio Lanzi (145) e Carlo Zanolini (203), quattro dei quali recano sul telaio un'analogia iscrizione con la data 1773; dipinti poi oggetto di un intervento d'ingrandimento tramite applicazione di strisce di tela lungo i bordi e di una generale foderatura risalente con tutta verosimiglianza ai primi decenni dell'Ottocento.¹⁰² Altri ritratti, accomunati sempre dalla monocorde temperatura cromatica, si devono allo sconosciuto pittore, qui denominato «ignoto copista dei ritratti a stampa».¹⁰³

¹⁰¹ Occorre ricordare che padre Martini si univa a quanti, consapevoli del declino della pittura bolognese coeva rispetto al secolo precedente, rimpiangevano i grandi pittori di *Felsina pittrice* e da parte sua si proponeva di riformare l'Accademia Filarmonica assicurandole dignità e prestigio: «Questa mia Patria da tanti anni deplora la perdita della Pittura, succeduta dopo la mancanza dei Caracci, Guido Reni, Domenichino, e tanti altri; e solamente a' giorni nostri vediamo rinascere una delle tre parti di esse, cioè l'Architettura per opera del fu Sig. Conte Algarotti, il quale promesse, assisti, incoraggi il Sig. Mauro Tesi, che si rese eccellente nell'Architettura, e ci ha lasciato dei scolari che si rendono eccellenti in tal Arte»; cfr. G.B.M. *ad Andrea Basili*, s.l., s.d. (Ep. mart. 17.153; SCHN. 517), in parte trascritto in CALLEGARI HILL 1994, p. 461; sul passo si sofferma PASQUINI 2004, pp. 65-66. Altrove padre Martini istituisce una sorta di parallelismo tra storiografia artistica e storiografia musicale fondato sul concetto di 'scuola', secondo una declinazione geografico-territoriale (MARTINI 1775, p. 294; per il commento cfr. PASQUINI 2004, p. 94 e nota 123).

¹⁰² È del tutto probabile che agli ingrandimenti di questi cinque ritratti si riferisca la ricevuta di pagamento firmata dal pittore-restauratore Antonio Magazzari («Li 29 dicembre 1831. Ò ricevuto dal Sig.r [Agostino] Barbieri la somma di scudi sei e questi sono per restauri, cioè foderatura politura stocatura e tele per n. 5 quadri rappresentanti ritrati del Liceo Comunale di Bologna in fedde dico scudi 6 Antonio Magazzari»). Le tele originali misurano cm 43,5 × 35,5; con l'ampliamento tramite foderatura hanno raggiunto le dimensioni di cm 51 × 43.

¹⁰³ Sono sopravvissuti 34 esemplari, per i quali si vedano le schede 1 (Aaron), 2 (Animuccia), 4 (Bottrigari), 5 (Coclico), 6 (Lasso), 7 (Maroni), 8 (Merulo), 10 (Morales), 13 (Vicentino), 14 (Willaert), 16 (Artusi), 17 (Banchieri), 18 (Cerone), 19 (Frescobaldi), 21 (Lobo), 22 (Metallo), 23 (Soriano), 36 (Graziani), 41 (Penna), 45 (Savioni), 47 (Simonelli), 59 (Caroli), 61 e 62 (G.B. e G.A. Consoni), 79 (Pitoni), 85 (Rameau), 92 (Zanardi), 116 (Cervellini), 136 (Gibelli), 145 (Lanzi), 155 (Mazzoni), 165 (Ottani), 189 (Santelli) e 203 (Zanolini).



27



28

Fig. 27. Ritratto di Adriano Petit Coclico, da *Compendium Musices*, Norimberga 1552. Fig. 28. Ignoto copista dei ritratti a stampa, *Ritratto di Adriano Petit Coclico*, Bologna, MIBM.

Nel frattempo, pur avendo varato il progetto di una pinacoteca, padre Martini riceveva ancora qualche ritratto cartaceo. La lettera di Filippo Maria Gherardeschi scritta da Pisa il 18 ottobre 1773 contiene tanto la notizia dell'imminente invio del «ritratto del sig.r Clari già nostro maestro di Cappella di Pistoia, e poi di Pisa, fatto col lapis ... di mano eccellente, e oltre di ciò somigliantissimo» (fig. 29),¹⁰⁴ quanto l'informazione dettagliata del ritratto a olio su tela dello stesso Gherardeschi, che Louise Fauquet aveva in lavorazione sotto il controllo di Giovanni Battista Tempesti (135).¹⁰⁵ Nel 1775 padre Martini riceveva da Genova, per il tramite di Giovanni Battista Cervellone, il pacco che il napoletano Davide Perez, allora «maestro di musica alla real corte del Portogallo», gli aveva destinato da Lisbona, con due libri di musica e «un piccolo quadretto continente il suo ritratto», da identificare con l'accurato disegno celebrativo a sanguigna tuttora nel fondo grafico del Museo (fig. 30).¹⁰⁶ Nel dicembre 1773 il fiorentino Nicolò Valenti, già allievo del Francescano, nell'incertezza chiedeva: «Il ritratto poi gradirei sapere se lo brama in carta o in tela; se volante oppure sopra il telaio tirato, che in qualunque maniera deve rimanere servita» (fig. 31).¹⁰⁷

¹⁰⁴ Da identificare con il disegno ovale a pastello (MIBM, inv. 21718).

¹⁰⁵ Lettere di Filippo Maria Gherardeschi a G.B.M., Pisa, 8 ottobre 1773 (Ep. mart. I.21.109; SCHN. 2329); Pisa, 3 dicembre 1773 (Ep. mart. I.21.110; SCHN. 2330).

¹⁰⁶ Giovanni Battista Cervellone a G.B.M., Genova, 19 agosto 1775 (Ep. mart. I.18.45; SCHN. 1155). Ne

aveva annunciato l'invio lo stesso Perez con lettera del 7 luglio 1775 da Lisbona (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Autogr. 7/67-1 Han). Il disegno reca il numero di inventario 22005.

¹⁰⁷ Nicolò Valenti a G.B.M., Firenze, 11 dicembre 1773 (Ep. mart. I.2.80; SCHN. 5431). Anche la lettera del 21 ottobre 1775 con la quale Valenti chiede con-

Beninteso, per i ritratti dei musicisti delle età precedenti padre Martini non rinunciava alla ricerca di dipinti antichi, nella speranza di acquisirli per il tramite di amicizie e conoscenze personali, magari presso gli eredi dei personaggi effigiati. Era entrato in possesso del duplice ritratto di Ercole Bottrigari e di Bartolomeo Spontone (3) risalente alla fine del Cinquecento – forse il più antico dell'intera raccolta insieme al ritratto di Claudio Merulo (9) – che Marcello Oretti registrò nelle sue stanze sotto il nome del pittore e architetto mantovano Pompeo Pedemonte,¹⁰⁸ come pure dei ritratti di Agostino Trombetti (24), Angelo Maria Fiorè (34), Alessandro Grandi (35) e di quelli di Antonio Dal Corno Colonna (30) e del figlio Giovanni Paolo Colonna (31) che l'erudito riferiva rispettivamente a Giuliano Dinarelli e a Giovanni Maria Viani, dipinti di notevole interesse artistico. Peraltro non andrà tralasciata l'ipotesi della provenienza di quest'ultimo dipinto dalla raccolta di Fran-



29



30

Fig. 29. Ritratto di Giovanni Carlo Clari maestro di cappella a Pistoia, inviato a padre Martini da Filippo Maria Gherardeschi nel 1773, Bologna, MIBM. Fig. 30. Ritratto di Davide Perez maestro di musica alla corte del re del Portogallo, inviato a padre Martini dallo stesso Perez nel 1775, Bologna, MIBM.

ferma dell'arrivo del ritratto non fornisce indizi risolutivi sulla tecnica impiegata. Nel Museo non resta però che il disegno (MIBM, inv. 22235).

¹⁰⁸ È andato invece disperso il piccolo ritratto del bolognese Gasparo Costa, compositore e organista del duomo di Milano, che nel 1875 Gaetano Gaspari ancora ricordava nel Liceo musicale come «dipinto a olio su lastra circolare di rame, che da

persona intelligente si giudicò lavoro del Passerotti o d'alcun altro della famosa scuola dei Caracci» (GASPARI 1875, ed. 1969, p. 268; e cfr. appendice di ritratti alienati, danneggiati e dispersi, n. 17); compositore ben noto a padre Martini, che possedeva, quanto meno, il secondo libro delle sue *Canzonette a 4 voci* (MUZZI 1840-1846, vol. VII, 1844, p. 368).

cesco Antonio Pistocchi, uno dei maestri di padre Martini. Alla sua morte, un ritratto di Giovanni Paolo Colonna, facente parte della sua raccolta, passò infatti con atto notarile del 1726 all'abate bolognese Domenico Zanardi, «cantore di basso».¹⁰⁹ Come documenta l'epistolario, padre Martini si curò dell'eredità di quest'ultimo e nel 1783 fu incaricato della vendita della sua biblioteca, passata all'allievo marchigiano Pietro Maria Morandi; e non sarà un caso, forse, che alla galleria martiniana siano pervenuti tanto i ritratti di Giovanni Paolo Colonna (31) e Francesco Antonio Pistocchi (78), di dimensioni appunto inusuali rispetto allo standard corrente, quanto quello di Pietro Maria Morandi appositamente eseguito per quella destinazione (159).

Altro dipinto di ammirevole qualità artistica pervenuto nelle mani del Francescano, di epoca un poco anteriore alla genesi della raccolta, è quello del bolognese Pietro Giuseppe Sandoni (87), organista, clavicembalista e compositore di successo europeo, applaudito in Austria, Germania e Inghilterra, dove sposò la celebre cantante Francesca Cuzzoni, parmigiana.¹¹⁰ Non sorprende che il suo ritratto sia stato eseguito dall'inglese Carlo Lucy, come, ricordandolo nella raccolta di padre Martini, registrava Marcello Oretti bene informato sulla carriera del pittore.¹¹¹ Specializzato nel ritratto, questi si era educato dapprima a Firenze sotto la guida di Pietro Dandini, indi a Forlì presso Carlo Cignani. Del pittore inglese era sotto gli occhi di padre Martini, nel convento di San Francesco, anche un ritratto oggi perduto dell'abate Giuseppe Corsini, allievo suo, la cui presentazione doveva rispondere ai canoni ufficiali della ritrattistica aulica (e pertanto differire radicalmente dalla raffigurazione in chiave ironica della piccola tela di Luigi Crespi oggi nel Museo, cfr. 121): un ritratto severo, sul genere, si presume, di quello finora sconosciuto che, caratterizzato da rigorosa essenzialità geometrica e sobrietà quasi calvinista nel disadorno contesto di sapore nordico, presenta Giovanni Battista



Fig. 31. Ritratto a lapis di Nicolò Valenti inviato a padre Martini dallo stesso Valenti nel 1773-1774, Bologna, MIBM.

¹⁰⁹ ASBo, *Notarile*, notaio Agostino Ignazio Pedretti, 5/9, 13 maggio 1726, 106, cit. in BUSI 1891, pp. 182-185; LINDEN 2011, p. 39 e nota 50.

¹¹⁰ Di altri ritratti di epoche anteriori a quella di padre Martini non è nota la provenienza, benché sia del tutto verosimile la loro appartenenza alla raccolta del Francescano: si vedano le schede 9 (Meru-

lo), 25 (suonatore di clavicembalo), 27 (Barbieri), 28 (Bernabei), 29 (G.B. Colonna), 32 (Degli Antoni), 33 (Fabretti), 42 (Pizzoni/Zavateri) e 46 (Segni).

¹¹¹ ORLANDI 1719, p. 301; ORETTI sec. XVIII, ms. B 129, p. 435, che trae la biografia dall'Orlandi e la arricchisce con l'elenco di vari ritratti; ORETTI sec. XVIII, ms. B 95, p. 232; inoltre SAMBO 2001, p. 57.



Fig. 32. Carlo Lucy, *Ritratto di Giovanni Battista Rizzardi*, Bologna, collezione privata.

Rizzardi alla fredda luce della finestra con lettera nella mano destra posata sul tavolo, accanto al calamaio; dipinto di collezione privata bolognese da riconoscere in quello segnalato da Marcello Oretti, sotto il nome appunto di Carlo Lucy, in casa Rizzardi insieme a un ritratto femminile (fig. 32).¹¹²

Nella trama delle relazioni: il ritratto biografico per l'iconoteca musicale

La contesa musicale che nel 1732 oppose il giovane padre Martini, allora ventisettenne, al maturo Tommaso Redi, già maestro di cappella nel duomo di Siena e da poco passato alla basilica di Loreto, fa emergere la sua disposizione al dialogo mentale con i compositori del proprio tempo e del passato tramite la consultazione quotidiana delle musiche e lo studio delle fonti; atteggiamento di ascendenza petrarchesca che prospetti-

camente getta luce sul progetto iconografico. Martini aveva risposto con fermezza alle critiche e alle contestazioni che Redi aveva mosso alla sua proposta di soluzione del canone all'epoca ritenuto di Giovanni Animuccia (e oggi attribuito a Orlando di Lasso),¹¹³ tracciato in un dipinto della Cappella Lauretana ora nel Museo-Pinacoteca della Santa Casa nel Palazzo Apostolico: «Confesso di essere giovane, e di non avere avuta la sorte di conversare co' maestri di Roma e di Spagna. Tuttavia non sono sì sprovvisto di libri che, senza uscir di cella, non possa talvolta, ancorché giovane, conversare e trattar con più d'uno di certi anche antichi maestri, non solo spagnuoli e romani, ma ancor francesi, inglesi, greci e lombardi».¹¹⁴

Il progetto lessicografico, la ricerca delle biografie dei musicisti e la raccolta delle immagini incise disegnate o dipinte avrebbero composto nel tempo un vasto programma unitario che mirava a costituire, nella biblioteca del convento, una sorta di microcosmo enciclopedico del sapere musicale, che si alimentava nelle relazioni cittadine con l'illustre Accademia Filarmonica e negli scambi europei tramite

¹¹² Il ritrovamento di questo ritratto con l'effigiato a grandezza naturale, presentato al tavolino per tre quarti della figura, aggiunge un numero al catalogo dell'artista, finora costituito dal solo ritratto di Pietro Giuseppe Sandoni. Nel severo accordo cromatico dei toni fondi documenta una situazione formale di maggiore sintonia con i modelli di Carlo Cignani.

¹¹³ Cfr. GENTILE 2007.

¹¹⁴ *G.B.M. a Tommaso Redi*, Bologna, 24 ottobre 1733, in copia (Ep. mart. I.28.159; SCHN. 4322). Per il commento cfr. MIOLI 2006a, p. 69; PASQUINI 2007, pp. 15, 50-51.

la rete affidabile e permanente dei conventi francescani e delle cappelle musicali delle cattedrali, oltre che nei contatti volanti con le corti e i teatri tramite gli allievi; cioè compositori, cantanti ed esecutori la cui agognata aggregazione all'Accademia Filarmonica egli aveva approvato, sostenuto e favorito.

I destinatari delle sue lettere erano prevalentemente personaggi in movimento per l'Italia e l'Europa che gli garantivano l'aggiornamento costante sulla vita musicale del tempo. Manoscritti unici, musiche rare, testi teorici, biografie, ritratti incisi o disegnati assicuravano un flusso di informazioni che erano alla base del suo dialogo con il mondo musicale, cui si intrecciavano la quotidiana pratica di compositore e la professione di maestro di cappella, oltre che di didatta di riconosciuta autorevolezza. La decisione di dare vita a una pinacoteca musicale, maturata nei primi anni Settanta, trova premesse e condizioni di successo in quella rete di relazioni.

L'abbinamento biografia–ritratto era ritualmente previsto nelle richieste. Girolamo Chiti nel 1745 stendeva la biografia del suo maestro Giuseppe Ottavio Pitoni, che trasmetteva a Bologna, e due anni dopo faceva pervenire a padre Martini anche il ritratto disegnato.¹¹⁵ Nel 1761 quest'ultimo incaricava il disponibile Johann Friedrich Agricola di rintracciare le effigi dei musicisti tedeschi e insieme di raccogliere le notizie «degli uomini eccellenti nella musica». Nel 1762 chiedeva informazioni ad Assisi sui maestri di cappella e insieme le loro effigi. Giulio Cesare Molinari, dalla Toscana, gli inviava l'autobiografia del maestro Giovan Gualberto Brunetti, aggregato all'Accademia Filarmonica nel 1756, e annunciava l'arrivo di quella di Filippo Maria Gherardeschi e di quella di Christian Joseph Lidarti «unita al ritratto che mi ha promesso si sta facendo» (146); e comunicava inoltre di aver ottenuto l'interessamento di Antonio Puccini per la biografia di «suo Padre e di altri Maestri antichi di Lucca».¹¹⁶

Da Fano, tre mesi dopo aver inviato il proprio ritratto eseguito da Carlo Magini (105), il virtuoso di violoncello Gianandrea Bellini, erudito ed esperto di teoria musicale, trasmetteva nel novembre 1779 l'autobiografia.¹¹⁷ Nel 1781 il minore conventuale Francesco Signoretti, «uno degli amici del Martini, e dei ben affetti all'eminentissimo S. cardinale Gian Francesco Albani in Roma», celebre violinista ed «emolo di Pugnani, di Giardini, di Viotti, e degli altri bravi maestri piemontesi», come scriveva padre Guglielmo Della Valle nel 1785, faceva pervenire al confratello bolognese, che ne aveva fatto esplicita richiesta in ragione dei successi a Roma e a Parigi, il proprio ritratto con il «breve ragguaglio» della vita (193).¹¹⁸ Nella lettera inviata da Venezia l'8 agosto 1783 l'abate Giuseppe Pizzati, autore di un testo sul contrappunto stampato a Venezia nel 1782, *La scienza de' suoni e dell'armonia*, univa

¹¹⁵ Per la richiesta della biografia: G.B.M. a Girolamo Chiti, 7 settembre 1745 (Ep. mart. I.11.1; SCHN. 1213); Girolamo Chiti a G.B.M., Roma, 8 ottobre 1745 (Ep. mart. I.11.2; SCHN. 1215). Quanto alla biografia, conclusa da Chiti nel 1744 (Pitoni era morto l'anno prima), si rinvia alla pubblicazione curata da Cesario Ruini sulla base delle due copie della Vaticana (PITONI 1988, pp. 351-356) e a quella curata da DI PASQUALE 1985 (pp. 397-420), che ricorre alla copia bo-

lognese; inoltre Giuseppe Ottavio Pitoni 1983, pp. 28-34; FRANCHI 2009.

¹¹⁶ Giulio Cesare Molinari a G.B.M., s.l., s.d. (Ep. mart. I.9.128; SCHN. 3337).

¹¹⁷ Gianandrea Bellini a G.B.M., Fano, 27 novembre 1779 (Ep. mart. I.14.102; SCHN. 589).

¹¹⁸ Francesco Signoretti a G.B.M., Pinerolo 1781 (Ep. mart. L.117.167; SCHN. 5074).

all'informazione dell'invio del ritratto (173) le notizie autobiografiche richieste (da lui definite «l'altro ritratto, che vuol di me da me medesimo»). L'anno successivo era invece l'agostiniano Prospero Rubini del convento di Ancona a inviare le notizie sul confratello Agostino Dianda, per vent'anni maestro di cappella a Pergola e allora attivo con quell'incarico ad Ancona, così renitente a farsi ritrarre da dichiararsi «in tutto ... ignorante assai» pur di non sottoporsi alle sedute nello studio di un pittore.¹¹⁹

L'efficienza di quella rete di corrispondenti e il successo delle richieste derivavano in larga misura dal prestigio di padre Martini; ma le adesioni erano assecondate anche dalla vanità del secolo, che rendeva tollerabile anche la «noiosa seccatura del ritrattista», denunciata, ad esempio, da padre Luigi Antonio Sabbatini di ritorno dalla seconda seduta di posa nello studio del pittore,¹²⁰ e rispondevano al desiderio, divenuto contagioso tra i corrispondenti del Francescano, di entrare a far parte del consesso dei musicisti insigni, di essere accreditati nell'olimpo della *Storia della musica* progettata dall'ammirato didatta e dall'insuperato conoscitore del contrappunto.¹²¹ Il ritratto era molto spesso l'omaggio riconoscente a padre Martini, definitore perpetuo dell'Accademia Filarmonica, per l'aggregazione alla venerata e ambita istituzione;¹²² e all'effigiato restava la speranza di poter trarre qualche vantaggio, di riflesso, dalla fama del maestro.

Tra il 1774 e il 1776 il flusso delle lettere che registrano trattative sui ritratti segna un improvviso balzo e l'intreccio si infittisce, specie per l'attivismo di alcuni fedeli amici del Francescano, autentici agenti impegnati contemporaneamente nella segnalazione di libri, partiture e ritratti. Tra questi è il cantante Giuseppe Tibaldi che a Napoli, nel 1775, si consultò con il noto pittore Antonio Ioli, amico del Farinelli che aveva frequentato alla corte spagnola, per avere il nome di un artista che copiasse il ritratto di Francesco Feo, reperito presso il nipote Gennaro Manna, e quello di Leonardo Leo, identificato nel Conservatorio della Pietà dei Turchini. Le pretese del copista indussero il cantante a rivolgersi ad altri, disposto a sacrificare la qualità delle copie senza esitazione («questi ritratti che si son trovati lei li avrà o pre-

¹¹⁹ *Agostino Dianda a G.B.M.*, Ancona, 20 marzo 1784 (Ep. mart. I.10.162; SCHN. 1881). Un appunto di padre Martini sulla medesima lettera rivela: «Ritratto del P. Dianda che si protesta di non esser Musicante. Peraltro sonava l'organo, e del 1750 era M.o di Cap.a in Pergola, e poco appresso organista in Rimini». Il suo ritratto, andato perduto (ASTENGO 1929, pp. 22-23), era stato eseguito da Giuseppe Pallavicini, pittore milanese stabilitosi in Ancona in giovane età, e aveva incontrato l'apprezzamento dell'ambiente bolognese tanto che padre Martini era stato indotto a chiedere il nome dell'autore (Ep. mart. I.10.165; SCHN. 1882).

¹²⁰ *Luigi Antonio Sabbatini a G.B.M.*, Roma, 30 ottobre 1773 (Ep. mart. I.16.30; SCHN. 4596).

¹²¹ Qualche malumore serpeggiava a proposito dell'inserimento di alcuni allievi o di personalità alquanto marginali se non sconosciute; è il caso

dell'organista Andrea Favi di Forlì che, ignoto a padre Martini, aveva fatto eseguire il proprio ritratto per l'illustre galleria provocando le rimostranze di padre Savorelli: *Vincenzo Andrea Savorelli a G.B.M.*, Forlì 6 maggio 1778 (Ep. mart. I.7.46; SCHN. 4949), con minuta di risposta di padre Martini sul medesimo foglio; da integrare con la lettera contrapposta, di sostegno all'ambizioso aspirante, inviata dal conte Fabrizio Merenda a Giambattista Martini, Forlì, 26 maggio 1778 (Ep. mart. I.20.201; SCHN. 3259), con minuta di risposta di padre Martini sul medesimo foglio.

¹²² Oltre cinquanta ritratti recano, nell'iscrizione riportata sullo stesso dipinto, insieme al nome dell'effigiato, la qualifica di Accademico Filarmonico. Sull'Accademia Filarmonica e le aggregazioni cfr. PENNA-MARTINI; CALLEGARI HILL 1991; GAMBASSI 1992; VETTORI 2001; GAMBASSI 2013.

sto o tardi, o dal quel Pittore o da altro, che poco preme in questo genere».¹²³ L'anno successivo un altro devoto allievo, Giovanni Marco Rutini, si adoperò a Napoli per procurargli i ritratti di Gian Francesco De Majo (125), Pasquale Cafaro (110) e Gennaro Manna (148), distribuendo nell'ambiente il ritratto di padre Martini che Carlo Faucci aveva inciso per suo interessamento a Firenze nei primi mesi dell'anno.¹²⁴ Mentre a Lucca, come ricordato, padre Martini si servì di



Fig. 33. Angelo Gizzardi su disegno di Gaetano Ottani, *Ritratto del cantante e pittore Gaetano Ottani*, dal *Libro primo di cartelle...* 1766, Bologna, MIBM.

Filippo Maria Gherardeschi, Giulio Cesare Molinari e Antonio Puccini, a Roma fece affidamento dapprima su Girolamo Chiti, maestro di cappella in San Giovanni in Laterano, fino al 1759, anno della scomparsa, quindi sul devoto padre Luigi Antonio Sabbatini, suo allievo, compositore e teorico musicale, altro privilegiato interlocutore che tra il 1773 e il 1776 si fece intermediario per i ritratti di Gregorio Ballabene (103), Giuseppe Santarelli, Pasquale Pisari (172), Giovanni Battista Costanzi (63), Gaetano Carpani, Antonio Aurisicchio (100) e Giambattista Casali (114). A Torino andarono incontro alle sue richieste, tra il 1776 e il 1777, Quirino Gasparini e Bernardino Ottani impegnati nelle ricerche intrecciate dei ritratti di Gaetano Pugnani (179), Alessandro e Paolo Girolamo Besozzi e altri;¹²⁵ ad essi si aggiunse Gaetano Ottani, cantante e pittore di marine e paesaggi (fig. 33), che si incaricò di ricavare le copie dai ritratti di Giovanni Battista e Giovanni Lorenzo Somis eseguiti da Louis-Michel Van Loo (89, 90). Se a Verona le ricerche furono affidate a Pietro Guggiati e a Giuseppe Gazzaniga, quest'ultimo impegnato nella medesima missione anche a Napoli nel 1780,¹²⁶ a Parma fu il minore conventuale padre F. Adorni, nel 1773, a sollecitare il ritratto da Antonio Toscani (198), Giuseppe Colla e altri; interessamento proseguito nel 1779 da Gianfrancesco Fortunati. Qui si adoperò anche Luigi Righetti, pure attivo a Torino e a Venezia, dove nel 1776 rincorreva Pasquale Anfossi in partenza per Roma, che prometteva di esaudire la

¹²³ *Giuseppe Tibaldi a G.B.M.*, Napoli, 17 gennaio 1775 (Ep. mart. I.19.1.86; SCHN. 5297).

¹²⁴ *Gio. Marco Rutini a G.B.M.*, Firenze, 16 luglio 1776 (Ep. mart. I.8.149; SCHN. 4560). La richiesta del ritratto inciso era così frequente che Gio. Marco Rutini nel luglio 1780 si vedeva costretto a richiedere il rame a padre Martini per far tirare altri cinquanta esemplari: «Sono assediato continuamente con delle richieste, e sono giunto a tale, che di 100 che ne feci tirare, non me ne è restato né pur uno per

me»; cfr. *Gio. Marco Rutini a G.B.M.*, Firenze, 17 luglio 1780 (Ep. mart. I.8.155; SCHN. 4566).

¹²⁵ In particolare sul ruolo di Quirino Gasparini cfr. ANESA 2001, pp. 239-324, con trascrizione delle lettere.

¹²⁶ Alle lettere di Gazzaniga menzionate nel prospetto cronologico in appendice si aggiunge quella del 18 marzo 1780 da Napoli (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Autogr. 7/41-1 Han). Il musicista veronese annuncia a padre Martini che



34



35

Fig. 34. Monumento celebrativo di Johann Christian Bach, 1782, incisione portata da Ferdinando Bertoni in dono a padre Martini da Londra nel 1783, Bologna, MIBM. Fig. 35. Louis-Jacques Cathelin su disegno di Louis-Joseph Jay, *Ritratto di Antonio Sacchini*, 1781, incisione portata in dono da Ferdinando Bertoni a padre Martini da Londra nel 1783, Bologna, MIBM.

richiesta del ritratto nella città eterna, e scriveva ad Antonio Salieri a Vienna e ad Andrea Lucchesi a Bonn.¹²⁷

Il resoconto inviato l'8 aprile 1777 da Giambattista Belloni, parroco di San Michele in Foro a Rimini, rivela un corrispondente entusiasta che si era informato a Camerino per il ritratto di Angelo Seaglies, già maestro di cappella in cattedrale, a Pesaro per quello del canonico Bellinzani e in particolare dello zio di questi, Paolo Benedetto Bellinzani, a Rimini per i ritratti di Antonio Quartieri, di Alessandro Grandi (35) e del figlio Vittore Silvio (69). Aveva inoltre scritto ad Andrea Basili, che in realtà aveva già provveduto due anni prima all'invio del proprio ritratto (104), a Giovanni Battista Borghi «che succederà al Basilj in Loreto», a Francesco Zanetti maestro di cappella a Perugia e infine a Giuseppe Radicchi maestro di cappella a Urbino.¹²⁸ Per-

Nicola Sala gli ha promesso il proprio ritratto per quando farà ritorno al nord.

¹²⁷ Luigi Righetti a G.B.M., Venezia, 4 ottobre 1776 (Ep. mart. I.3.29; SCHN. 4385). Di Pasquale Anfossi si conserva un ritratto a carboncino eseguito da

Pietro Zanolini, col busto del compositore napoletano posto di profilo entro ovale (MIBM, inv. 21606).

¹²⁸ Giambattista Belloni a G.B.M., Rimini, 8 aprile 1777 (Ep. mart. H.82.142; SCHN. 594). Sull'ambiente riminese cfr. RIGHINI, GEMMANI 2013, pp. 598-611.

sonalità di riferimento a Milano fu il barnabita Giovenale Sacchi, che strappò la promessa del ritratto a Giovanni Andrea Fioroni (129) e fornì personalmente, insieme al proprio (187), quello di Giovanni Battista Sammartini allora scomparso (188), tutti eseguiti da Domenico Riccardi detto Donnino; mentre in Liguria l'epistolario rivela contatti indiretti, tramite Giuseppe Tibaldi e Bernardino Ottani, o diretti con Luigi Cerro e soprattutto con Lorenzo Mariani, oltre che con i confratelli della chiesa di San Francesco di Castelletto.¹²⁹ Analogamente Giovanni Antonio Bianchi, Giovanni Cornaro e Giovanni Battista Tassis si muovevano sulla piazza veneziana, mentre in Germania, oltre che sul ricordato Johann Friedrich Agricola che scriveva da Berlino, padre Martini contava sulla collaborazione del contralto fiorentino Vincenzo Caselli e del tenore tedesco Anton Raaff, rispettivamente presso le corti di Federico Augusto III a Dresda e Carlo Teodoro di Baviera a Mannheim e poi a Monaco; così come a Parigi, nel 1777, Étienne-Joseph Floquet ricercava ritratti dei maestri della cappella reale e dei soprintendenti del re per il suo maestro bolognese che aveva da poco lasciato. Beninteso numerosi tentativi andarono a vuoto per indisponibilità del destinatario, impedimenti oggettivi, ritrosie e dichiarate modestie.¹³⁰ Ferdinando Bertoni, ad esempio, scrivendo da Londra il 26 ottobre 1782, comunicava di aver rinunciato al ritratto promessogli da Antonio Sacchini, noto per la vita scapestrata, «uomo che si è governato male in Londra, e che è vissuto sempre in disordine perciò fuggì di Londra per Parigi dove attualmente si ritrova».¹³¹ Cercò di rimediare portando con sé, al rientro a Venezia, due incisioni: «un cattivo ritratto del maestro Sacchini, giacché di migliori non se ritrovano», e «un monumento del defunto maestro Bach», che prontamente infilò in un rotolo e affidò, per la consegna, a un compagno di viaggio in partenza per Bologna (figg. 34-35).¹³² Già nel 1774 il compositore si era

¹²⁹ BONGIOVANNI 1995, pp. 49-74, in particolare pp. 73-74; TARRINI 2000, pp. 149-221.

¹³⁰ L'epistolario documenta vari insuccessi, ad esempio per i ritratti di Matteo Bissoli, Gaetano Carpani, Giovanni Andrej, Giovanni Maria Casini, Johann Adolph Scheibe e non pochi altri, che si sottrassero per le più diverse ragioni, non sempre dichiarate (cfr. SCHNOEBELE 1979, *ad indicem*; in particolare per Matteo Bissoli cfr. BERNARDINI 1988, p. 380). Probabilmente padre Martini avrebbe sottoscritto le affermazioni di padre Pellegrino Antonio Orlandi, frate carmelitano del convento di San Martino a Bologna, che nell'introdurre la riedizione del suo *Abecedario pittorico* nel 1719 descrisse le sue appassionante indagini sui pittori e motivò l'assenza di alcune voci: «ansioso di conoscere il merito dei Pittori, e d'impossessarmi delle origini loro, delle Scuole, delle Patrie e dei Tempi nei quali fiorirono, ricercai da varie parti Libri spettanti a tali materie ... Bramavo inserirvi ancora tutti li Viventi, ma con questi ho avuto un bel che fare, mentreché nel cercare l'origini loro, alcuni sorpresi da gelosia o da modestia, o da altro fine segreto, non mi hanno favorito delle necessarie notizie per compiere al desio che nudrivo di rimostrarli il mio rispetto, onde stanco di più

importunarli con lettere, mi è stato d'uopo lasciarne alcuni a più degno Scrittore, acciòché col tempo li trascriva» (ORLANDI 1719, p. 6).

¹³¹ *Ferdinando Bertoni a G.B.M.*, Londra, 26 ottobre 1782 (Ep. mart. I.13.156; SCHN. 715). Anni prima, molto probabilmente nel 1774, Sacchini era stato ritratto da Joshua Reynolds (HEARTZ 2014, pp. 257-270).

¹³² *Ferdinando Bertoni a G.B.M.*, Venezia, s.d. (Ep. mart. I.13.166; SCHN. 726). Le due incisioni si possono riconoscere. La prima corrisponde a quella di Sacchini con il busto di profilo verso sinistra, entro tondo, realizzata da Louis-Jacques Cathelin nel 1781 su disegno di Louis-Joseph Jay (MIBM, inv. 22079; l'incisione era stata promessa dallo stesso Sacchini, come si apprende dalla lettera del cantante Andrea Morigi a padre Martini dell'8 gennaio 1782 da Londra: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Autogr. 113/27-1 Han). La seconda è invece riconoscibile in quella che presenta il monumento celebrativo di Johann Christian Bach con la notizia della scomparsa avvenuta il primo gennaio 1782 (MIBM, inv. 22170). Presenta inoltre il ritratto di Antonio Sacchini l'incisione di Antoine de Saint-Aubin del 1786 sulla base di un disegno realizzato da Charles-Nicolas Co-

ripromesso di poter procurare il ritratto «del Galuppi e del Sassone» (ossia di Johann Adolf Hasse), «ma è più probabile riuscire per il secondo che per il primo».¹³³

Forme e modelli, pentagrammi e strumenti, canoni e iscrizioni: gli elementi del ritratto 'martiniano'

Nel prevedere il complesso dei dipinti e la loro sequenza, padre Martini doveva essersi posto la questione dell'omogeneità dei formati, della compatibilità delle dimensioni delle tele e dell'uniformità delle cornici che, contenendo il ritratto montato sul telaio, risolvono con modulati passaggi il collegamento alla superficie muraria d'appoggio. Doveva inoltre aver affrontato il tema delle iscrizioni da riportare sui ritratti come *elogia* alla maniera di Giovio, che avrebbero trasmesso nel tempo l'identità degli effigiati ed esplicitato le ragioni del loro accoglimento nella galleria. La disposizione sulle pareti doveva comunicare all'osservatore, attraverso i raggruppamenti, i criteri dell'ordinamento, forse il medesimo previsto per il tomo V della *Storia della musica* contenente le biografie dei musicisti con le relative immagini, in realtà rimasto nella mente e nelle carte del Francescano.

Non possediamo le istruzioni da questi fornite ai destinatari insieme alla richiesta del ritratto; ma gli indizi rintracciabili in alcune lettere lasciano intendere che il problema dell'omogeneità e della ricomposizione delle differenze fosse dibattuto. Inviando il proprio ritratto eseguito a pastello da Francesco Pavona, l'ecclesiastico don Giovanni Bregoli si preoccupa che la cornice «non disturbi l'ordine e la simetria degli altri» e incarica Bernardino Ottani del riordino.¹³⁴

Più di una volta, peraltro, quelle istruzioni furono disattese. Da Ravenna, Giacomo Carcani comunicava a padre Martini, nel 1776, che l'esecuzione del suo ritratto era a buon punto (112), ma che, smarrita l'indicazione delle misure, questo era stato eseguito «di grandezza ad arbitrio», e giustificava quella licenza affermando di aver visto nella raccolta i ritratti di suoi «compagni che sono di figura irregolare».¹³⁵ Filippo Maria Gherardeschi si era subito affrettato a ordinare il proprio ritratto (135), così che la lettera con i fili che padre Martini era solito inviare per indicare le esatte misure della tela gli giunse quando il lavoro era in fase troppo avanzata perché quelle prescrizioni potessero essere rispettate. Il compositore pisoiense si scusava per le dimensioni eccedenti e inviava il ritratto con la cornice.¹³⁶

chin nel 1782 all'arrivo del compositore a Parigi, forse il suo ultimo ritratto (HEARTZ 2014, pp. 256-257).

¹³³ *Ferdinando Bertoni a G.B.M.*, Venezia, 4 giugno 1774 (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Autogr. 7/16-1 Han). A quanto pare l'intento non ebbe successo. Tuttavia il Museo conserva un'incisione settecentesca col ritratto di Hasse (MIBM, inv. 22205).

¹³⁴ *Giovanni Bregoli a G.B.M.*, s.l., prima del 1780? (Ep. mart. I.2.84; SCHN. 859).

¹³⁵ *Giacomo Carcani a G.B.M.*, Ravenna, 16 gennaio 1776 (Ep. mart. H.85.131; SCHN. 961).

¹³⁶ *Filippo Maria Gherardeschi a G.B.M.*, Pisa, 18 ottobre 1773 (Ep. mart. I.21.109; SCHN. 2329). Costituisce un'evidente eccezione all'interno della raccolta il ritratto di Martin Gerbert (134) per la ridotta scala dimensionale della figura che, nella tela di piccolo formato, compare per intero entro l'arioso studio con architetture nello sfondo. (Una comunione di intenti univa i due ecclesiastici, impegnati nello studio degli scrittori di musica e nella ricerca di preziosi manoscritti. L'abate Gerbert ricorda il tomo I della *Storia della musica* di padre Martini nei suoi *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*; cfr. GERBERT 1784, vol. III,

In realtà padre Martini non aveva immaginato ritratti di una medesima, unica grandezza. Dichiarando di attenersi con scrupolo «alle leggi da lei indicatemi per la costruzione del ritratto e della tela»,¹³⁷ don Carlo Lancellotti inviava da Rimini un dipinto di dimensioni superiori a quelle di Gherardeschi (144). A sua volta il ritratto fornito da Paolo Morellati costruttore di clavicembali (160), eseguito nel pieno rispetto delle indicazioni, supera di alcuni centimetri le dimensioni del ritratto di Lancellotti. A conoscenza del contesto in cui sarebbe stato inserito, Paolo Morellati aveva chiesto chiarimenti di ogni genere, a cominciare dalle misure: «Prima però di principiar il ritratto desidero a scanso d'equivoci che V. P. Molto Rev. da mi spedisca in una lettera due fili di refe, uno de' quali determini la precisa altezza del quadro, e l'altro la larghezza, non avendosi qui gran pratica del Braccio Bolognese».¹³⁸ Anche Gregorio Ballabene teneva in sospeso la commissione del ritratto in attesa del suggerimento delle misure, non avendo trovato nella missiva del frate, per qualche accidente, i due fili cui questa accennava¹³⁹ (la tela consegnata, 103, risponde al formato ridotto: cm 49 × 36,5). Si direbbe, in effetti, leggendo una lettera di padre Luigi Antonio Sabbatini, che padre Martini avesse in mente due formati, quello minore che presentava, con sobrietà, il semplice busto dell'effigiato, non necessariamente accompagnato da attributi, e un altro che includeva tre quarti della figura in un contesto caratterizzato di volta in volta da spartiti, libri, strumenti musicali, tendaggi e altro. Lo si ricava da una richiesta di chiarimento a proposito del ritratto di Giuseppe Santarelli, di mano di Pompeo Batoni (figg. 36-37). Convinto che padre Martini desiderasse un proprio ritratto inciso, Santarelli aveva consegnato «due ritratti in rame ... con due manifesti della sua opera» a padre Sabbatini, il quale comunicava al confratello bolognese: «quando lui mi portò questi ritratti gli dissi che lei lo desiderava in pittura perché faceva la serie». E aggiunge: «nel medesimo tempo lo prega mandargli la misura dell'altezza che lei desidera che lo farà far subito. Siccome intese da me che mi aveva mandata la misura per il mio, voleva prenderla da questo, ma io gli dissi che era

cc. 2r-3v; sulle relazioni tra Gerbert e il Francescano cfr. HUGLO 1973; e gli abbondanti riferimenti nelle lettere del barnabita Giovenale Sacchi, che spesso tra il 1760 e il 1783 fece da tramite tra il benedettino tedesco e il francescano bolognese; cfr. lettere di *Giovenale Sacchi a G.B.M.*, Ep. mart. I.10.11-49, *passim*; SCHN. 4808-4849, *passim*.) Ancor più difficoltoso doveva risultare l'inserimento, nella sequenza dipinta, del ritratto, di cui si è persa traccia, che Giovanni Battista Mancini inviava da Vienna, eseguito in cera monocroma col volto di profilo; cfr. lettere di *Giovanni Battista Mancini a G.B.M.*, Vienna, 22 novembre 1773 (Ep. mart. H.86.26; SCHN. 2900); Vienna, 31 marzo 1774 (Ep. mart. H.86.29; SCHN. 2903).

¹³⁷ *Carlo Lancellotti a G.B.M.*, Rimini, 22 luglio 1775 (Ep. mart. I.2.7; SCHN. 2631).

¹³⁸ *Paolo Morellati a G.B.M.*, Vicenza, 30 agosto 1776 (Ep. mart. H.86.82; SCHN. 3448). Doveva essere piuttosto comune il ricorso ai due fili per comunicare, a distanza, le misure dei dipinti: l'espedito

è utilizzato, ad esempio, dal principe Johann Adam Andreas von Liechtenstein a Vienna nella lettera del 7 maggio 1707 a Marcantonio Franceschini per indicare le misure di due sovrapposte; ed anche dal generale Luigi Ferdinando Marsili che da Roma il 21 ottobre 1713 chiedeva che gli indicassero «con un filo l'altezza della sala del nudo», essendo in trattativa per l'acquisto della statua in gesso dell'Ercole Farnese (rispettivamente MILLER 1991, p. 272; *Lettere artistiche* 1937, p. 41).

¹³⁹ *Gregorio Ballabene a G.B.M.*, in copia, Roma, 12 febbraio 1774 (Ep. mart. I.30.60; SCHN. 373). Si informano circa le misure del ritratto anche Giuseppe Colla, da Torino nel 1775, e l'Eletrice di Sassonia, da Dresda nel 1780 per il tramite di Vincenzo Caselli; prima ancora Giovanni Battista Casali che il 16 febbraio 1774 informava padre Martini di non aver trovato nella lettera i due fili cui egli accennava: *Giambattista Casali a G.B.M.*, Roma, 16 febbraio 1774 (Ep. mart. I.21.33; SCHN. 1057).

in sua libertà di farlo anche in grande, mentre già lei ne aveva degl'altri, perciò mi mandi la misura, che lui tornerà». ¹⁴⁰

Sembra arricchire la varietà dei formati, forse suscettibili di adattamenti a seconda delle occasioni, il ritratto di Christoph Willibald Gluck (138) che a Vienna, nel 1773, fu impostato, grazie al «conte Durazzo nostro Ambasciatore, che risiede in Venezia», secondo le misure indicate. ¹⁴¹ Il ritratto presenta infatti dimensioni intermedie tra il grande e il piccolo formato, segno di una certa libertà o di orientamenti diversi subentrati nel tempo. In ogni modo, nella fase di transizione dalla raccolta di ritratti cartacei a quella di ritratti in tela doveva serpeggiare un certo disorientamento tra quanti aspiravano a occupare un posto nella galleria in rapida crescita: nel 1773, ringraziando padre Martini per la nomina ad Accademico Filarmonico, Nicolò Valenti chiedeva se desiderava il ritratto «in carta o in tela, se volante oppure sopra il telaio tirato», e inviava infine un disegno; ¹⁴² ancora nel 1775, quando ormai la collezione dei dipinti aveva assunto una nota consistenza, Giovanale Sacchi scriveva a padre Martini: «Nondimeno Ella faccia grazia di subito indicarmi se si contenta che i ritratti sieno di disegno senza colore e se li desidera in figura di medaglia, o in quale; ed io per me e per altri farò tutto il possibile per obbedirla ... sì perché avverto che ciò contribuisce al maggior ornamento di cotesta sua insigne libreria Musicale, a cui intendo non ritrovarsi altra pari, o in Italia o fuori». ¹⁴³ Analogamente, Antonio Boroni scriveva nel 1774 dal castello Solitude a Stoccarda: «per non fallare mi descriva se lo vuole a olio, e di qual grandezza, se deve essere la sola testa, o sia con il busto, se deve avere alcun attributo musicale». ¹⁴⁴ Anche in ragione di quella incertezza, oltre che per la precocità della data, è più verosimile che fosse un ritratto cartaceo, e non su tela, il ritratto del compositore Domenico Freschi, maestro di cappella nel duomo di Vicenza, procurato con facile prontezza e dichiarata fortuna da Giuseppe Caneva il 21 novembre 1771 da Vicenza. ¹⁴⁵

Peraltro le difficoltà nelle comunicazioni, i tempi lunghi, gli inevitabili disguidi e altri inconvenienti rendevano impossibile il rispetto di una rigorosa omogeneità.

¹⁴⁰ Luigi Antonio Sabbatini a G.B.M., Roma, 3 giugno 1775 (Ep. mart. I.16.68; SCHN. 4634). Il 21 giugno 1775, quando Santarelli era pronto a fare eseguire il ritratto nella bottega di Pompeo Batoni, riproponeva il quesito: «subito che puole me ne scriva se ha genio averlo in grande, oppure in piccolo come il mio» (quello di Sabbatini, col solo busto, misura cm 51 × 42; 185).

¹⁴¹ Giambattista Mancini a G.B.M., Vienna, 16 novembre 1773 (Ep. mart. H.86.25; SCHN. 2899).

¹⁴² Nicolò Valenti a G.B.M., Firenze, 11 dicembre 1773 (Ep. mart. I.2.80; SCHN. 5431).

¹⁴³ Giovanale Sacchi a G.B.M., Milano, 29 marzo 1775 (Ep. mart. I.10.20; SCHN. 4819). Sempre nel 1775 Ignazio Cirri, invitato a produrre il proprio ritratto, chiedeva a padre Martini «se questo lo desidera in qualunque figura, sia quadra o ovale; se con cornice o senza, e se di una grandezza limitata o a piacimento»: Ignazio Cirri a G.B.M., Forlì, 8 febbraio 1775 (Ep. mart. I.22.140; SCHN. 1692).

¹⁴⁴ Antonio Boroni a G.B.M., Stoccarda, 30 dicembre 1774 (Ep. mart. L.117.31; SCHN.795). Il ritratto, dalla lunga gestazione, inizialmente commissionato a Nicolas Guibal pittore di corte a Stoccarda e decoratore delle residenze nel Württemberg, ma infine eseguito a Roma, è andato disperso nel corso del Novecento (cfr. appendice dei ritratti alienati, danneggiati e dispersi, n. 4). Il suo aspetto è tuttavia documentato da una fotografia e da un disegno conservati nella *Joseph Muller Collection of Music and Other Portraits* confluita nella New York Public Library, del cui dipartimento di iconografia musicale Joseph Muller (1877-1939) divenne curatore (MULLER 1939, pp. 6-8, che, tra le principali raccolte di iconografia musicale, ricorda quella formata da padre Martini, importante, oltre che per l'elevato numero dei ritratti, per l'unicità delle immagini per lo più mai replicate o incise).

¹⁴⁵ Giuseppe Caneva a G.B.M., Vicenza, 21 novembre 1771 (Ep. mart. I.18.44; SCHN. 936); cfr. ZANOTELLI 2001, p. LXIII e note 195-196.



36



37

Fig. 36. Andrea Rossi su invenzione di Pompeo Batoni, *Ritratto del cantore Giuseppe Santarelli*, Bologna, MIBM. Fig. 37. Pompeo Batoni, *Ritratto del cantore Giuseppe Santarelli*, Forlì, Pinacoteca civica.

Il fortunoso recupero di ritratti antichi comportava l'inserimento di formati anche disparati, e la difformità riguardava lo stesso schema rappresentativo: la semplice testa, il busto, la mezza figura, la figura intera e anche il ritratto doppio, come quello di Ercole Bottrigari accompagnato dal suo maestro Bartolomeo Spontone (3). Almeno in parte, la scelta degli attributi allusivi alla professione degli effigiati, l'individuazione dell'eventuale canone da trascrivere sul pentagramma e, a volte, le stesse iscrizioni erano concordate con padre Martini o da lui sorvegliate. Scriveva Paolo Morellati nel 1776: «Inoltre desidero sapere da V. P. Molto Rev. da se nel quadro devo porvi cosa alcuna che indichi la costruzione da me fatta dei Cembali a martelli; così pure se sotto al quadro devo porvi il mio nome». Non conosciamo la risposta, ma sul dipinto il nome dell'effigiato ricorre tanto sullo spartito quanto sul cembalo, qui con la data 1774 della fabbricazione, a indicare la doppia attività di compositore e di costruttore di strumenti musicali (tra i quali, peraltro, un clavicembalo per padre Martini), mentre il nome del pittore, il veronese Gaetano Scabari, è riportato sulla gamba dello strumento (160).¹⁴⁶ Le libertà degli artisti e le ambizioni dei committenti introducevano imprevedibili varianti. Rari comunque i dipinti di formato ovale; tra questi, forse, il ritratto di Giuseppe Colla, disperso, che doveva presentare qualche originalità se il compositore, assicuratosi della consegna, scriveva a padre Martini: «Il celebre nostro Padre Pacciaudi Bibliotecario

¹⁴⁶ Paolo Morellati a G.B.M., Vicenza, 30 agosto 1776 (Ep. mart. H.86.82; SCHN. 3448).

fece l'iscrizione, che Ella avrà letta attorno alla medaglia. Il Pittore secondò la bizzarria del mio ritrovato per fare una novità; e desidero assai che Ella approvi». ¹⁴⁷ In altri casi, invece, l'iscrizione veniva sottoposta preventivamente a padre Martini perché, una volta approvata, la facesse riportare sul dipinto. Così si comportò Giovenale Sacchi, che trasmise i dati anagrafici di Sammartini tuttora ben leggibili lungo il margine superiore e quello inferiore del ritratto nella formulazione trasmessa (188). ¹⁴⁸

Più delicata era invece la decisione di introdurre un canone. Intermediario per il ritratto del cantore pontificio Pasquale Pisari, padre Sabbatini scriveva al confratello bolognese: «Si è fatto il ritratto del Sig.r Pasquale Piseri che l'è preso a meraviglia, ora manca che io ci dipinga il canone che gl'ho fatto fare che gli piacerà»; e l'effigiato a sua volta motivava l'inclusione dell'incipit del canone («di farmi ritrattar non fu mio voto») quale espediente per rendere comunicativo e musicalmente parlante il ritratto, altrimenti «muto affatto», e affidava la prosecuzione del tema musicale alla partitura allegata all'imballaggio (172). ¹⁴⁹ Al contrario, padre Francesco Antonio Vallotti addossava al pittore la decisione di averlo raffigurato con un foglio di musica nella mano destra e rivendicava a sé quella di esibire con la sinistra la «tavola con le 3 corde» (199). ¹⁵⁰

Le modalità di costruzione del “ritratto martiniano”, nei suoi elementi costitutivi, sono emblematicamente illustrate dal caso largamente documentato del ritratto di Vincenzo Olivieri Abbati (164). Compositore per diletto, allievo di padre Martini nel 1756, questi è raffigurato fino al ginocchio, seduto al tavolino con la penna d'oca sollevata nella mano destra e un foglio di musica nella sinistra posata sul tavolo accanto al calamaio. La poltrona e il tendaggio alle spalle, insieme con l'abito, i pizzi finissimi e la parrucca, dichiarano l'appartenenza alla classe nobile. Le misure medie della tela corrispondono a quelle di numerosi ritratti, ad esempio di Wolfgang Amadé Mozart (163), Johann Christian Bach (102), Thomas Christian Walter (202), Filippo Elisi (126) e altri ancora. L'iscrizione alquanto vistosa fa precedere al nome dell'effigiato il titolo di cavaliere, ne dichiara la patria pesarese e l'appartenenza alla nobiltà; soprattutto mette in risalto la qualifica di compositore e il titolo di Accademico Filarmonico. Non manca una licenza, quella del medaglione sul tavolino col ritratto della moglie, di cui il nobile tenta giustificazione nel carteggio: dalla lettura delle ventinove lettere (superstiti) indirizzate a padre Martini e delle cinque di risposta del Francescano si apprende che il dipinto fu eseguito nella seconda metà del 1773 e concluso all'inizio del 1774, agli albori

¹⁴⁷ *Giuseppe Colla a G.B.M.*, Parma, 15 dicembre 1778 (Ep. mart. I.1.159; SCHN. 1731).

¹⁴⁸ *Giovenale Sacchi a G.B.M.*, Milano, 15 aprile 1778 (Ep. mart. I.10.26; SCHN. 4826). Anche Giovanni Cornaro, scrivendo da Venezia nel 1775, chiede a padre Martini di controllare se nel suo ritratto è stata riportata l'iscrizione «Giovanni Cornaro Patrizio Veneziano Compositore»: *Giovanni Cornaro a G.B.M.*, Venezia, 2 aprile 1775 (Ep. mart. I.4.53; SCHN. 1800).

¹⁴⁹ *Luigi Antonio Sabbatini a G.B.M.*, Roma, 13 luglio 1776 (Ep. mart. I.16.88; SCHN. 4655); *Pasquale Pisari a G.B.M.*, Roma, 10 settembre 1776 (Ep. mart. I.30.49a; SCHN.4173). Anche Sabbatini aveva proposto l'inserimento di un canone, del quale tuttavia non è traccia nel ritratto: *Luigi Antonio Sabbatini a G.B.M.*, Roma, 11 novembre 1773 (Ep. mart. I.16.32; SCHN. 4598).

¹⁵⁰ *Francesco Antonio Vallotti a G.B.M.*, Padova, 30 maggio 1774 (Ep. mart. I.8.63; SCHN. 5513).

pertanto dell'iconoteca dipinta; e che il canone riportato sul foglio di musica fu, su richiesta dell'allievo pesarese, preventivamente esaminato, corretto e provvisto delle stringate parole encomiastiche dallo stesso padre Martini. I caratteri stilistici rendono facilmente riconoscibile la mano di Carlo Magini, apprezzato pittore di nature morte, prima che ritrattista; e tuttavia nel carteggio il suo nome non emerge, a conferma della diffusa, generalizzata distrazione che relegava in second'ordine gli autori dei dipinti.¹⁵¹

All'ombra dei musicisti: la subalternità dei pittori

Lo scrupolo del compositore Giovanni Battista Casali, che da Roma chiedeva se sul ritratto andava riportato il proprio nome (114), non prendeva in considerazione la questione della registrazione del nome del pittore.¹⁵² Quella distrazione era peraltro il corollario della caratterizzazione eminentemente iconografica della raccolta, che induceva a concentrare tutta l'attenzione sulle personalità effigiate, sul loro volto e sulla particolarità della loro professione: la qualità formale non era tra i requisiti primari nella selezione dei dipinti. Padre Martini non era certo insensibile di fronte ai ritratti che spiccavano per mirabile resa formale, naturalezza della posa dei personaggi e virtuosismo pittorico, così come doveva essere consapevole dei dislivelli di cultura figurativa, anche notevoli, presenti nella raccolta; ma prevalevano l'interesse iconografico, la preoccupazione per la plausibilità delle identificazioni, il riscontro del grado di documentazione storica delle immagini, la loro funzione entro l'impresa editoriale della *Storia della musica* e infine l'integrazione, in una sorta di *continuum*, con i materiali della biblioteca musicale: sono le partiture, i trattati manoscritti e a stampa i più appropriati "ritratti" dei compositori, nei cui confronti le effigi disegnate, incise o dipinte sembrano svolgere una funzione complementare.¹⁵³

Se nella lettera di ringraziamento a Carlo Teodoro di Baviera è scontato l'apprezzamento del ritratto eseguito dal pittore di corte Heinrich Egell su modello di Pompeo Batoni («magnifico e sontuoso ritratto», «opera di pennello maestro ... contornata da sontuosa cornice»; 113), come pure nella cerimoniosa lettera di ringraziamento a Marianna Martines per il «nobil ritratto» dipinto «con finezza d'arte» dal «virtuoso pennello»,¹⁵⁴ in altri casi il compiacimento di padre Martini risulta sincero; ma più degli aspetti formali, i commenti del Francescano toccano il tema della rassomiglianza.¹⁵⁵ Con tutto ciò è presumibile la sua soddisfazione all'arrivo

¹⁵¹ MAZZA 2013, pp. 551-556.

¹⁵² *Giovanni Battista Casali a G.B.M.*, Roma, 2 luglio 1774 (Ep. mart. I.21.34; SCHN. 1058): «Il quadro è fatto, basta solo che lei mi accenni se ci va cornice, e se ci si fa scrivere il nome dall'istesso Pittore».

¹⁵³ Sul tema del ritratto 'morale' di ispirazione erasmiana, secondo il quale il vero ritratto dello scrittore, e più in generale degli uomini illustri, in quanto *exemplum virtutis*, è fornito, anziché dai tratti fisionomici, dalla produzione intellettuale, cfr. CASINI 2000.

¹⁵⁴ *G.B.M. a Marianna Martines*, 2 marzo 1784 (Ep. mart. I.1.77; SCHN. 3084). Il ritratto è andato disperso, cfr. GODT 1995, p. 551. Esclusa la presenza del ritratto della Martines nell'iconoteca del Museo della Musica, Irving Godt ha concluso che, con tutta probabilità, il ritratto destinato a padre Martini doveva presentare la medesima immagine di quello ora nel Wien Museum di Vienna attribuito ad Anton von Maron (GODT 2010, pp. 152-153, 233-234).

¹⁵⁵ Scherza sul tema della somiglianza, anche a nome del confratello Francesco Maria Zuccari, pa-

di quadri magistrali come il ritratto di Johann Christian Bach eseguito nel 1776 da Thomas Gainsborough (102), la cui replica è conservata nella National Portrait Gallery a Londra, oppure il ritratto di Charles Burney che il nipote Edward Francisco Burney trasse dal prototipo di Joshua Reynolds (109), anch'esso nella National Portrait Gallery,¹⁵⁶ o quello di Giuseppe Millico inviato da Vienna nel 1776 (158); mentre tra i dipinti delle età precedenti, recuperati a Bologna, risaltano i citati ritratti riferiti da Marcello Oretti a Giuliano Dinarelli (31), allievo di Guido Reni, a Giovanni Maria Viani (30) e a Carlo Lucy (87). Quanto al coinvolgimento diretto dei pittori bolognesi del tempo occorre ricordare Antonio Crespi, cui spetta il ritratto di Riccardo Broschi, fratello del Farinelli (56). Altri dipinti riflettono lo stile della bottega crespiana, dal presunto ritratto di Antonio Vivaldi (94) al ritratto di ecclesiastico nello studio con componimento musicale (206). È ben probabile, inoltre, che ad Antonio Crespi si riferisse il cavaliere pesarese Vincenzo Olivieri quando in una lettera chiedeva a padre Martini di farsi nuovamente da tramite per la trascrizione grafica del ritratto di Jommelli (142) «in quella guisa appunto ch'ella si compiacque l'anno 1767 quando io mi ritrovava in Bologna di far ricopiar quegli levati dai frontespizi delle loro opere musicali ... che per mia richiesta si degnò la P.^{tà} V.^{ra} dal Sig. Crispi celebre ritrattista di questi insigni Maestri di Musica ne facesse dei loro ritratti una numerosa raccolta».¹⁵⁷

In realtà il ritrattista di fiducia di padre Martini era Angelo Crescimbeni, nome del tutto assente dal foltissimo epistolario. L'intreccio delle sue relazioni dirette e indirette con padre Martini si può ricostruire grazie alle sintetiche registrazioni dello stesso pittore e alle firme in alcuni dipinti dell'iconoteca martiniana. Ritrattista di successo, si rivela autore di tredici dipinti, sette dei quali provvisti della firma, con date comprese tra il 1771 riportato sul ritratto di Valerio Tesei (195) e il 1781, l'anno stesso della scomparsa,¹⁵⁸ apposto sul ritratto di Giovanni Domenico Perotti (171); ai quali andrà aggiunto il ritratto del tenore Giuseppe Ansani ora della Pinacoteca Nazionale di Bologna, già nel Liceo musicale, firmato e datato 1780 (cfr. appendice di ritratti alienati, danneggiati e dispersi, n. 3).¹⁵⁹ Se queste opere confermano il

dre Giuseppe Paolucci in una lettera dal convento di Assisi: «Il Padre Maestro Zuccari ed io semplicemente per obbedirla non abbiamo difficoltà che ci sia fatto il ritratto, ma non sappiamo il come, mentre in questa città non vi sono pittori neppur di disegno, onde non vedo altra strada se non che Ella faccia dipingere due frati più tosto grassi, vi faccia porre il nostro nome, che già pochi ci conoscono di vista»: *Giuseppe Paolucci a G.B.M.*, Assisi, 26 febbraio 1774 (Ep. mart. I.5.139; SCHN. 3944). Per il carteggio tra Francesco Maria Zuccari e padre Martini cfr. BRUMANA 2000, pp. 147-178, in particolare, per la trascrizione delle lettere, pp. 162-178.

¹⁵⁶ HEARTZ 2014, pp. 279-283. Il Museo conserva una stampa (MIBM, inv. 22429) col ritratto del celebre scrittore Samuel Johnson eseguita da William Doughty, che riproduce il dipinto di Joshua Reynolds: su di essa è riportata in inchiostro la scritta «per il Padre Martini dal Burney. Londra» (fig. 38).

¹⁵⁷ *Vincenzo Olivieri a G.B.M.*, Pesaro, 11 gennaio 1780 (Ep. mart. I.22.82; SCHN. 3640). Copie grafiche dei ritratti in possesso di padre Martini vengono richieste anche da Giovanni Cornaro; cfr. lettere di *Giovanni Cornaro a G.B.M.*, Venezia, 28 gennaio 1775 (Ep. mart. I.4.52; SCHN. 1799); Venezia, 2 aprile 1775 (Ep. mart. I.4.53; SCHN. 1800).

¹⁵⁸ La morte dell'artista è registrata da Marcello Oretti alla data 4 agosto 1781: «Li 4 agosto giorno di S. Domenico morì Angelo Crescimbeni pittore ritrattista in una Casa vicina al Palazzo Guastavillani, aveva anni 47 e il giorno 5 fu sepolto in Chiesa di S. Gio: in Monte» (ORETTI sec. XVIII, ms. B 106, p. 112).

¹⁵⁹ Ricordato da Camillo Ferrarini nell'*Iconoteca* del 1852 al n. 185, il dipinto è passato alla Pinacoteca Nazionale di Bologna attorno alla metà degli anni Trenta del secolo scorso (A. MAZZA, in *Pinacoteca Nazionale* 2011, pp. 319-320).

credito conquistato dal pittore bolognese negli ambienti musicali cittadini,¹⁶⁰ l'elenco disordinato e frettolosamente compilato delle proprie opere, ch'egli passò a Marcello Oretti, documenta un raggio d'azione tra Venezia e Firenze e rapporti d'amicizia con il ritrattista inglese William Keable; in particolare Oretti informa che, di padre Martini, il pittore bolognese eseguì un ritratto ad olio su tela e uno a pastello, tecnica nella quale si era esercitato anche a Venezia copiando i celebri ritratti di Rosalba Carriera.¹⁶¹

Tra le opere citate dall'artista figura un dipinto singolare che le testimonianze ottocentesche ricordano ancora nella raccolta di ritratti del Liceo musicale, cioè un «quadro istoriato di mezze figure P. M. Martini, Tibaldi, e suo figlio».¹⁶² Schedando un manoscritto del 1774 di Ferdinando Tibaldi, figlio appunto del tenore e compositore Giuseppe, il bibliotecario Gaetano Gaspari annotava che, dei due, «v'hanno i ritratti al Liceo in un gran quadro dove nel mezzo era dipinto ancora il P. Martini» e aggiungeva una curiosa informazione, senza però renderne nota la fonte, secondo la quale «per certi dispareri insorti dappoi tra Tibaldi e il detto religioso, fece questi sostituire alla propria effigie il ritratto di D. Vincenzo Cavedagna».¹⁶³

Da quasi un secolo quel dipinto ha lasciato la sede dell'allora Liceo musicale; e probabilmente anche la sua memoria visiva sarebbe andata dispersa, se non fosse stato acquistato dal musicologo francese Henry Prunières presso un antiquario



Fig. 38. William Doughty, *Ritratto dello scrittore Samuel Johnson*, con la scritta «per il Padre Martini dal Burney. Londra», Bologna, MIBM.

¹⁶⁰ Nell'elenco autografo dell'artista è registrato anche il ritratto di «Mons.ù Gaj Maestro di Cappella del Re di Sardegna la testa»; quasi certamente Francesco Saverio Giay che nel 1764 subentrò a suo padre, Giovanni Antonio, nell'incarico di maestro della cappella reale a Torino, dopo essere stato allievo di Giuseppe Carretti a Bologna nel 1759-1760; ritratto forse eseguito da Crescimbeni al rientro a Bologna del giovane compositore dal breve soggiorno a Napoli (1761), prima che lasciasse la città alla volta di Torino.

¹⁶¹ ORETTI sec. XVIII, ms B 95, c. 107r; sull'argomento cfr. MAZZA 1984; MAZZA 2003b. Nessuna traccia resta del ritratto dell'ecclesiastico don Gio-

vanni Bregoli eseguito a pastello dal «famoso Pavona», il pittore friulano Francesco Pavona che nei vari soggiorni a Bologna favoriti dalla protezione della famiglia Caprara aveva lasciato numerosi pastelli e alcuni dipinti, la cui fama era cresciuta per rimbalzo dei successi conseguiti in Portogallo, Spagna e in Sassonia, oltre che per l'ammirazione del Farinelli; per la lettera cfr. *Giovanni Bregoli* a G.B.M., s.l, s.d. (Ep. mart. I.2.84; SCHN. 859).

¹⁶² Sulla vicenda di questo dipinto e sul ritrovamento cfr. MAZZA 2011, pp. 140-145; MAZZA 2013, pp. 544-548.

¹⁶³ GASPARI, IV, 1905, p. 66.



Fig. 39. Ritratti di Giuseppe Tibaldi e del figlio Ferdinando eseguiti da Angelo Crescimbeni e, al centro, ritratto di Vincenzo Cavedagna eseguito da ignoto pittore bolognese, 1775 circa, ubicazione ignota.

bolognese nel 1924 e illustrato l'anno successivo nella «Revue musicale» da lui diretta (fig. 39).¹⁶⁴ Contrariamente al suo *wishful thinking*, non si trattava del ritratto del giovane Mozart nell'atto di consegnare la prova d'esame per l'ammissione all'Accademia Filarmonica al conte Baldassarre Carrati, qui in rappresentanza del conte Vincenzo Maria Carrati fondatore della gloriosa istituzione musicale, alla presenza di Petronio Lanzi principe dell'Accademia,¹⁶⁵ bensì del ritratto dei due Tibaldi, padre e figlio, e di don Vincenzo Cavedagna, come accerta, con i caratteri stilistici di Angelo Crescimbeni riconoscibili nelle figure laterali, l'apparente lacerazione della tela con la testa dell'ecclesiastico, in realtà indizio dell'incipiente distacco del frammento – i suoi contorni sono visibili nell'immagine – forzosamente innestato a seguito del disappunto del Francescano; dipinto che nel 1933 fu nuovamente illustrato nella rivista con la medesima didascalia «Réception de Mozart

¹⁶⁴ PRUNIÈRES 1925, pp. 204-206. Un altro singolare ritratto della collezione Prunières è stato oggetto d'indagine da parte di Florence Gétreau (cfr. GÉTREAU 2003), alla quale va un ringraziamento per il cortese aiuto nella ricerca. Sulla figura di Henry Prunières cfr. MASSIP-GÉTREAU 2010, pp. 218-237; *Henry Prunières* 2015.

¹⁶⁵ La lettura iconografica in chiave mozartiana non ha avuto fortuna: DEUTSCH-ZENGER 1961, p. 291, n. 632; MASSIP-GÉTREAU 2010, p. 228; GÉTREAU-LALLEMENT 2015, pp. 409-411.

à l'Academia Filarmonica, Bologne, 9 octobre 1770», dopo il risarcimento operato da un intervento di restauro, con la novità della collocazione nel museo del teatro di Drottningholm a pochi chilometri da Stoccolma.¹⁶⁶ Non si conoscono le ragioni del risentimento del Francescano nei confronti di Giuseppe Tibaldi, suo vecchio amico, col quale era stato in confidente scambio epistolare dal 1750 al 1775, anno in cui a Napoli il cantante si adoperava per incrementare la raccolta dei ritratti. A differenza di Antonio Boroni che da Stoccarda, ma senza successo, aveva chiesto a padre Martini il suo «ritratto disegnato» con «la sola testa, della veduta di tre quarti», volendosene servire «per includerlo» nella tela accanto al proprio, «in loco dei soliti emblemi»,¹⁶⁷ Tibaldi era riuscito ad affiancare alla propria immagine quella del Francescano nell'unico triplice ritratto della raccolta; dipinto di grandi dimensioni, destinato a inevitabile risalto anche per l'eccezionale sviluppo orizzontale, quasi una memoria familiare, se non fosse per l'assenza della moglie, la cantante Rosa Tartaglino.¹⁶⁸



Fig. 40. Angelo Crescimbeni, *Ritratto di Giuseppe Tibaldi*, 1772, pastello, Roma, collezione privata.

I rapporti del cantante con Crescimbeni denotano un autentico apprezzamento della sua pittura, dal momento che questi gli eseguì non solo un ritratto insieme alla moglie, ma anche un ritratto singolo a olio su tela e uno a pastello, quest'ultimo da riconoscere nel bell'esemplare con giacca azzurra e parrucca bianca di collezione privata, ora emerso (fig. 40).¹⁶⁹ Richiesto dagli intellettuali

¹⁶⁶ L'illustrazione compare in «La Revue musicale», XIV, n. 137, giugno 1933. I numerosi contatti attivati con il Museo di Drottningholm in diverse forme e ai diversi livelli, anche istituzionali, non hanno sortito alcuna risposta, sicché non è possibile dare conferma o smentita della sopravvivenza di questo importante dipinto. Si ricorre pertanto, per l'illustrazione, all'immagine pubblicata nel 1925. Per quella del 1933, che documenta l'aspetto del dipinto dopo il restauro, cfr. appendice di ritratti alienati, danneggiati e dispersi, n. 9 (qui a p. 632).

¹⁶⁷ Lettere di Antonio Boroni a G.B.M., Stoccarda, 17 febbraio 1775 (Ep. mart. H.85.106; SCHN. 796); Stoccarda, 28 aprile 1775 (Ep. mart. H.85.108; SCHN. 798). È ben probabile che il ritratto eseguito a Roma nel 1778, nelle vesti di abate, nulla abbia a che vedere con quello impostato a Stoccarda. Si ha un'idea del

suo aspetto nel disegno della *Joseph Muller Collection of Music and Other Portraits* nella New York Public Library. Era ancora presente nella collezione attorno al 1940. In alcuni casi la richiesta di padre Martini ispirò analoghi desideri al corrispondente e diede luogo a rapporti bilaterali: così i francescani Francesco Signoretti e Luigi Antonio Sabbatini, quest'ultimo intenzionato a montare una sorta di dittico, tra il ritratto di Martini "comunicativo" e il proprio (lettere di Luigi Antonio Sabbatini a G.B.M., Roma, 13 gennaio 1774, Ep. mart. I.16.61; SCHN. 4603; Roma, 29 gennaio 1774, Ep. mart. I.16.62; SCHN. 4604).

¹⁶⁸ Su Giuseppe Tibaldi cfr. PETROBELLI 1974; C. PARVOPASSU - M. CARACCILO, in BASSO 2006, pp. 664-665.

¹⁶⁹ Sul verso della tela, alla quale la carta è applicata, compare la scritta originale «1772 | Angelus

bolognesi,¹⁷⁰ oltre che da personalità dello spettacolo, Crescimbeni andava incontro alle esigenze della committenza più varia, da quella aristocratica del Collegio dei nobili al clero minuto,¹⁷¹ dai personaggi della corte granducale di Firenze ai viaggiatori inglesi. Pittore disinvolto e rapido, sapeva cogliere le sfumature degli affetti familiari¹⁷² e nello stesso tempo aderire ai canoni della ritrattistica internazionale,¹⁷³ sulle tracce del *portrait d'apparat* sfruttato allora dall'amico William Keable, frequentatore degli ambienti musicali e virtuoso di musica (ben noto a Charles Burney), il cui comportamento libertino era condannato senza remissione da Marcello Oretti,¹⁷⁴ l'erudito che restava sgomento davanti a un ritratto che padre Martini, accantonata ogni seriosità, esibiva nella propria raccolta forse in rare occasioni e magari non solo per burla. Riporta Marcello Oretti nel febbraio 1784 (il Francese sarebbe scomparso di lì a pochi mesi): «Lì 27 venerdì viddi dal P. M.ro Martini il ritratto di Monsig.r Malvezzi solamente mezza figura come il vero, ma senza testa, e sotto v'è il suo nome, cognome e dignità di Primicerio e posso dire che non ho mai veduto buffonata simile».¹⁷⁵ La cordiale inclinazione

Crescimbeni [sic] Fecit». Un biglietto incollato successivamente, forse già di primo Novecento, riporta: «Giuseppe Tibaldi Maestro di | Capella Accademico Filarmonico | Celebre Cantante al Servizio di sua | Maestà Giuseppe II nell'anno 1770» (ringrazio la proprietà per l'autorizzazione alla pubblicazione dell'immagine). L'elenco un poco disordinato delle opere eseguite da Angelo Crescimbeni, compilato dallo stesso pittore, è tra le carte di Marcello Oretti (ORETTI sec. XVIII, ms. B 95, cc. 105r-108v).

¹⁷⁰ GANDOLFI 2010, pp. 246-247, 274, 280-281, 284-285, 288-289.

¹⁷¹ MAZZA 1988, pp. 113-116. Al catalogo dell'artista va aggiunto il bel *Ritratto di don Pio Bolognesi arciprete di Minerbio*, conservato nella sagrestia di San Giovanni Battista a Minerbio, che sul verso della tela reca la firma e la data 1781 (l'impropria lettura 1731 effettuata in passato ne ha impedito il riferimento al ritrattista bolognese, attivo nella seconda metà del secolo). Si segnala inoltre un bel pastello col busto della Vergine dallo sguardo pensoso verso il basso e con la mano al petto sulla veste rosata e mantello azzurro che le copre i capelli (firmato sul verso «Angelo Crescimbeni Pinxit | A. 1779», conservato in collezione privata ferrarese, cm 52 × 40). Esemplicano ritratti domestici due pastelli in coppia apparsi sul mercato antiquario bolognese: uno con il busto di un signore in nero con parrucca bianca e un foglio tenuto nella mano destra, l'altro col busto di un'anziana signora con cuffia in testa e libretto nella destra, tra le cui pagine introduce l'indice; uno di essi reca sul verso la scritta «Angelus Crescimbeni Pinxit A. 1780». Da ricordare infine due altri pastelli di collezione privata romana con giovani in armatura, uno dei quali con mantello rosso e basco scuro in testa, del tutto simile a un esemplare già noto per essere passato sul mercato inglese nel 1998 (sul ver-

so: «Angelo Crescimbeni Fecit. Anno 1774»), l'altro invece a capo scoperto con lunghi riccioli (sul verso la dedica «Espressamente fatta per il | Sig. Angelo Bernardi | da Angelo Crescimbeni Pittore | e Amico del Detto»).

¹⁷² È emerso l'affettuoso e accurato ritratto a olio su tela della madre del pittore, Anna Maria Pedretti, che sul telaio reca la scritta «1775 Angelo Crescimbeni fece il ritratto alla sua | propria madre Anna Maria 1775» (cortese segnalazione di Fabia Farneti).

¹⁷³ Ai modelli della ritrattistica internazionale si conforma, ad esempio, lo sconosciuto *Ritratto di giovane gentiluomo* a figura intera, a grandezza naturale, in piedi con la mano destra sul tavolo e la sinistra al fianco, forse il conte Aldrovandi secondo la tradizione familiare, che si conserva in un palazzo storico del territorio bolognese, provvisto della firma e della data 1762 riportate lungo il margine inferiore accanto al tappeto sfrangiato che ricade dal tavolo: «ANGELUS . CRESIMBENI [sic] . PINXIT . AÑO . DNI . MDCCLXII».

¹⁷⁴ Di William Keable si veda il superbo *Ritratto del cardinale Vincenzo Malvezzi* in collezione privata, esemplato su quello del cardinale Jacques-Bénigne Bossuet di Hyacinthe Rigaud (MAZZA 2013, pp. 535-537).

¹⁷⁵ ORETTI sec. XVIII, ms. B 106, p. 143, alla data 27 febbraio 1784. Sorge il sospetto che padre Martini avesse presente la testimonianza malvasiana di un salace "ritratto" eseguito da Lionello Spada, quasi avesse voluto entrare in gara con i "ritratti insensati" dell'età carraccesca: «Ordinatagli da un suo dimestico una mezza figura nuda, gliela fece dal mezzo in giù, cioè dall'ombelico sino ai piedi; e chiamandosegli burlato quegli, e dolendosene, gli rispose maravigliarsi del caso suo: incolpasse se stesso che non s'era dichiarato come la volesse, credendosi per altro egli

caricaturale del ritratto dell'abate Giuseppe Corsini (121), che un poco altera le proporzioni, eseguito da Luigi Crespi nel 1769 sull'onda dei divertimenti pittorici del padre, qui volgeva sorprendentemente allo scherno: corrispettivo figurativo degli insospettati canoni faceti concepiti dal Francescano tanto in latino quanto in dialetto,¹⁷⁶ irriverenti e salaci, popolari e colti come i rametti di Giuseppe Maria Crespi con le storie di Bertoldino.¹⁷⁷

dovergli più gradire in tal guisa» (MALVASIA 1678, ed. 1841, II, pp. 81-82).

¹⁷⁶ Cfr. PASQUINI 2007, p. 69; SABBADINI 2008.

¹⁷⁷ Quella vena di comicità felsinea era tuttavia arginata entro circoscritti confini e riservata a controllate occasioni, così che la raccolta dei disegni, delle incisioni e dei dipinti di padre Martini non re-

gistra alcun riflesso della satira praticata da Pier Leone Ghezzi, sul versante romano, e da Anton Maria Zanetti, sul versante veneziano, illustratori della vita quotidiana dei teatri e delle cappelle musicali (BETTANO 1969; ROSTIROLLA 2001; DORATI DA EMPOLI 2008; LUCCHESI 2015; più in generale sul ritratto 'caricato' cfr. BERRA 2009).

ANGELO MAZZA - ALFREDO VITOLO

PROSPETTO DELLE LETTERE RELATIVE ALL'ICONOTECA
NEI CARTEGGI DI PADRE MARTINI

DATA	SCHIN.	SOGGETTI	CORRISPONDENTI	LUOGHI	CONTENUTO
1	19.vii.1735	Guido d'Arezzo	Carlo Ignazio Monza	—	non ha ancora avuto il permesso dai deputati di copiare il ritratto come richiesto da G.B.M.
2	30.vi.1740	<i>ignoto</i>	Pietro Antonio Ballabene	Verona	parla di un dipinto di Antonio Balestra, opera estrema (ritratto?)
3	7.vi.1747	Lasso	Basili	Loreto	manderà il ritratto appena avrà tempo
4	7.vi.1747	Chiti	Chiti	Roma	sua riluttanza a farsi ritrarre e professione di modestia
5	17.vi.1747	Josquin, Mazzocchi, Palestrina, Zarlino	Chiti	Roma	gli eredi Gaffi, che conservano in cucina i ritratti dei quattro musicisti, «non hanno dato la permissione di disegnarli» e li vogliono vendere; ha fatto chiedere il prezzo
6	21.vi.1747	Chiti, Josquin, Nanino, Pitoni, Zarlino	G.B.M. a Chiti	Roma	parla del ritratto di C. che terrà «sempre avanti gl'occhi» e lo ringrazia delle premure nel procurargli gli altri quattro ritratti
7	5.vii.1747	Josquin, Zarlino	Chiti	Roma	indagini per ottenere copie dei due ritratti presso gli eredi Gaffi e analoga promessa d'interessamento presso il Senesino
8	21.vii.1747	Zarlino (?) e altri non nominati	Chiti	Roma	sta ancora aspettando notizie anche tramite il Senesino; scriverà agli eredi di Caldara
9	29.vii.1747	Cifra	Chiti	Roma	Casali gli ha mostrato un libro di antifone di Cifra, in cui si trova un suo ritratto a 40 anni, che gli verrà mandato

DATA	SCHIN.	SOGGETTI	CORRISPONDENTI	LUOGHI	CONTENUTO	
10	9.viii.1747	1332	<i>ignoti</i>	Chiti	Roma	sta ancora aspettando risposta sui ritratti dal Senesino
11	14.x.1747	467	Lasso	Basili	Loreto	manda «incluso il ritratto di Orlando di Lasso» da lui «rozzamente fatto» per mancanza di tempo
12	20.vi.1758	4130	Gesualdo	Gennaro Adelelmo Pignatelli	Napoli	in casa Gesualdo non c'è traccia del ritratto desiderato da G.B.M.; ha pregato il principe di farne ricerca nel suo feudo
13	12.viii.1761	143	Agricola, Quantz, compositori tedeschi	G.B.M. ad Agricola	Berlino	chiede di raccogliere ritratti di compositori tedeschi e in particolare di Q. e di A.
14	30.x.1761	5218	Tartini	Tartini	Padova	si ritiene indegno della richiesta di un ritratto avanzata da G.B.M., ma promette egualmente di soddisfarlo
15	16.xi.1761	2300	Mazzanti	Gherardeschi	Livorno	se non troverà altro, manderà il ritratto stampato tre anni prima su un sonetto, in figura ovale
16	11.xii.1761	5219	Tartini	Tartini	Padova	irritato con Rota che aveva realizzato un disegno per il ritratto promesso a G.B.M. e, a sua insaputa, l'aveva dato a qualcuno a Padova per trarne un'incisione
17	24.xii.1761	866	Broschi	Broschi	Bologna	biglietto di accompagnamento del ritratto: «soffrite colla vista il dipinto colla medesima amicizia colla quale riguardate l'originale»
18	9.ii.1762	4090	Morales, maestri della cappella pontificia	Giuseppe Antonio Petrina	Assisi	nel convento di Assisi non ci sono ritratti di maestri di cappella della basilica di San Francesco, ma solo 7 o 8 piccoli ritratti di secolari già maestri nella cappella pontificia a Roma
19	12.iii.1762	4091	Allegri, Anerio, Giovannelli, Liberati, Nanino, Morales, Rosini, Savioni, Simonelli, Soto	Petrina	Assisi	manda la lista dei dieci maestri di cappella i cui ritratti sono presenti nel convento
20	20.iv.1762	2303	Mazzanti, Potenza	Gherardeschi	Livorno	manderà i due ritratti

21	14.v.1762	5221	Tartini	Tartini	Padova	non crede che G.B.M. abbia bisogno del suo ritratto
22	23.vi.1762	144	<i>compositori tedeschi</i>	Agricola	Berlino	difficile trovare ritratti di compositori tedeschi
23	17.vi.1763	2788	Bertoni, Morellati, Rutini, Zanotti	Antonio Locatelli	Vicenza	chiede se è vero che G.B.M. possiede i ritratti degli scolari R., Z. e B.; ha chiesto a M. il suo ritratto
24	9.ii.1764	2792	Zarlino	Locatelli	Vicenza	sembra impossibile trovare un ritratto di Z. a Chioggia; magari in cattedrale
25	31.v.1764	2794	Zarlino	Locatelli	Vicenza	ha cercato invano un ritratto a Chioggia e a Venezia: teme che non sia mai stato realizzato
26	25.vi.1764	2795	Zarlino	Locatelli	Vicenza	sta ancora cercando il ritratto
27	24.viii.1764	2521	<i>ignoti accademici veronesi</i>	Pietro Guggiati	Verona	non è possibile riconoscere i «dilettanti di musica» tra i ritratti dell'Accademia Filarmonica di Verona: di quelli, a Verona, non sono noti ritratti incisi
28	19.xii.1764	2522	Zarlino	Guggiati	Verona	ha scritto invano a Venezia per avere un ritratto
29	4.xii.1769	4578	Clemente XIV	Sabbatini	Roma	manda due ritratti del papa
30	17.xii.1769	1798	Zarlino	Cornaro	Venezia	ha cercato invano il ritratto
31	9.vi.1770	5642	Tartini, Zarlino	Giuseppe Ximenes d'Aragona	Padova	felice di sapere che G.B.M. ha ricevuto il ritratto di T.; promette di inviare presto quello di Z.
32	13.xii.1770	5645	Zarlino	Ximenes d'Aragona	Padova	«nell'entrante mese per un passeggero, spero spedirgli il ritratto di Zarlino»
33	25.v.1771	5648	Zarlino	Ximenes d'Aragona	Padova	ha consegnato al padre maestro Arbusti il sospirato ritratto di Z. entro un rotolo, insieme alle notizie biografiche
34	26.x.1771	2489	Martini	Andrea Grassi	Copenaghen	il principe di Brunswick gli ha mostrato in un gabinetto un ritratto somigliantissimo di G.B.M.
35	21.xi.1771	936	Freschi	Giuseppe Caneva	Vicenza	manda il ritratto: «Eccola servita del ritratto del Sig.r Maestro Freschi»

DATA	SCHN.	SOGGETTI	CORRISPONDENTI	LUOGHI	CONTENUTO
36	23.xi.1771	743 Marcello, Saratelli	Giovanni Antonio Bianchi	Venezia	i probabili proprietari di un ritratto di M. non sono ancora tornati dalla villeggiatura; infruttuose le ricerche di un ritratto di S.
37	21.iii.1772	746 Marcello, Saratelli	Bianchi	Venezia	manda un ritratto di M., copia del «sig. Nazari» da un disegno ritrovato dal conte G.B. Tassis in una abitazione; ancora vane le ricerche del ritratto di S., malgrado il coinvolgimento di Bertoni
38	12.iii.1773	2326 Gherardeschi	Gherardeschi	Pisa	il ritratto, felicemente riuscito, «è quasi condotto a termine»; lo manderà alla prima occasione tramite «qualcheduno che venga costà, e che abbia un baule grande»
39	26.viii.1773	1078 <i>ignoti</i>	Castan (frate)	Avignone	dopo un anno e mezzo di attesa, affida al cav. Blanchetti i «duoi ritratti» promessi a padre G.B.M.
40	x.1773	520 Basili	Basili	Loreto	ha fatto preparare il telaio delle dimensioni richieste; ha commissionato a «un celebre giovane tedesco» la copia di un ritratto che tiene in casa, «fatto da una sì celeberrima mano, che gli manca solo l'anima»
41	18.x.1773	2329 Clari, Gherardeschi	Gherardeschi	Pisa	da lungo tempo impostato, il suo ritratto, realizzato con l'assistenza del Tempesti, è più grande rispetto alle dimensioni tardivamente comunicate da G.B.M. tramite l'invio di due fili; imminente la spedizione del ritratto di Clari «fatto col lapis, ... di mano eccellente, e somigliantissimo».
42	30.x.1773	4596 Martini, Sabbatini	Sabbatini	Roma	ha già fatto un paio di sedute davanti al pittore, «il migliore di Roma che colpisca il punto nei ritratti»; chiede un ritratto a G.B.M. da abbinare alla copia del proprio
43	10.xi.1773	4597 Martini, Sabbatini	Sabbatini	Roma	il suo ritratto è finito e lo manderà alla prima occasione; spera che G.B.M. abbia commissionato il proprio tenendo conto delle istruzioni comunicate

44	11.XI.1773	4598	Sabbatini	Roma	invia il canone da inserire nel ritratto, perché G.B.M. lo approvi
45	16.XI.1773	2899	Fux, Gluck, Mancini	Vienna	inseparabilmente ha trovato il ritratto di F. grazie a un amico; quello di G. è in lavorazione, e il pittore ha subito eseguito il disegno e la testa, il compositore essendo in partenza per Parigi: lo invierà al più presto insieme al proprio, tramite il conte Durazzo, ambasciatore
46	22.XI.1773	2900	Fux, Gluck, Mancini	Vienna	includerà nel convoglio del conte Durazzo in partenza per Bologna i ritratti di F. e G.; spera di fare in tempo ad aggiungere il proprio, impostato di profilo, in cera monocroma, a meno che G.B.M. non lo desideri ad olio su tela; in tal caso «dovrà attendere»
47	30.XI.1773	9	Colla, Fortunati, Toscani	Parma	il ritratto di T. è pronto per la spedizione, quello di F. è in lavorazione; ha egualmente informato C.
48	3.XII.1773	2330	Clari, Gherardeschi	Pisa	spera che il ritratto di C. sia pervenuto; si accorda per le modalità di invio del proprio ritratto già concluso (tramite Rutini)
49	11.XII.1773	5431	Valenti	Firenze	ringrazia per l'aggregazione all'Accademia Filarmónica e chiede istruzioni circa l'esecuzione del ritratto, se «in carta o in tela; se volante oppure sopra il telaio tirato»
50	14.XII.1773	4548	Gherardeschi, Rutini	Firenze	gli manderà il ritratto di G. non appena lo riceverà; quanto al proprio, farà fare la copia di uno in suo possesso
51	22.XII.1773	4602	Martini, Sabbatini	Roma	invierà il proprio ritratto dopo le feste; suggerisce a G.B.M. di trattenerne il suo e di consegnarlo al medesimo corriere
52	prima del 21.I.1774	3626	Olivieri	Pesaro?	manda a G.B.M. un canone che vorrebbe riportare sul proprio ritratto; gli chiede di esaminarlo e «di porvi sotto le parole»
53	13.I.1774	4603	Martini, Sabbatini	Roma	invita G.B.M. a chiedere del corriere per ritirare il ritratto e per consegnare il proprio, da porre nella medesima «scattola»

DATA	SCHIN.	SOGGETTI	CORRISPONDENTI	LUOGHI	CONTENUTO
54	21.I.1774	3627 Olivieri	Olivieri	Pesaro	ha ricevuto il canone che farà dipingere nel ritratto non appena sarà terminato; pensa di mandarlo quanto prima; avverte che il pittore ha inserito nel dipinto il ritratto in miniatura della moglie
55	28.I.1774	1799 Cartari, Jommelli, Zarlino	Cornaro	Venezia	accetta l'offerta di G.B.M. dei ritratti a matita di C., J. e Z., copie di quelli in possesso del fratello, e chiede che li mandi con sollecitudine inserendoli nelle lettere
56	29.I.1774	4604 Martini, Sabbatini	Sabbatini	Roma	ringrazia G.B.M. per l'invio del ritratto, che mostra però un aspetto alquanto diverso da quello impresso nella memoria; è contento di sapere che ha ricevuto il proprio
57	5.II.1774	696 Bertoni	Bertoni	Venezia	«Al tempo destinato V.R. ^{za} avrà il mio ritratto»
58	12.II.1774	373 Ballabene	G. Ballabene	Roma	accetta di far eseguire il proprio ritratto e chiede le misure della tela, non avendo trovato i due fili nella lettera
59	14.II.1774	2331 Gherardeschi	Gherardeschi	Pisa	stupito che G.B.M. non abbia ancora ricevuto il ritratto mandato tempo addietro insieme a un tomo del Giornale di Pisa e a una lettera, per il tramite di Domenico della Casa
60	18.II.1774	5510 Vallotti	Vallotti	Padova	promette di fornirgli il ritratto
61	19.II.1774	4549 Gherardeschi, Rutini	Rutini	Firenze	ha atteso invano da Pisa il ritratto di G. e manda solo il proprio
62	23.II.1774	2332 Gherardeschi, Willaert	Gherardeschi	Pisa	preavverte dell'imminente arrivo del proprio ritratto e del quinto tomo del Giornale di Pisa e assicura interessamento per il ritratto di W.; è dubbioso del risultato essendo questo in possesso di «un Cavaliere che non ha bisogno»
63	16.II.1774	1057 Casali	Casali	Roma	accoglie l'invito di G.B.M., trasmessogli anche tramite il senatore Fulvio Bentivoglio, a inviargli il proprio ritratto; ma nella lettera del Francescano non ha trovato i due fili per le misure della tela

64	26.ii.1774	522	Basili	Basili	Loreto	informa di aver inviato il ritratto, custodito in una cassetta, per il tramite di un ballerino bolognese che si è esibito a Loreto
65	26.ii.1774	3944	Angeli, Paolucci, E.M. Zuccari	Paolucci	Assisi	difficoltà nel trovare un pittore in Assisi per i ritratti suo e di Z. Suggerisce spiritosamente: «faccia dipingere due Frati più tosto grassi, vi faccia porre il nostro nome che già pochi ci conoscono di vista»; stessa difficoltà per il ritratto di A.
66	1.iii.1774	4550	Rutini	G.B.M. a Rutini	Firenze?	ringrazia per il ritratto
67	11.iii.1774	5649	Vallotti	Ximenes d'Aragona	Padova	si rallegra con G.B.M. per essere riuscito a convincere V. a farsi fare il ritratto, che pe- raltro sta riuscendo «sommigliantissimo»
68	12.iii.1774	3302	Milani	Milani	Mantova	ringrazia per il «gradimento dimostratomi del mio Ritratto»
69	19.iii.1774	4551	Gherardeschi	Rutini	Firenze	«il signor G. mi scrisse aver spedito il ritratto a V. R. fino dai primi di quaresima e si meravigliava che non l'avesse ricevuto»
70	31.iii.1774	2903	Fux, Gluck, Mancini	Mancini	Vienna	«non dovrebbe ritardare di ricevere il mio ritratto in cera ... Vorrei sentire anche rimessi i due ritratti» di F. e G. consegnati al conte Durazzo sin dal novembre 1773
71	15.iv.1774	5512	Vallotti	Vallotti	Padova	vorrebbe mandare il ritratto arrotolato, ma il pittore suggerisce «che si spedisca fra due tavole; e forse domani ciò sarà fatto»
72	21.iv.1774	2904	Fux, F. Gasparini, Gluck, Mancini	Mancini	Vienna	il proprio ritratto in cera giungerà più avanti, essendo trattenuto a Mantova; il conte Durazzo afferma di aver mandato i ritratti di Fux e Gluck a Venezia; si parla di un ritratto di F. Gasparini e si forniscono essenziali notizie biografiche
73	10.v.1774	2378	Ligniville	Pietro Giannini	Firenze	ha informato L. che G.B.M. possiede «una Galleria di Ritratti de' più celebri Professori di musica»; L. promette il proprio
74	30.v.1774	5513	Vallotti	Vallotti	Padova	«con questa lettera mia riceverà la cassetta col ritratto ... La carta di musica nella mano sinistra è un puro arbitrio del pittore. La tavola con 3 corde nella mano destra fu da me ordinata»

DATA	SCHIN.	SOGGETTI	CORRISPONDENTI	LUOGHI	CONTENUTO
75	25.vi.1774	Ballabene	Sabbatini	Roma	B. «tiene all'ordine il suo ritratto per mandarglielo»
76	2.vii.1774	Casali	Casali	Roma	«il quadro è fatto basta solo che lei mi accenni se ci va cornice, e se ci si fa scrivere il nome dall'istesso pittore»
77	14.vii.1774	Fux, Gluck, Mancini	Mancini	Vienna (Schönbrunn)	contento che finalmente siano arrivati i ritratti di F. e G.; sorpreso e preoccupato che il proprio, affidato per la spedizione in marzo, non sia ancora arrivato
78	5.viii.1774	Olivieri	Olivieri	Pesaro	riporta d'aver ricevuto in passato la richiesta del ritratto
79	10.viii.1774	Ballabene, Santarelli	Sabbatini	Roma	ha parlato «al Sig. Ballabene acciò mi mandi il ritratto per poterglielo spedire alla prima occasione»; andrà da S.
80	17.viii.1774	Ballabene	G. Ballabene	Roma	«Oggi consegno il mio ritratto» a Sabbatini; ringrazia G.B.M. per l'onore riservatogli
81	18.viii.1774	J.S. Bach, Martini, Naumann	Naumann	Dresda	ha sentito della collezione di G.B.M. e manda un ritratto inciso di B.; si ritiene indegno di figurare nella serie; non sa quando suo fratello, di ritorno da Roma, potrà passare da Bologna e copiare un ritratto di G.B.M., da esporre a Dresda
82	20.viii.1774	Ballabene	Sabbatini	Roma	manderà il ritratto di B. più avanti
83	22.viii.1774	C.F. Zuccari	C.F. Zuccari	Ferrara	non aveva commissionato il ritratto perché era convinto che si trattasse di una burla; avendo ora accertato che la richiesta proveniva da G.B.M., ha dato ordine al ritrattista
84	23.viii.1774	Ballabene	Sabbatini	Roma	«dal corriere riceverà il ritratto del Sig. ^r Ballabene avendolo involtato con diligenza»; spera che arrivi in buone condizioni
85	9.ix.1774	Fortunati	Fortunati	Parma	felice che G.B.M. trovi il ritratto somigliante e aggiunge che l'avrebbe consegnato qualche mese prima, solo che avesse potuto

86	9.IX.1774	5729	C.F. Zuccari	C.F. Zuccari	Ferrara	sta per mandare il ritratto tramite il padre maestro Torreggiani
87	16.IX.1774	5730	Arighi, C.F. Zuccari	C.F. Zuccari	Ferrara	contento che G.B.M. sia soddisfatto del proprio ritratto; promette di scrivere ad A. a Cremona, e di chiedergli di farsi fare il ritratto
88	3.X.1774	5731	Arighi	C.F. Zuccari	Ferrara	A. ha superato la riluttanza a farsi ritrarre, ma attende «che il pittore smonti dalle esorbitanti pretese di sei zecchini»
89	23.XII.1774	4222	G. Puccini	Antonio Benedetto Maria Puccini	Lucca	ha convinto suo padre a farsi fare il ritratto richiesto
90	27.XII.1774	4230	G. Puccini	G. Puccini	Lucca	presenta il ritratto a G.B.M.: le resistenze sono state vinte dalle insistenze di Valerio Tèsei e del figlio, non potendosi inoltre sottrarre a una richiesta proveniente da G.B.M.
91	30.XII.1774	795	Boroni	Boroni	Stoccarda (Solitude)	chiede istruzioni per l'esecuzione del ritratto: «se lo vuole a olio, e di qual grandezza, se deve essere la sola testa, o sia con il busto, se deve avere alcun attributo musicale»
92	17.I.1775	5297	Durante, Feo, Leo, Scarlatti	Giuseppe Tibaldi	Napoli	Antonio Ioli, impiegato nelle decorazioni del San Carlo, l'ha messo in contatto con un pittore che potrebbe copiare i ritratti chiesti da G.B.M.; questi ha trovato il ritratto di F. in casa di suo nipote Manna; a sua volta Tibaldi ha rintracciato quello di L. nel Conservatorio della Pietà; ma il pittore chiede 6 ducati per dipinto, sicché l'affare non si fa; non ha ancora trovato i ritratti di D. e S.
93	19.I.1775	2234	ignoti musicisti antichi	Gazzaniga	Verona	ha cercato ritratti di musicisti tra quelli dell'Accademia Filarmonica di Verona con l'aiuto del canonico Donisi e ne ha trovato uno solo del Cinquecento, ma senza nome: cercherà di identificarlo
94	26.I.1775	2235	ignoti musicisti antichi	Gazzaniga	Verona	vane le ricerche di ritratti di compositori del Cinquecento a Verona

DATA	SCHIN.	SOGGETTI	CORRISPONDENTI	LUOGHI	CONTENUTO
95	28.I.1775	3945 Angeli, Paolucci	Paolucci	Assisi	accordi per mandare il proprio ritratto; cerca di far eseguire una copia del ritratto di A., che si trova a Rivotorto
96	4.II.1775	4630 Casali, Sabbatini, Santarelli	Sabbatini	Roma	C. deve posare per l'ultima volta nello studio del pittore, il medesimo che ha eseguito il ritratto di Sabbatini, e ha già parlato col corriere; Sabbatini si sta interessando per il ritratto di Santarelli
97	8.II.1775	1692 Cirri	Cirri	Forlì	farà fare il ritratto e chiede istruzioni circa il formato, le misure, il taglio di presentazione
98	17.II.1775	796 Boroni, Martini	Boroni	Stoccarda (Solitude)	il ritratto sarà dipinto da Guibal, primo pittore del re, entro il mese successivo; chiede un ritratto di G.B.M. «disegnato, vale a dire, la sola testa della veduta di tre quarti, mentre vorrei servirmene per includerlo nel mio, in loco dei soliti emblemi»
99	18.II.1775	1059 Casali	Casali	Roma	in serata invia il ritratto e ringrazia dell'onore, dichiarandosi disposto a sostenere le spese per cornice o cartelle
100	28.II.1775	5298 Durante?, Feo?, Leo?, Scarlatti?	Tibaldi	Napoli	sta cercando i ritratti richiesti, ma «non è così facile che qui si conservino con i ritratti le memorie di essi»
101	28.III.1775	2233 Gavard des Pivets	Gavard des Pivets	Firenze	manderà il ritratto
102	29.III.1775	4819 Sacchi	Sacchi	Milano	chiede «se si contenta che i ritratti sieno di disegno senza colore, e se li desidera in figura di medaglia, o in quale»
103	2.IV.1775	1800 Cartari, Colonna, Cornaro, Jommelli, Olivieri, Perti, Zarlino	Cornaro	Venezia	chiede copie dei ritratti di O. e di Colonna (in mancanza di quest'ultimo, quello di P); manda l'iscrizione da riportare sul proprio ritratto: «Giovanni Cornaro Patrizio Veneziano Accademico Filarmonico Compositore»; ringrazia G.B.M. per le copie dei ritratti di Cartari, J. e Z.

104	18.IV.1775	3946	Paolucci	Paolucci	Assisi	è in attesa dell'occasione opportuna per inviare il ritratto
105	28.IV.1775	798	Boroni	Boroni	Stoccarda (Solitude)	«il mio ritratto è cominciato»; chiede di nuovo un ritratto di G.B.M. «disegnato come la pregai in un'altra mia»
106	3.VI.1775	4634	Santarelli	Sabbatini	Roma	invierà a breve «due ritratti in rame del Sig. Santarelli»; questi, appreso da Sabbatini che G.B.M. desidera ritratti ad olio su tela, assicura l'invio del proprio, una volta ricevute le misure
107	21.VI.1775	4635	Sabbatini, Santarelli	Sabbatini	Roma	rinnova a G.B.M. la richiesta, circa il ritratto di Santarelli, «se ha genio averlo in grande, oppure in piccolo come il mio»
108	8.VII.1775	4637	Pisari	Sabbatini	Roma	ha detto a P. che oltre al salmo deve mandare anche il ritratto; per dissiparne le resistenze invita G.B.M. ad accennare personalmente alla richiesta del ritratto con una sua lettera
109	12.VII.1775	4638	Costanzi, Martini	Sabbatini	Roma	chiede quanto deve per il ritratto di G.B.M. che ha ricevuto insieme al secondo tomo della sua opera; C., «tutto confuso per l'onore», ha accettato di mandare il proprio ritratto
110	22.VII.1775	2631	Lancellotti	Lancellotti	Rimini	accetta l'invito a fornire il ritratto e assicura G.B.M. di attenersi «alle leggi da lei indicate per la costruzione del ritratto, e della tela»
111	5.VIII.1775	4639	Auricchio, Carpani, Pisari	Sabbatini	Roma	C. «sta ostinato di non volersi far ritrattare, ma spero d'indurvelo»; non ha ancora visto A.: lamenta che G.B.M. non abbia fatto cenno al ritratto di P. nella sua lettera
112	19.VIII.1775	1155	Perez	G.B. Cervellone	Genova	trasmette da parte del «maestro Perez di Lisbona ... un piccolo quadretto contenente il suo ritratto»
113	20.VIII.1775	1146	Cerro	Cerro	Genova	aderisce alla richiesta di un ritratto e, ringraziando, invia sei sonate per cembalo da lui composte, quattro delle quali col violino

DATA	SCHIN.	SOGGETTI	CORRISPONDENTI	LUOGHI	CONTENUTO
114	23.viii.1775	1830	Costanzi	Roma	ha consegnato a Sabbatini il proprio ritratto da spedire a Bologna
115	29.viii.1775	4820	Fioroni, Sacchi	Milano	Donnino Riccardi ha già eseguito il ritratto di S.; F. promette di mandare il proprio
116	9.ix.1775	1831	Costanzi	Roma	onorato di avere il proprio ritratto nella collezione di G.B.M.
117	13.ix.1775	4641	Costanzi	Roma	manda il ritratto in un involto tramite padre Carozzi di Milano; chiede tempo per gli altri ritratti
118	14.ix.1775	4927	Santarelli	Roma	si sta dipingendo il suo ritratto nello studio di Batoni e se ne prevede la consegna entro novembre
119	21.x.1775	1729	Colla	Torino	provvederà, appena «rimpatriato», a farsi fare il ritratto; chiede le dimensioni
120	21.x.1775	5433	Valenti	Firenze	chiede conferma dell'arrivo del proprio ritratto
121	31.x.1775	2219	Q. Gasparini	Torino	si scusa per il ritardo nell'invio del ritratto, dovuto alla lontananza dalla città dell'abate di San Sebastiano, prima dignità del Capitolo della Metropolitana di Torino, che desidera vederlo
122	27.xii.1775	1060	Benevoli, Foggia	Roma	non è riuscito a trovare i due ritratti, «per quante diligenze abbia fatte»
123	10.i.1776	1152	Cervellini	Cividale del Friuli	allude al proprio ritratto «appiccato in camera» di G.B.M.
124	13.i.1776	4644	Auricchio, Carpani	Roma	A. «farà fare il suo ritratto per mandarglielo»; il C. «non l'ho potuto convertire»
125	16.i.1776	961	Giac. Carcani	Ravenna	un giovane pittore bolognese a Ravenna al servizio del cardinal Borromeo sta dipingendo il ritratto; smarrite le misure, questo sarà «ad arbitrio», avendo C. visto nella raccolta di G.B.M. ritratti «di figura irregolare»

126	tra 1.1.1776 e 20.1.1776	Santarelli	Santarelli	Roma?	il ritratto è copiato ma non ancora ritoccato, poiché Batoni è stato impegnato nel ritratto di Pio VII e in dipinti per l'Electore Palatino; il pittore assicura che il ritratto sarà a Bologna entro carnevale
127	20.1.1776	Angeli, F.M. Zuccari	Paolucci	Assisi	«fino dal passato dicembre mi ritrovo in camera i due ritratti» di A. e Z., «ed aspetto occasione per mandarglieli»
128	20.1.1776	Benevoli, Foggia, Santarelli	G.B.M. a Santarelli	Roma	immagina che il ritratto, ritoccato dal famoso Batoni, sarà uno dei migliori della collezione; invita S. a cercare i ritratti di B., F. e altri
129	3.11.1776	Fioroni	Sacchi	Milano	di ritorno dalle vacanze non ha trovato il ritratto di F. per impedimenti del pittore; pensa di portare la tela nel suo studio e di verificare personalmente l'avvio dell'opera
130	10.11.1776	Angeli, F.M. Zuccari	Paolucci	Assisi	i due ritratti, eseguiti a proprie spese, sono stati consegnati al p. m. ^o Sarmeda partito per Pesaro, dove G.B.M. li potrà mandare a prendere
131	14.11.1776	Arighi	Arighi	Cremona	si sottrae alla richiesta di fornire il ritratto per i debiti contratti
132	16.11.1776	Arighi	C.F. Zuccari	Ferrara	allega alla propria una lettera di A. da cui emergono le ragioni della mancata commissione del ritratto (difficoltà economiche)
133	21.11.1776	Vici	Vici	Fano	manda il ritratto; il pittore è lo stesso che fece quello di Basili, apprezzato da G.B.M.
134	20.111.1776	Santarelli	Santarelli	Roma	«in questo stesso ordinario, Ella riceverà franco di porto il ritratto»
135	20.111.1776	Vincenti	Vincenti	Alessandria	avendo appreso che G.B.M. vuole il proprio ritratto, provvederà con sollecitudine
136	23.111.1776	Martini	Rutini	Firenze	manda una prima bozza del ritratto e suggerisce modifiche: «l'ha fatto troppo vecchio, ed il nastro troppo grosso, l'accorderà»
137	2.11.1776	Martini	Rutini	Firenze	«eccole il ritratto, che a me pare sia riuscito bellissimo»

DATA	SCHN.	SOGGETTI	CORRISPONDENTI	LUOGHI	CONTENUTO
138	6.iv.1776	4559 Campion, Gavard des Pivets, Martini	Rutini	Firenze	invia il rame del ritratto di G.B.M., «venuto bellissimo», e informa che C. e G. avrebbero consegnato di persona i loro ritratti
139	15.iv.1776	2908 Millico	Mancini	Vienna	«sarà servito per il ritratto del Virtuoso Millico, e a suo tempo gle ne farò la spedizione»
140	16.iv.1776	962 Giac. Carcani	Giac. Carcani	Ravenna	«sì come alla metà del venturo maggio portomi costi, così io in persona avrò l'onore di presentargli il mio ritratto»
141	17.iv.1776	2222 Martini	Q. Gasparini	Torino	«nella scorsa settimana mi pervenne da Bologna ... il pregiat. ^{mo} di Lei ritratto, che la sig. ^{na} Elisabetta Teyber mi promise nella sua partenza da qui di farlo dipingere e spedirmelo»
142	27.iv.1776	5260 Martini	Ubaldo Tebaldi	Assisi	vuol tenere per sé il ritratto di G.B.M. mandato a Paolucci, deceduto nel frattempo
143	1.v.1776	4822 Fioroni	Sacchi	Milano	«credo che a quest'ora le sarà pervenuto il ritratto del Sig. ^r Fioroni»
144	13.v.1776	3476 Morosini	Morosini	Venezia	ringrazia per l'aggregazione all'Accademia Filarmonica: «prima di portarmi in villeggiatura spero che sarà servita del mio ritratto»
145	21.v.1776	333 J.C. Bach	J.C. Bach	Londra	si dice indegno di comparire tra i celebri musici; ubbidisce tuttavia e attende l'occasione per inviare il ritratto «di già finito»
146	25.v.1776	4653 Pisari	Sabbatini	Roma	P. «la riverisce, e dice che gli risponderà con il suo ritratto, avendo voluto aspettar me che ritornassi di fuori»
147	4.vii.1776	4654 Pisari	Sabbatini	Roma	avrebbe mandato il ritratto di P., «ma non avendo potuto avere sinora il ritrattista che desiderava ... gle lo manderò per un'altra occasione che avrò dopo li venti del corrente»
148	6.vii.1776	4980 Scheibe	Paolo Scalabrini	Copenaghen	«circa il ritratto del fu ... Scheibe non mi è stato possibile d'ottenerlo»

149	8.vii.1776	1801	Calegari, Saratelli	Cornaro	Venezia	«Subito restituito a Venezia ho parlato col pittore il quale non prima del novembre di quest'anno m'ha promesso le due copie» di S. e C.
150	13.vii.1776	4655	Pisari	Sabbatini	Roma	«già è fatto il ritratto ... ora manca che io ci dipinga il canone che gl'ho fatto fare ... e per la prima occasione lo avrà in Bologna»
151	16.vii.1776	4560	Cafaro, De Majo, Manna, Martini	Rutini	Firenze	tentativi di ottenere i quattro ritratti («quello di Ciccio di Majo, quando partii era già cominciato ... parlai con il Sig. Maestro Cafaro perché le desse il suo, e lo persuasi in parte ... lo chiesi al Sig. Maestro Manna»); ha dato il ritratto di G.B.M. alla sig. ^{ra} Teyber
152	28.viii.1776	4658	Pisari	Sabbatini	Roma	«Sabbato parti da Roma un certo Giovacchino De Angelis per Bologna virtuoso»: porterà un involto col ritratto di P.
153	30.viii.1776	3448	Morellati	Morellati	Vicenza	chiede istruzioni circa la costruzione del dipinto
154	4.ix.1776	4172	Pisari	Pisari	Roma	invia il ritratto con un canone dipinto, «per non mandarlo muto affatto»
155	10.ix.1776	4173	Pisari	G.B.M. a Pisari	Roma	ringrazia per il ritratto col canone
156	11.ix.1776	4659	Pisari	Sabbatini	Roma	«non vedendo risposta», chiede se G.B.M. ha ricevuto il ritratto
157	14.ix.1776	4561	Floquet	Rutini	Firenze	riporta che F. «è bramosissimo di conoscer V.R. anzi gl'ho consigliato di farsi fare il ritratto, e metterlo nella sua bella raccolta, se V.R. gl'e ne parla, egli è certo che lo farà fare»
158	4.x.1776	4385	Anfossi, Lucchesi, Salieri	Luigi Righetti	Venezia	A., in partenza da Venezia, promette di far eseguire il ritratto a Roma; ha scritto a S. a Vienna e a L. a Bonn per i loro ritratti
159	7.x.1776	2914	Millico	Mancini	Vienna	«spera averà ricevuto il ritratto del musico Millico, consegnato ad un servitore del gran duca»
160	27.xi.1776	3719	Pugnani, Rossi	Bernardino Ottani	Torino	«Dal Sig. Pugnani mi è stato promesso il suo ritratto, come anche da Rossi d'Alessandria; verrò dunque a Bologna con tutti questi figurei che accresceranno la sua serie»

DATA	SCHIN.	SOGGETTI	CORRISPONDENTI	LUOGHI	CONTENUTO
161	25.I.1777	Calegari, Saratelli	Cornaro	Venezia	manda i due ritratti tramite la marchesa Tarnari
162	12.II.1777	A. e P.G. Besozzi, Fiore, Pugnani, Rossi, G.B. e G.L. Somis, Vincenti	Q. Gasparini	Torino	V. e R. hanno promesso d'inviare presto i loro ritratti, come i fratelli B. e S. che «hanno dato buona speranza in questa quaresima»; si attiva inoltre per il ritratto del fu F., dipinto da suo padre; per quello di P. «bisogna aspettare in questa quaresima»
163	22.III.1777	Coraucci	Vincenzo Galassi	Cesena	«Il ritratto del nostro M.° di Capella Coraucci finalmente si è cominciato, e subito che sarà finito non mancherò di farglielo capitare»
164	28.III.1777	Morellati	Morellati	Vicenza	spiega le ragioni del ritardo e informa che «il pittore ha di già preparata la tela»; lo finirà dopo pasqua
165	8.IV.1777	Basili, Bellinzani (e il nipote canonico), Borghi, A. e V.S. Grandi, Grandi (monaca), Pascolini, Quartieri, Radicchi, Seaglies, Zanetti	G.B. Belloni	Rimini	ritratto di S. ricercato ma invano; quello del padre filippino P. inesistente e non realizzabile; il canonico Bellinzani promette il suo e assicura interessamento per quello dello zio Paolo «che ha stampato musica»; ha ottenuto i ritratti dei due Grandi e di Q. maestro del Lancellotti; ha scritto a Basili in Loreto e a Borghi che gli succederà; inoltre a Z. maestro di cappella a Perugia e a R. maestro di cappella in Urbino che tuttavia rifiuta, non ritenendosi meritevole di comparire «nel numero di tanti virtuosi valentuomini»
166	5.V.1777	Millico	Mancini a Francesco Ripandelli	Vienna	s'informa circa l'arrivo del ritratto a Bologna: «spedii diretto al Padre Martini il ritratto dipinto ad oglio del virtuoso Millico, sin dall'anno passato per un servitore del Gran Duca di Toscana, ... nel mese di agosto»

167	20.v.1777	2017	Grétry, Philidor, Martini, maestri della cappella del re di Francia, soprintendenti della musica del re di Francia	Floquet	Parigi	appena l'imperatore Giuseppe II lascerà Parigi, chiederà i ritratti dei maestri della cappella reale e dei soprintendenti delle musiche del re; assicura G.B.M. che riceverà inoltre i ritratti di G. e P.; il ritratto di G.B.M. sta per essere stampato a Parigi
168	30.vi.1777	2917	Millico	Mancini a Tibaldi	Vienna	chiede se è arrivato il ritratto inviato l'anno precedente a G.B.M.
169	4.vii.1777	799	Boroni	Boroni	Roma	«in questo tempo, non mancherò di pensare al ritratto, che mi darò il piacere, a suo tempo poi, di presentarglielo in persona»
170	30.vii.1777	2228	A. e P.G. Besozzi, Fiorè, Ottani, G.B. e G.L. Somis	Q. Gasparini	Torino	manda i ritratti dei fratelli B. (uno dei due, Paolo Girolamo, è scomparso tre anni prima) «fatti in Bologna del 29 ... da un giovane pittore Torelli»; manda anche un ritratto del defunto F. e dice che il figlio di uno dei fratelli S. ha promesso i ritratti del padre e dello zio; O. dipingerà il proprio
171	30.viii.1777	595	Bellinzani, Borghi, Cartocci, Conforti, A. e V.S. Grandi, Grandi (monaca), Quartieri, Radicchi, Seaglies, Zanetti	Belloni	Rimini	ha già mandato i quattro ritratti ricordati in una lettera precedente; per l'esecuzione dei ritratti di S. e di Bellinzani i pittori vogliono essere pagati; Z. ha promesso il proprio in settembre; R. di Urbino, Borghi di Orvieto, Conforti di Fermo e Cartocci di Recanati «fanno delle cerimonie» e si dichiarano indegni di comparire nella raccolta: vengono giudicati «spilorci per non spendere nel Pittore»
172	6.ix.1777	4675	Auriscicchio	Sabbatini	Roma	manda il ritratto che Auriscicchio «teneva fatto da qualche anno»
173	19.ix.1777	2804	Tartini, Morellati	Locatelli	Vicenza	ha acquistato per G.B.M. un anello col «ritratto del Tartini ... miniato politamente e che rassomiglia ottimam. ^{te} all'originale»; il ritratto di M. «è finito»
174	7.x.1777	2229	A. e P.G. Besozzi, Fiorè	Q. Gasparini	Torino	difficoltà nella spedizione dei ritratti, transitati per Milano; non essendo disponibili ritratti dei B. in età avanzata, furono inviati quelli «che d. i fratelli si fecero fare in Bologna da un tal pittor Torelli che allora era giovine del 29 in occasione che suonarono il concerto in S. Gio. in Monte nella festa di S. Antonio»

DATA	SCHIN.	SOGGETTI	CORRISPONDENTI	LUOGHI	CONTENUTO
175	9.x.1777	Morellati	Morellati	Vicenza	il ritratto è terminato, dipinto da «Gaetano Scabari degnissimo allievo del celebre Cignaroli veronese»; ha smarrito la lettera col nome dello spedizioniere veneziano indicatogli da G.B.M.
176	poco prima del 1.xi.1777	Morellati	Morellati	Vicenza?	il 1° novembre «il ritratto sarà spedito in Venezia nelle mani del sig. m. ^{ro} Bertoni»; suggerisce come intervenire per rinfrescare la pittura in caso di deperimento durante il viaggio («farlo lavar con acqua fresca e pura, e poi fargli dar di nuovo la solita vernice di chiara d'ova sbattuta»)
177	5.xii.1777	Morellati	Morellati	Vicenza	in novembre ha fatto pervenire a Bertoni, a Venezia, la cassetta col ritratto, e questi ha provveduto a spedirla a Bologna
178	16.xii.1777	Colla	Righetti	Parma	C. ha promesso il ritratto a Righetti e lo consegnerà prima che questi lasci Parma
179	25.xii.1777	Morellati	Morellati	Vicenza	è lieto che il ritratto sia piaciuto a G.B.M.; desidera «saper come costi sia aggradita quella maniera di dipinger essendo della scuola del Cignaroli veronese»; e ciò per curiosità del pittore che stima e teme «il giudizio dei Bolognesi»
180	15.i.1778	Angelini	Alessandro Lanzoni	Perugia	finalmente ha trovato il ritratto presso i padri Filippini e ha parlato «con un pittore, quale ... farà lo sbozo del sud. ¹⁵ »
181	1.iii.1778	ignoti	Luigi Giordani	—	manda tre ritratti
182	2.iii.1778	Grétry	Grétry	Parigi	alla prima occasione manderà il ritratto
183	4.iii.1778	Colla	Colla	Parma	il ritratto non è ancora finito a causa della negligenza del pittore e del clima sfavorevole all'asciugatura
184	6.iii.1778	Angelini	Lanzoni	Perugia	manda il ritratto eseguito a olio perché G.B.M. ne ricavi un disegno della grandezza desiderata e restituisca poi la tela

185	4.IV.1778	800	Boroni	Boroni	Roma	è stato nominato maestro di cappella in San Pietro a Roma: «è molto bene che ancora non gli abbia fatto avere il mio ritratto, perché ora potrò mandarglielo nell'abito d'Abbate come ora vesto»
186	15.IV.1778	4826	Sammartini	Sacchi	Milano	ha mandato il ritratto eseguito da Riccardi, autore anche del suo; l'originale da cui questo è tratto risale a molti anni prima, ma, stando alle testimonianze, è molto somigliante; chiede che G.B.M. aggiunga la frase: «Il Sig. ^r Gio: Battista S. Martino (così scriveva il suo nome egli stesso) Milanese morì l'anno 1775 a 17 di Gennajo in età d'anni 74»
187	27.IV.1778	1962	Favi	Favi	Forlì	manifesta sorpresa e soddisfazione per la richiesta del ritratto, pervenutagli tramite il predicatore Ettorri
188	6.V.1778	4949	Favi	Vincenzo Andrea Savorelli	Forlì	informa che F. afferma, nella sorpresa generale, di aver ricevuto da G.B.M. una lettera con la richiesta del ritratto; Savorelli lo giurica «trivialissimo suonatore»
189	9.V.1778	4950	Favi, ignoto organista	G.B.M. a Savorelli	Forlì	Cirri gli ha già parlato di un organista che vuole mandargli il suo ritratto; se F. glielo invierà, lo terrà da parte finché non avrà dato prova di riconosciuti progressi
190	26.V.1778	3258	Favi	Fabrizio Merenda	Forlì	si compiace per l'onore fatto al proprio maestro F. accogliendo il suo ritratto nella prestigiosa raccolta
191	30.V.1778	3259	Favi	G.B.M. a Merenda	Forlì	dice di non raccogliere ritratti di organisti, salvo di quelli di merito singolare, come appunto F.
192	3.VI.1778	3741	Ottani	G. Ottani	Torino	ha terminato l'autoritratto, da mesi richiesti per il tramite di Gasparini e B. Ottani
193	22.VI.1778	876	J.C. Bach, Burney	Burney	Londra	quanto alla «richiesta lusinghiera» del ritratto, spera «fra poco di poter trovar l'occasione di mandarne qualche disegno rassomigliante»; dice di aver «fatta l'ambasciata sua al signor Bach il quale secondo il suo promesso s'è fatto depingere»

DATA	SCHIN.	SOGGETTI	CORRISPONDENTI	LUOGHI	CONTENUTO
194	8.vii.1778	G.B. e G.L. Somis	G. Ottani	Torino	invita G.B.M. a indirizzare la richiesta direttamente al «medico [Ignazio] Somis», già contattato da lui e da Q. Gasparini, convinto che questi consegnerà i due ritratti dei S. «per farne ricavar la copia»
195	28.vii.1778	J.C. Bach	J.C. Bach	Londra	«Ho consegnato al Sig. Roncaglia un mio ritratto molto somigliante, e fatto da uno dei più bravi nostri Pittori di qua [<i>scil.</i> Gainsborough]. Lui deve passare per Bologna»
196	29.vii.1778	Boroni	Boroni	Roma	«Con la posta di oggi le spedisco finalmente il mio ritratto assicurandola che se non l'ho mandato nei primi del mese corrente come le promisi è stata positiva negligenza del pittore»
197	29.vii.1778	G.B. e G.L. Somis	Ignazio Somis	Torino	ha dato ordine in casa sua «che si portino dal Sig. ^r Ottani i due ritratti, acciocché li copi»: sono i ritratti del padre e dello zio
198	31.vii.1778	Scapinelli	Gaetano Gherster	Modena	S. spedirà il ritratto a G.B.M.; l'eventuale ritardo dipenderà dagli impegni di S. e dall'età avanzata del pittore
199	5.viii.1778	G.B. e G.L. Somis	G. Ottani	Torino	ritirerà quanto prima i due ritratti presso il dott. Ignazio Somis per ricavarne le copie
200	31.viii.1778	G.B. e G.L. Somis	G. Ottani	Torino	intende farsi consegnare quanto prima i due ritratti di casa S. «per darli principio a copiarli»; spera di spedirli in ottobre
201	1.xi.1778	Carlo Teodoro elettore di Baviera	G.B.M. a Carlo Teodoro	Monaco di Baviera	chiede all'Elettore un suo ritratto; senza di esso la collezione «rimane un busto senza capo»
202	2.xii.1778	Pugnani, G.B. e G.L. Somis	G. Ottani	Torino	si scusa per non aver ancora terminato i ritratti dei due S. e promette di finirli forse entro il mese; con Righetti ha cercato un ritratto di P., ma ha trovato solo un piccolo ritratto di profilo realizzato in scagliola

203	15.xii.1778	1731	Colla	Colla	Parma	chiede se G.B.M. ha ricevuto il ritratto; il «Padre Pacciaudi bibliotecario» ha fatto l'iscrizione riportata «attorno alla medaglia»
204	18.xii.1778	5707	Guadagni	Zanotti	Venezia	ritiene che G. non dovrebbe essere contrario a farsi fare il ritratto e chiede che G.B.M. ne dia cenno in una sua lettera
205	21.xii.1778	2364	Scapinelli	Gherster	Modena	manda il ritratto: il pittore lo ha fatto assai più giovane dei suoi 44 anni
206	4.i.1779	2365	Scapinelli	G.B.M. a Gherster	Modena	ringrazia S. per il ritratto e G. per l'intermediazione
207	4.i.1779	4983	Scapinelli	G.B.M. a Scapinelli	Modena	ringrazia S. per il ritratto
208	17.ii.1779	3746	Pugnani, G.B. e G.L., Somis	G. Ottani	Torino	manda i ritratti dei due S. tramite Bedini: ha cercato di riprodurre fedelmente l'originale di Van Loo; manderà presto il ritratto di P.
209	24.iv.1779	4707	Zanetti	Sabbatini	Roma	il maestro Z. di Perugia assicura che presto manderà «il ritrattino»
210	19.v.1779	3771	Cappelli, Dall'Aglio	Pietro Maria Pagani	Parma	gli eredi di C. sono disposti a vendere il ritratto; quello di D. dev'essere ricopiato giacché i proprietari non se ne vogliono privare; Passerini ne sarà il copista
211	25.v.1779	2074	Cappelli, Dall'Aglio	Fortunati	Parma	il ritratto di C. costa 3 scudi di Francia, senza cornice; il ritratto di D. è all' Accademia reale (Parma): parlerà con il custode per farne fare una copia in chiaroscuro
212	27.v.1779	2075	Cappelli, Dall'Aglio	Fortunati	Parma	ha ottenuto il ritratto di C. per 3 pezze d'argento; parlerà presto col padre Passerini per il ritratto di D. da realizzare in chiaroscuro
213	1.vi.1779	2951	Manna	Manna	Napoli	onorato per l'immeritata richiesta del ritratto; lo manderà con l'occasione del ritorno di Bedini a Bologna
214	18.vi.1779	2076	Cappelli, Dall'Aglio	Fortunati	Parma	manderà il ritratto di C. al più presto; non è stato ancora possibile avere la copia del ritratto di D.
215	22.vi.1779	886	Cafaro	Cafaro	Napoli	accoglie la richiesta del ritratto fattagli da G.B.M.: ha «dato subito il ricapito per tale affare, e terminato che sarà si spedirà in Bologna»

DATA	SCHN.	SOGGETTI	CORRISPONDENTI	LUOGHI	CONTENUTO
216	29.vi.1779	Dall'Aglio	Fortunati	Parma	spera di riuscire ad avere il ritratto
217	6.vii.1779	Bellini	Giuseppe Maria Fortis	Fano	come F. aveva promesso due anni prima, B. si è lasciato convincere a farsi fare il ritratto «da buona mano»; questo è pronto e verrà spedito alla prima occasione
218	13.vii.1779	Dall'Aglio	Fortunati	Parma	probabilmente dovrà fare eseguire una copia del ritratto, perché il proprietario non cede l'originale
219	17.vii.1779	Bissoli	Bissoli	Padova	non dispone di un ritratto da mandare a G.B.M., e non ne ha mai avuti, essendo i suoi ritratti in altre mani
220	20.vii.1779	Dall'Aglio	Fortunati	Parma	«Il ritratto del dall'Ag non è possibile averlo che in copia, e la settimana ventura la farò fare. Ve n'è uno a Venezia, ed è il più bello, ma non so chi lo possenga»
221	14.viii.1779	Bellini	Bellini	Fano	sollecitato da più parti, si è infine lasciato ritrarre; il dipinto sarebbe già a Bologna, se non fossero intervenuti malanni di salute: è nelle mani del padre maestro Fortis, che provvederà alla consegna
222	22.viii.1779	Maria Antonia Walpurgis elettrice di Sassonia	G.B.M. all'elettrice	Dresda	«supplicandola a degnar di favorirmi del suo ritratto, affinché io possa condecorare la raccolta dei professori di Musica da me radunati in gran numero»
223	7.ix.1779	Cafaro	Cafaro	Napoli	difficoltà per l'invio a Bologna del ritratto che, partito da Napoli, è presso il procaccio di Roma
224	1.x.1779	Grétry	Grétry	Parigi	«Bartelemy très bon peintre» ha promesso di fargli il ritratto; lo manderà a G.B.M. il prossimo inverno
225	18.x.1779	Maria Antonia Walpurgis	Caselli	Dresda	riferisce di un'occasione d'incontro poco favorevole con l'Elettrice, infruttuoso a proposito del suo ritratto

226	20.x.1779	879	Burney	Burney	Londra	non ha finora avuto tempo di farsi fare il ritratto, ma provvederà presto; invia «una stampa del nostro dottor [William] Boyce»
227	16.xi.1779	1860	Martini	Johannes Darbes	Copenaghen	informa G.B.M. di aver ceduto alla figlia di Nielsen, consigliere di Stato, uno dei due ritratti incisi di G.B.M. in suo possesso
228	13.xii.1779	1070	Maria Antonia Walpurgis, Naumann	Caselli	Dresda	l'Eletrice promette di mandare un suo ritratto a G.B.M. ma chiede le dimensioni; Naumann promette il proprio per pasqua
229	prima del 1780?	859	Bregoli	Bregoli	s.l.	manda il ritratto eseguito a pastello dal «famoso» Francesco Pavona; B. Ottani ha l'incarico di far pulire il vetro ed eseguire qualche altro intervento, se necessario
230	11.i.1780	3640	Jommelli	Olivieri	Pesaro	chiede che G.B.M. gli mandi il duplicato d'un ritratto inciso di J.; oppure una trascrizione su carta del ritratto in tela ch'egli sa in suo possesso, così come è stato fatto nel 1767 «dal Sig.r Crispi celebre ritrattista di quegli insigni maestri di musica»
231	25.i.1780	605	Benedetti	Benedetti	Senigallia	non può figurare nella raccolta di G.B.M. finché non sarà ammesso all'Accademia Filarmonica: «allora verrà costà al concorso, ed in quel tempo darò alla sua rispettabil galleria il mio ritratto»
232	7.ii.1780	1071	Maria Antonia Walpurgis, Naumann	Caselli	Dresda	l'Eletrice ha ordinato il ritratto, ma al momento non è in salute; ribadisce che N. ha promesso il suo per la «nuova stagione»
233	28.iii.1780	1861	Martini	Darbes	Copenaghen	la figlia del consigliere di stato Nielsen conserva il ritratto di G.B.M. nella propria stanza
234	5.iv.1780	5607	Vincenti	Vincenti	Alessandria	il ritardo nella consegna del ritratto, di cui si scusa, è dovuto alla morte del pittore; non essendocene altri in città, attende l'occasione
235	30.iv.1780	2236	Amadori, Majorano, Sala	Gazzaniga	Napoli	A. e S. hanno promesso di mandare i loro ritratti; spronerà M., quando tornerà dal feudo, «a preparare il suo ritratto»

DATA	SCHIN.	SOGGETTI	CORRISPONDENTI	LUOGHI	CONTENUTO
236	24.vi.1780	Martini	Gazzaniga	Napoli	chiede una mezza dozzina almeno di ritratti di G.B.M. per «varie persone di distinzione e di merito» che lo desiderano, e che G. sarebbe lieto di esaudire
237	28.vi.1780	Martini	Saverio Mattei	Napoli	ha ricevuto una copia del ritratto di G.B.M.
238	2.vii.1780	Maria Antonia Walpurgis, Naumann	Caselli	Dresda	non sa se la defunta Elettrice abbia «lasciato qualche ordine per il ritratto da dare a V.R.»; suggerisce di chiedere a N. che faccia realizzare una copia da uno dei tanti ritratti disponibili e la mandi col suo
239	17.vii.1780	Martini	Rutini	Firenze	gli chiede di mandargli la matrice in rame del suo ritratto per tirare una cinquantina di esemplari, non essendo rimasta neppure una delle cento stampe realizzate in passato
240	5.ix.1780	Martini	Gazzaniga	Napoli	ringrazia per aver ricevuto i sei ritratti, che subito ha distribuito
241	20.xi.1780	Maria Antonia Walpurgis, Naumann	Caselli	Dresda	per il ritratto della defunta Elettrice, suggerisce a G.B.M. di scrivere a N. e di inserirne nella lettera un'altra per il conte Marcolini
242	22.xii.1780	Lidarti	Lidarti	Pisa	ringrazia: manderà il ritratto appena possibile
243	17.ii.1781	Eximeno	Eximeno a Esteban de Arteaga	Roma?	è stato richiesto del ritratto per la collezione di G.B.M.: «fa poco tempo che un discepolo del defunto Mengs mi disse spontaneamente che mel voleva fare, e lo cominciai appunto per l'altro»; non conosce però le misure, e forse un disegno su carta potrebbe bastare
244	8.v.1781	Signoretti	Signoretti	Pinerolo	ha appreso da padre Feroglio che G.B.M. desidera un suo ritratto e chiede conferma
245	20.vi.1781	Signoretti	Signoretti	Pinerolo	«riceverà con questa mia il mio ritratto, il quale fu lavorato da mano ben esperta nel prenderne l'intera fisionomia»

246	25.vi.1781	2959	Maria Antonia Walpurgis	G.B.M. a Camillo Marcolini-Ferretti	Dresda	chiede se il conte Marcolini gli possa procurare un ritratto della defunta Eletrice
247	23.vii.1781	869	Brunetti	Brunetti	Pisa	si dichiara indegno della richiesta di G.B.M.; tuttavia «per secondare il suo piacere che ha di farmi godere di questo onore ho condesceso a farmi fare il ritratto»
248	25.vii.1781	2335	Brunetti	Gherardeschi	Pisa	«mi è riuscito di avere il ritratto del m.ro Brunetti, quale ho fatto fare con molte preghiere da un pittore in miniatura mio conoscente, e molto abile in genere di ritratti»
249	14.xii.1781	3467	Burney	Andrea Morigi	Londra	referisce che Burney «subbito che occasione opportuna se li presenterà, avendo fatto fare il suo proprio ritratto (che io vidi) intende di trasmetterglielo»
250	17.ii.1782	2632	Babini, Bedini	Girolamo Landi	Perugia	«spero che avrà ricevuto il ritratto di Babini e Bedini che spedì a mio padre in una lettera per farne parte a V.S.»
251	25.vi.1782	4267	Carlo Teodoro	Raaff	Monaco di Baviera	il ritratto è in corso di esecuzione e «sarà copia dal bel quadro fatto a Roma da Battoni. Si sta parimente travagliando la cornice da uno scultore valente mio amico». Pittore e scultore sono padre e figlio
252	17.vii.1782	4438	Ferdinando I duca di Parma	Antonio Robuschi	Colorno	«rapporto all'affare di V.P.M.R. per la speranza del ritratto non ometterò indagare un momento favorevole»
253	7.viii.1782	4439	Ferdinando I	A. Robuschi	Colorno	«feci sentire al R. Sovrano le di lei brame per il ritratto, rispose con piacere che lo renderà contento senz'altro»
254	12.ix.1782	4440	Ferdinando I	A. Robuschi	Colorno	«ho fatto sentire più volte al R. e Infante le premure di V.P.M.R. per il desiato promesso ritratto ... ed ha promesso di consolarla senz'altro, ma vi vuole un poco di pazienza»
255	26.ix.1782	4441	Ferdinando I	A. Robuschi	Colorno	«per la procura del ritratto di S.A.R. non la ometterò di certo»
256	26.x.1782	715	Sacchini	Bertoni	Londra	ha tentato invano di ottenere il ritratto. S., che fa una vita disordinata, è fuggito da Londra e ha raggiunto Parigi

DATA	SCHIN.	SOGGETTI	CORRISPONDENTI	LUOGHI	CONTENUTO	
257	20.xii.1782	4443	Ferdinando I	A. Robuschi	Colorno	«non ometto la procura del reale ritratto, l'esito del quale lo spero buono, ma vi vuole tolleranza, benché ciò mi spiace»
258	1783?	3608	Beretta	Pio Enea Obizzi	Ferrara?	«niuna colpa ho del ritardo della presente risposta alle di lei comp.me espressioni, colle quali ha voluto soprafarmi pel trasmesso-le ritratto, che da tanto tempo le promisi, dell'immortale Beretta»
259	13.iii.1783	4444	Ferdinando I	A. Robuschi	Colorno	«non vivo dimentico del noto ritratto da me più volte interesse ... ma con tali personaggi conviene star seco pazientando»
260	20.iii.1783	2282	Gerbert	Gerbert	St. Blasien	ha inviato, in una cassetta, al comune amico G. Sacchi il ritratto richiesto anche tramite il nunzio apostolico Giuseppe Garampi
261	31.iii.1783	2480	Casimi, Gori Pannellini, Pizzati	Gori Pannellini	Siena	manifesta una connaturata avversione al ritratto e tuttavia cede alle richieste di G.B.M., a patto che il dipinto eseguito dall'unico ritrattista della sua città («qual per pigliar la sembianza è valorosissimo ma è sì infelice per le tinte») sia sostituito da una copia realizzata da un pittore bolognese; ha chiesto a P. il ritratto; C. si è invece rifiutato di farselo fare
262	14.iv.1783	205	Andrés	Andrés	Mantova	rifuta di mandare il ritratto
263	21.iv.1783	2481	Pizzati	Gori Pannellini	Siena	«ci accomoderemo quando avrà V.R. sborsato costi denaro nel commettere la promessa copia dell'esemplare di ritratto che le manderò con un po' di tempo»
264	28.iv.1783	4064	Vallotti	Bonaventura Perissutti	Padova	manda il ritratto tramite Fusconi; suggerisce che il medesimo scriva la vita di V. e chiede di correggerne la data di morte dal 10 al 19 gennaio
265	tra v.1783 e inizio 1784	726	J.C. Bach, Burney, Newton, Sacchini	Bertoni	[Venezia]	giunto a Venezia da Londra, manda un brutto ritratto di Sacchini, un'incisione col «monumento» del defunto Bach e una bella testa di N.; il ritratto su tela di Burney è in viaggio da Londra per Venezia

266	5.vi.1783	2367	Scapinelli	Gherster	Modena	riporta di essere stato intermediario per la commissione del ritratto
267	14.vii.1783	4456	Robuschi	F. Robuschi	Colorno	«mi ingegnerò pure per sollecitare l'esecuzione del ritratto, che molto mi sta a cuore il poterla servire con tutto l'impegno»
268	9.viii.1783	4182	Pizzati	Pizzati	Venezia	annuncia la spedizione del ritratto e riferisce alcuni dati autobiografici
269	23.viii.1783?	4268	Carlo Teodoro, Raaff	Raaff	Monaco di Baviera	«Il ritratto del Serenissimo è pronto; ... anch'io»
270	5.ix.1783	3609	Beretta	Obizzi	Ferrara	il 12 del mese scorso G.B.M. lo aveva già avvisato «del ritratto del fu Beretta venuto in di lei mani»
271	13.xii.1783	4269	Carlo Teodoro, Raaff	Raaff	Monaco di Baviera	«Finalmente è fatta la spedizione; il ritratto dell'Elettore unitamente a quello di quel Raaff»
272	dopo il 13.xii.1783	5794	Carlo Teodoro	G.B.M. a Carlo Teodoro	Monaco di Baviera	«Il magnifico e sontuoso ritratto, che vengo di ricevere dalla generosa degnazione di Va M.tà ha già occupato nella mia serie quel posto che conveniva alla preziosità del quadro, e molto più alla dignità eccelsa del personaggio che in esso rappresentasi»
273	dopo il 13.xii.1783	5795	Carlo Teodoro	G.B.M. [a Raaff]	Monaco di Baviera	ringrazia il destinatario per la sua parte nel fargli avere il ritratto
274	20.xii.1783	4119	Pichl	Pichl	Milano	promette di mandare il proprio ritratto
275	29.xii.1783	4447	Ferdinando I	A. Robuschi	Colorno	si è adoperato presso l'Infante, il quale ha dichiarato di non avere alcun ritratto disponibile, l'unico essendo dell'Accademia delle Belle Arti, «ma che senza fallo ne ordinerà uno per compiacerla»
276	26.i.1784	4270	Carlo Teodoro, Raaff	Raaff	Monaco di Baviera	«Con sommo mio piacere intesi ... il felice arrivo del ritratto del Serenissimo e del mio, e che il padre Martini ne sia contento»
277	16.ii.1784	3083	Martines	Martines	Vienna	ha mandato il ritratto a G.B.M. il 9 febbraio «per la diligenza di Mantova»
278	28.ii.1784	4512	Dianda	Prospero Rubini	Ancona	manda il ritratto «secondo il concertato» con padre Grati

DATA	SCHIN.	SOGGETTI	CORRISPONDENTI	LUOGHI	CONTENUTO
279	2.III.1784	Martines	G.B.M. a Martines	Vienna?	loda il ritratto, «opera di mano maestra», eseguito da un «virtuoso pennello»
280	4.III.1784	Ferdinando I	A. Robuschi	Colorno	assicura il continuo interessamento presso il sovrano («coltivo più che posso la fissata idea di ottenere il ritratto, e questa mane ne ho fatto far ricordo al Sovrano»)
281	6.III.1784	Robuschi	F. Robuschi	Milano	«per il ritratto Lei non ne dubbiti che la raccomandazione fatta da mio padre e da me spero che sarà efficace ad ottenerlo, e non con gran tempo»
282	13.III.1784	Dianda	Rubini	Ancona	fornisce informazioni biografiche su D.; il ritratto è somigliante, anche se il pittore gli ha attribuito «un po' di pinguedine di cui egli è mancante»
283	20.III.1784	Dianda	Dianda	Ancona	si protesta indegno di comparire «tra i dotti di questa nobilissima scienza», ma non può contrastare il desiderio di G.B.M. né opporsi all'ordine del padre priore
284	6.IV.1784	Dianda	Dianda	Ancona	su richiesta di G.B.M. informa che autore del ritratto è Giuseppe Pallavicini, nato a Milano, ma stabilito ad Ancona da giovane; il ritratto è stato apprezzato dai pittori bognesi
285	13.IV.1784	Ferdinando I	A. Robuschi	Colorno	informa che il sovrano ha dato ordine al ministro Manara di commissionare il ritratto
286	30.IV.1784	Ferdinando I	A. Robuschi	Colorno	apprende dal figlio del ministro Manara, a proposito del «desiato ritratto», che «l'ordine era stato dato al pittore»
287	19.V.1784	Eximeno	Sabbatini	Roma	«Il Sig. D. Ant.º Eximeno distintam.e mi ha imposto riverirla, e dice che non si dimentisca della promessa fattale del ritratto»
288	20.V.1784	Haydn, Pichl	Pichl	Mantova	gli manda il suo ritratto tramite Cherubini; manda anche un «ritratto in stampa» del suo amico H.
289	30.V.1784	Dianda	Dianda	Ancona	a nome del priore comunica a G.B.M. che ogni spesa per il ritratto gli verrà rimborsata

290	1.VI.1784	4451	Ferdinando I	A. Robuschi	Colorno	ha appreso dal ministro Manara che l'in-fante lo ha incaricato della commissione del ritratto; ma si attende che Pietro Ferrari concluda la pala per San Liborio in Colorno
291	25.VI.1784	963	Gius. Carcani	Giac. Carcani	Piacenza	il ritratto del suo defunto padre sarà dipinto da un pittore ch'era suo amico
292	prima del 28.VI.1784	3337	Lidarti	Giulio Cesare Molinari	s.l.	L. invierà l'autobiografia e il ritratto, che «si sta facendo»
293	28.VI.1784	2704	Lidarti	Lidarti	Pisa	il ritratto è concluso, ma non è di mano ec-cellente; Tempesti, «l'unico buon pittore» attivo a Pisa, non si è voluto presentare a Bologna come ritrattista; autore è un allie-vo suo, Giovanni Stella, che ha trascritto un piccolo ritratto di L., eseguito anni prima a Roma da Nathaniel Dance
294	s.d.	4369	Ricciardi	Ricciardi	Firenze?	manda il suo ritratto tramite lo spedizionie-re Businari

AVVERTENZA. – Il presente prospetto si basa sulla corrispondenza di padre Martini conservata nel Museo. Non sono registrate qui le lettere *di* e *per* padre Martini conservate in altri istituti o segnalate in passato e oggi non reperibili; lettere che però, qualora attengano alla raccolta iconografica del Francescano, sono menzionate nel saggio iniziale o nelle singole schede del presente catalogo. In ogni caso tutte le lettere note del carteggio martiniano, appartengano o no al Museo, sono rintracciabili nel catalogo on-line di quest'ultimo, che ne riporta gli estremi essenziali e la fonte d'informazione, rinviando, ove possibile, al catalogo dell'istituto che le detiene.

Singoli documenti del carteggio sono confluiti frammentariamente in diverse biblioteche. Meritano comunque di essere menzionati alcuni nuclei di let-tere, omogenei per ubicazione, riconducibili a ben definite circostanze.

Primo fra tutti è quello delle circa settanta lettere, oggi irrimediabili, di cui si ha conoscenza grazie agli strali riportati nella monografia del primo biografo del Francescano, il confratello Guglielmo Della Valle (*DELLA VALLE* 1785).

In secondo luogo si ricordano le lettere rimaste da sempre nell'alloggio di padre Martini, il convento di S. Francesco in Bologna, nella cui biblioteca sono oggi agevolmente individuabili grazie a un sommario catalogo (*ZANOTTI* 1970).

Intorno al 1820, quando il carteggio era da tempo confluito nel Liceo musi-cale insieme a buona parte del patrimonio bibliografico, il musicografo austriaco Franz Sales Kandler poté scrutinarlo e impossessarsi di un centinaio di lettere che andarono ad arricchire la sua raccolta di autografi, come risulta da un elenco

compilato da lui stesso, in cui figurano, in forma succinta ma inequivocabile, i nomi dei corrispondenti più o meno abituali di padre Martini (l'elenco è ripro-dotto in *TAMMEN* 2009, p. 36). La raccolta appartenuta a Kandler è oggi conserva-ta nella Österreichische Nationalbibliothek di Vienna ed è consultabile attraverso il relativo catalogo on-line, da cui tuttavia non si evince la provenienza di gran parte delle lettere in questione, laddove manchi l'indicazione del destinatario, appunto padre Martini. Uno studio approfondito del fondo, requisito indispensa-bile per accertare in dettaglio la provenienza e la tipologia dei singoli testimoni conservati (autografi, copie, minute, traduzioni), rimane da affrontare. È stato nondimeno possibile – anche grazie alla sollecitudine della dottoressa Gabriele Mauthe, curatrice dei manoscritti nella ÖNB – effettuare uno spoglio prelimina-re, mirato ai soli documenti potenzialmente rilevanti per lo studio della pinaco-teca martiniana, mediante consultazione diretta da parte di Aldo Salvagno, cui gli autori debbono viva riconoscenza per il prezioso aiuto.

Un ultimo episodio importante nella dispersione del patrimonio epistolare di padre Martini risale al secondo Ottocento. Il bibliotecario Gaetano Gaspari, in servizio al Liceo musicale dal 1855 al 1881, cedette al collezionista Egidio France-sco Succì un cospicuo gruppo di lettere, molte delle quali sono descritte nel cata-logo di vendita della sua biblioteca privata (*Succì* 1888). La raccolta Succì non ha avuto un destino unitario, sicché quasi tutte le lettere rimangono di ubicazione ignota, con la felice eccezione di un paio di pezzi riapparsi sul mercato antiquario e acquistati dal Museo.

INDICE DEI SOGGETTI RITRATTI

- AGRICOLA Johann Friedrich:** 13
 Alay *vedi* Dall'Aglio
ALLEGRI Gregorio: 19
AMADORI Giovanni detto Tedeschi:
 235
ANDRÉS Juan: 262
ANERO Felice: 19
ANFOSSI Pasquale: 158
ANGELI Francesco Maria, da Rivo-
torto: 65, 95, 127, 130
ANGELINI Baldassare: 180, 184
ARIGHI Giacomo Antonio: 87-88,
 131-132
AURISICCHIO Antonio: 111, 124, 172
BABINI Matteo Antonio: 250
BACH Johann Christian: 145, 193,
 195, 265
BACH Johann Sebastian: 81
BALLABENE Gregorio: 58, 75, 79-80,
 82, 84
BASILI Andrea: 40, 64, 165
BEDINI: 250
BELLINI Gianandrea: 217, 221
BELLINZANI Paolo Benedetto: 165,
 171
BELLINZANI canonico: 165
BENEDETTI Domenico Maria: 231
BENEVOLI Orazio: 122, 128
BERETTA Pietro: 258, 270
BERTONI Giuseppe Ferdinando:
 23, 57
BESOZZI Alessandro: 162, 170, 174
BESOZZI Paolo Girolamo: 162, 170,
 174
BISSOLI Matteo: 219
BORGHI Giovanni Battista: 165, 171
***BORONI Antonio:** 91, 98, 105, 169,
 185, 196
BREGOLI Giovanni: 229
BROSCHI Carlo detto Farinelli: 17
BRUNETTI Giovanni Gualberto:
 247-248
BURNEY Charles: 193, 226, 249, 265
CAFARO Pasquale: 151, 215, 223
 Caffarelli *vedi* Majorano
CALEGARI Francesco Antonio: 149,
 161
CAMPION Charles-Antoine: 138
***CAPPELLI Giovanni Maria:** 210-212,
 214
CARCANI Giacomo: 125, 140
CARCANI Giuseppe: 291
CARLO TEODORO DI WITTELSBACH
elettore di Baviera: 201, 251,
 269, 271-273, 276
CARPANI Gaetano: 111, 124
CARTARI Giuliano: 55, 103
CARTOCCI Filippo: 171
CASALI Giovanni Battista: 63, 76,
 96, 99
CASINI Giovanni Maria: 261
CERRO Luigi: 113
CERVELLINI Giuseppe: 123
CHITTI Girolamo: 4, 6
CIFRA Antonio: 9
CIRRI Ignazio: 97
CLARI Giovanni Carlo Maria: 41, 48
CLEMENTE XIV: 29
COLLA Giuseppe: 47, 119, 178, 183,
 203
COLONNA Giovanni Paolo: 103
CONFORTI Giovanni Luca: 171
CORAUCCI Domenico: 163
CORNARO Giovanni: 103
COSTANZI Giovanni Battista: 109,
 114, 116-117
DALL'AGLIO (D'ALAY) Mauro: 210-
 212, 214, 216, 218, 220
DE MAJO Giovanni Francesco: 151
DIANDA Agostino: 278, 282-284, 289
DURANTE Francesco: 92, 100?
EXIMENO Antonio: 243, 287
Farinelli vedi Carlo Broschi
FAVI Andrea: 187-191
FEO Francesco: 92, 100?
FERDINANDO I DI BORBONE duca di
Parma: 252-255, 257, 259, 275,
 280, 285-286, 290
FIORÈ Angelo Maria: 162, 170, 174
FIORONI Giovanni Andrea: 115,
 129, 143
FLOQUET Étienne-Joseph: 157
FOGGIA Francesco: 122, 128
FORTUNATI Gian Francesco: 47, 85
FRESCHI Domenico: 35
FUX Johann Joseph: 45-46, 70, 72,
 77
GASPARINI Francesco: 72
***GASPARINI Quiuno:** 121
GAVARD DES PIVETS Enrico: 101, 138
GERBERT Martin: 260
GESUALDO Carlo principe di Venosa:
 12
GHERARDESCHI Filippo Maria: 38,
 41, 48, 50, 59, 61-62, 69
GIOVANNELLI Ruggero: 19
GLUCK Christoph Willibald: 45-46,
 70, 72, 77
GORI PANNELLINI Francesco: 261
GRANDI Alessandro: 165, 171
GRANDI Vittorio Silvio: 165, 171
GRANDI monaca, figlia di Alessan-
doro: 165, 171
GRÉTRY André-Ernest-Modeste: 167,
 182, 224
GUADAGNI Gaetano: 204
GUIDO d'Arezzo: 1
HAYDN Joseph: 288
JOMMELLI Niccolò: 55, 103, 230
JOSQUIN DES PREZ: 5-7

I nomi in grassetto indicano soggetti i cui ritratti, attualmente presenti nella collezione, sono descritti nel presente catalogo. L'asterisco (*) indica cinque ritratti descritti o menzionati tra i danneggiati o dispersi.

- LANCELOTTO Carlo:** 110
LASSO Orlando di: 3, 11
LEO Leonardo: 92, 100?
 LIBERATI Antimo: 19
LIDARTI Christian Joseph: 242, 292-293
LIGNVILLE Pierre-Eugène-François marchese di: 73
 LUCCHESI Andrea: 158
 MAJORANO Gaetano detto Caffarelli: 235
 MANCINI Giovanni Battista: 45-46, 70, 72, 77
MANNA Genaro: 151, 213
 MARCELLO Benedetto: 36-37
 MARIA ANTONIA WALPURGIS SYMPHONIA ROSA elettrice di Sassonia: 222, 225, 228, 232, 238, 241, 246
 MARTINES Marianna: 277, 279
MARTINI Giambattista: 34, 42-43, 51, 53, 56, 81, 98, 109, 136, 137-138, 141-142, 151, 167, 227, 233, 236-237, 239-240
 MAZZANTI Ferdinando: 15, 20
MAZZOCCHI Virgilio: 5
MILANI Mattia: 68
MILICO Giuseppe: 139, 159, 166, 168
MORALES Cristóbal de: 18-19
MORELLATI Paolo: 23, 153, 164, 175-177, 179
 MOROSINI Giuseppe: 144
 NANINO Giovanni Maria: 6, 19
 NAUMANN Johann Gottlieb: 81, 225, 232, 237, 241
 NEWTON Isaac: 265
OLIVIERI Vincenzo: 52, 54, 78, 103
 *OTTANI Gaetano: 170, 192
 PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da: 5
PAOLUCCI Giuseppe: 65, 95, 104
 PASCOLINI padre filippino: 165
 PEREZ Davide: 112
PERTI Giacomo Antonio: 103
 PHILIDOR François-André Danican: 167
 PICHL Venceslao (Václav): 274, 288
 Pierluigi *vedi* Palestrina
PISARI (PISER) Pasquale: 108, 111, 146-147, 150, 152, 154-156
PITONI Giuseppe Ottavio: 6
PIZZATI Giuseppe: 261, 263, 268
POTENZA Pasquale: 20
PUCCINI Giacomo: 89-90
PUGNANI Gaetano: 160, 162, 202, 208
 QUANTZ Johann Joachim: 13
 QUARTIERI Antonio: 165, 171
 RAAFF Anton: 269, 271, 276
 RADICCHI Giuseppe: 165, 171
 RICCIARDI Domenico (frate): 294
 Rivortoto *vedi* Angeli
ROBUSCHI Ferdinando: 267, 281
 ROSINI Girolamo: 19
 ROSSI Carlo Antonio: 160, 162
RUTINI Giovanni Marco: 23, 50, 61, 66
SABBATINI Luigi Antonio: 42-44, 51, 53, 56, 96, 107
SACCHI Giovanale: 102, 115
 SACCHINI Antonio: 256, 265
 SALA Nicola: 235
 SALIERI Antonio: 158
SAMMARTINI Giovanni Battista: 186
 *SANTARELLI: 79, 96, 106-107, 118, 126, 128, 134
SARATELLI Giuseppe Giacomo: 36-37, 149, 161
SAVIONI Mario: 19
SCAPINELLI Bartolomeo: 198, 205-207, 266
SCARLATTI Alessandro: 92, 100?
 SCHEIBE Johann Adolf: 148
 SEAGLIES Angelo: 165, 171
SIGNORETTI Francesco: 244-245
SIMONELLI Matteo: 19
SOMIS Giovanni Battista e Lorenzo: 162, 170, 194, 197, 199-200, 202, 208
 SOTO DA LANGA Francesco: 19
TARTINI Giuseppe: 14, 16, 21, 31, 173
 Tedeschi *vedi* Amadori
TOSCANI Antonio: 47
 VALENTI Niccolò: 49, 120
VALIOTTI Francesco Antonio: 60, 67, 71, 74, 264
VICI Francesco: 133
 VICENTINI Melchiorre de: 135, 162, 234
WILLAERT Adrian: 62
 ZANETTI Francesco: 165, 171, 209
ZANOTTI Giovanni Callisto: 23
ZARLINO Gioseffo: 5-8, 24-26, 28, 30-33, 55, 103
ZUCCARI Carlo Francesco: 83, 86-87
ZUCCARI Francesco Maria: 65, 127, 130
 Soggetti ignoti
 compositori tedeschi: 13, 22
 ignoti accademici veronesi: 27
 ignoti: 2, 8, 10, 39, 93-94, 181
 ignoto organista: 189
 maestri della cappella del re di Francia: 167
 maestri della cappella pontificia: 18
 soprintendenti della musica del re di Francia: 167

ALFREDO VITOLO

GESTIONE, CATALOGAZIONE E INVENTARIAZIONE
DELLA QUADRERIA NEL LICEO MUSICALE DI BOLOGNA

Le prime tracce di una sistemazione della pinacoteca martiniana nei locali del Liceo musicale di Bologna, inaugurato nel 1804 a venti anni esatti dalla morte del Francesco, si ritrovano ancora oggi nel verso di alcune tele: una sigla a pennello costituita da un numero seguito dalla lettera «P» (fig. 1), probabile riferimento alle pareti della “Grande aula del Liceo Filarmonico” – così viene nominata l’odierna sala Bossi nei primi anni di vita del Liceo – o più precisamente alle singole porzioni delimitate da porte e finestre che corrono lungo i lati. Questa numerazione non trova corrispondenza in nessun elenco, inventario o altra documentazione oggi conservata.¹ I casi superstiti, pochi anche per via dell’estensiva prassi di foderatura delle tele a fini conservativi operata negli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso, non permettono di ricostruire il criterio con cui i dipinti vennero disposti nella loro prima esposizione pubblica, che non dovette però discostarsi molto da un raggruppamento per epoca del soggetto ritratto, a cui si aggiungevano probabilmente scelte dettate dall’evidente affinità di alcuni personaggi tra di loro, o in rapporto alla vita di padre Martini o a quella del Liceo musicale, così come da esigenze pratiche di formato o estetiche di resa visiva complessiva. Ad esempio, i dipinti raffiguranti Burney (scheda 109), Farinelli (appendice di ritratti alienati, danneggiati e dispersi, n. 1) e Mozart (163) riportano lo stesso numero di parete “14”, così come quelli ottocenteschi che ritraggono Manetti (241), Manganelli (279), Radicati (248) e Zucchini (289) la parete numerata “1”. Questo ordinamento era ancora in uso a metà Ottocento e oltre, a giudicare dai ritratti di Burghersh, acquisito non prima del 1830 (227), di Manetti, donato nel 1846 (241), e infine di Zucchini, datato 1871 (289), tutti riportanti il medesimo tipo di indicazione sul verso della tela.

Intorno al 1852 Camillo Ferrarini, custode del Liceo musicale, compilò un primo catalogo della raccolta: un volume manoscritto, ancor oggi conservato nel Museo (MIBM, N.432), che dedica una scheda a ciascun soggetto ritratto, riguardante esclusivamente la biografia degli effigiati senza alcun riferimento al relativo dipinto. Il catalogo elenca, senza apparente ordine, 220 quadri, ognuno contraddistinto da un numero riportato in testa alla relativa scheda così come a pennello sul retro del dipinto, di norma sulla cornice o sul telaio (fig. 2).² In diversi casi è possibile riscontrare l’esatta corrispondenza

¹ L’unica menzione significativa relativa ai dipinti in questo primo periodo del Liceo si trova nell’*Estratto d’Istrumenti Musicali mobili esistenti nell’Inventario fatto nella sud.a data* (28 aprile 1805), che si limita a riportarne la consistenza numerica complessiva; cfr. qui a p. 5, nota 13.

² Le frequenti sostituzioni di cornici e telai, dovute agli interventi conservativi avvenuti nel corso degli anni, hanno spesso comportato la perdita di queste ed altre informazioni, che nei casi più fortunati sopravvivono grazie a trascrizioni più recenti sul nuovo supporto o in documentazione separata.

za tra il numero originale a pennello sul dipinto e quello registrato nel catalogo – per esempio Pompili (16), Zanardi (19), Soriano (22) e Lobo (67) – ma non mancano casi contraddittorii, indizi di probabili scambi o spostamenti di cornici: è quanto avviene per il ritratto già ritenuto di Antonio Vivaldi (94), riportante il numero a pennello “38” sulla cornice, che con ogni probabilità proviene dal dipinto, oggi irreperibile, del compositore palermitano Gennaro Catalisano, registrato nel catalogo con quello stesso numero (cfr. appendice di ritratti alienati, danneggiati e dispersi, n. 15).³

Negli anni Settanta dell'Ottocento il Comune di Bologna avviò una prima ricognizione inventariale dei beni mobili. Tra quelli appartenenti al Liceo musicale vennero inventariati anche venti busti e gli strumenti musicali. Questi ultimi, registrati negli elenchi con proprio numero progressivo, figurano però privi del “numero di marca”, ossia del vero e proprio numero d'inventario, che viene solitamente riportato, impresso a fuoco, anche sull'oggetto, com'è il caso ancora oggi ben visibile della scaffalatura in legno fatta acquistare da Gaetano Gaspari per conservare e riordinare la raccolta libraria di padre Martini, all'indomani della sua nomina di bibliotecario, avvenuta nel 1855. I quadri, in quanto oggetti prevalentemente documentari e storico-artistici più che arredi mobiliari, non vengono inventariati in questa prima tornata, con l'eccezione, non casuale, delle *Due ante di libreria con scaffali di libri di musica* di Giuseppe Maria Crespi, inventariate col numero 6539, che di fatto costituiscono parte integrante di un armadio e come tale vengono spesso descritte nel corso dei riscontri patrimoniali dell'istituto.

Si dovettero attendere i primi anni del Novecento per disporre di un inventario completo della pinacoteca. Risale infatti al 1908 il più antico inventario del Comune di Bologna che registri i dipinti singolarmente, contrassegnandoli materialmente con etichette di carta riportanti stampigliati la lettera e il numero.⁴

La successiva inventariazione del 1933 riassume, per motivi in realtà poco chiari e diversamente da quanto succederà in seguito, una nuova serie di numeri ai dipinti già inventariati nel 1908, che vengono contrassegnati da etichetta di carta del tutto simile a quella della precedente inventariazione e da un timbro a inchiostro riportante il numero e la lettera, affiancato spesso da un secondo timbro analogo, raffigurante lo stemma del Comune di Bologna con il fascio littorio.⁵ I contrassegni dell'inventario del 1933 sono complessivamente i più numerosi sui dipinti, e perciò sono stati utilizzati di preferenza all'atto della loro identificazione nelle attività gestionali della raccolta. Poco aggiunsero i successivi inventari, che hanno assegnato un nuovo numero solo ai quadri entrati in data successiva all'inventario di volta in volta precedente; in tutti gli altri casi sono stati riportati i numeri assegnati in precedenza.

Intorno al 1940, probabilmente per un riscontro resosi necessario a causa della guerra in atto, Claudio Sartori, allora bibliotecario del Liceo musicale, redigette uno schedario manoscritto, conservato tuttora nel Museo, con una sia pur succinta descrizione di ciascun dipinto, comunque utilissima per la registrazione delle iscrizioni tratte da dipinti oggi irreperibili (cfr. appendice di ritratti alienati, danneggiati e dispersi, nn. 13,

³ Analogo il caso del reiterato spostamento della cornice che oggi ospita il dipinto di Monari (39), in origine appartenente al ritratto di Antonio Colonna (31) e poi riutilizzata per quello di Giuseppe Parasisi (169); oppure il trasferimento della cornice dal ritratto di Quirino Gasparini (appendice di ritratti alienati, danneggiati e dispersi, n. 5) a quello di Arrigo Serato (305), la cui realizzazione è di almeno trent'anni successiva al numero d'inventario apposto sull'attuale

cornice, generando un'apparente contraddizione tra datazione e acquisizione.

⁴ Sulle tipologie di contrassegni e gli elementi ivi riportati cfr. qui a pp. 90-92 il *Prospetto delle serie inventariali*.

⁵ Per questa evidente uniformità materiale delle etichette del 1908 e del 1933 non va esclusa la possibilità che entrambe siano state apposte contestualmente all'inventariazione del 1933.



Fig. 1-3. Sigle di varie epoche.



Fig. 4. Prospetto del riordino postbellico dei ritratti nella Sala Bossi (1956).

14, 15).⁶ Agli stessi anni risale un elenco dattiloscritto dei ritratti, che servì per il trasferimento nel rifugio del Comune di Bologna in località Casaglia: su di esso vennero riportate le note del riscontro effettuato al rientro, tra cui alcune indicazioni di «rovinato» o altri segni che sembrano contraddistinguere i dipinti dispersi.⁷ A conflitto concluso, rientrati in sede i dipinti dal rifugio di Casaglia, dov'erano stati trasferiti anche i volumi di maggior pregio della raccolta libraria del Liceo, si provvide a una nuova sistemazione della galleria dei ritratti, curata dall'allora bibliotecario Napoleone Fanti: rimangono disegni a matita in pianta e prospetto dell'intero progetto di riordino (MIBM, Archi-

⁶ Del tutto corrispondente è il contenuto di un elenco dattiloscritto non datato, ma con ogni probabilità originato nella stessa circostanza, trasmesso da Oscar Mischiati.

⁷ *Elenco dei quadri esistenti al Conservatorio musicale Martini e trasportati alla colonia di Casaglia, ove sono depositati.* Il dattiloscritto è conservato nell'Archivio Storico dei Musei Civici d'Arte Antica, Pro-

via amministrativo, 1956). La risistemazione comportò l'apposizione a matita di nuovi numeri sul verso dei ritratti, ancor oggi visibili in alcuni casi, come quello di Motroni Andreozzi (243; fig. 3), numeri che a loro volta facevano rinvio alla distribuzione sulle pareti (fig. 4).

Prevalentemente in formato numerico, figurano sul verso dei dipinti ulteriori contrassegni, risalenti al Novecento, che non è stato possibile ricondurre a una serie omogenea e significativa nella storia collezionistica del Museo.

PROSPETTO DELLE SERIE INVENTARIALI DEL COMUNE DI BOLOGNA PER I BENI MOBILI, RELATIVI CONTRASSEGNI E REGISTRI DI RIFERIMENTO

Almeno sette sono stati i riscontri inventariali realizzati dal Comune di Bologna su tutto il proprio patrimonio. Per i primi cinque di essi si conservano, non sempre completi, diversi registri manoscritti, riconducibili a tre tipologie principali: *libro mastro*, con le registrazioni inventariali di tutti i beni mobili del Comune di Bologna; i singoli *fascicoli* per ciascuna struttura e servizio; l'*indice dei fascicoli* suddetti.⁸ Nel presente prospetto, ordinato cronologicamente, ognuno di tali riscontri è contraddistinto da un anno di riferimento – in alcuni casi il riscontro ebbe luogo in più anni – ed è seguito da tutti i contrassegni rilevati sui supporti materiali, per i quali, onde facilitarne l'identificazione e la corrispondenza con le immagini, è stata adottata una sigla basata sull'anno di riferimento, la tipologia (**T** = Timbro; **E** = Etichetta; **M** = Targhetta metallica) e un progressivo in forma alfabetica.

1879⁹ 1879Ta: timbro a fuoco

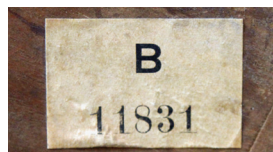


prietà comunali, Liceo e Conservatorio di Musica "G.B. Martini", fasc. 7. L'allestimento dei dipinti in sala Bossi prima del trasferimento nel rifugio di Casaglia è documentato dalla fotografia pubblicata in SARTORI 1942, tavola III. Una precedente testimonianza fotografica risale a una data imprecisata tra il 1902 e il 1907, quando fu scattata una foto di gruppo dell'intero corpo di insegnanti e allievi del Liceo musicale, in cui si osserva che l'organo preesistente, di dimensioni minori rispetto all'attuale, permetteva la disposizione dei quadri su quattro porzioni di parete aggiuntive (MIBM, senza inventario; pubblicata in PASQUINI 2013, p. 283). Ciò peraltro spiega il numero "16:P", relativo alla prima sistemazione dell'iconoteca, che si ritrova nel verso dei ritratti di Giovagnoni (137), Colbran (230) e ignota (262), altrimenti incompatibile con l'assetto attuale della sala, che dispone al massimo di 14 porzioni di pareti.

⁸ I registri relativi alle inventariazioni del 1879, 1908 e 1933, ubicati fino al 1991 nella Cappella Farnese di Palazzo d'Accursio di Bologna, sede degli uffici comunali, sono stati restaurati a cura della Soprintendenza ai beni librari della Regione Emilia Romagna e trasferiti in ASCBo, dove li si consulta oggi.

⁹ Per il 1879 la documentazione consiste in tre *libri mastri*, i singoli *fascicoli* e relativo *indice*. Il fascicolo pertinente al Liceo musicale è numerato "XIX" e consta di un volume, dedicato ai mobili, e due allegati, uno per gli strumenti musicali, l'altro per la «Scuola della Banda e relativi attrezzi, strumenti e musica». I numeri d'inventario relativi al Liceo musicale occupano tutta la sequenza dal 6444 al 7682, con poche aggiunte successive registrate con numeri sensibilmente più alti.

1908¹⁰ **1908Ea:** etichetta di carta bianca, stampata o timbrata su due righe: B | [numero]



1933¹¹ **1933Ea:** etichetta di carta bianca, stampata o timbrata su due righe: B | [numero]

1933Ta: timbro a inchiostro nero composto dalla lettera B e dal numero, impressi separatamente

1933Tb: timbro a inchiostro nero: «[stemma del Comune con il fascio littorio] | COMUNE DI BOLOGNA | [linea]»



1949¹² **1949Ma:** targhetta metallica, con bordo e scritta su fondo nero: «COMUNE DI BOLOGNA | [stemma del Comune] N° [numero]»

1949Ta: timbro a inchiostro rosso riportante il numero

1949Tb: timbro a inchiostro rosso «COMUNE DI BOLOGNA | INVENTARIO 1949»



¹⁰ Analogamente a quelli del 1879, i registri inventariali del 1908 constano di un *libro mastro* e di un *indice dei fascicoli*. Il fascicolo del Liceo musicale, compilato in doppia copia per l'Ufficio Economato e per il singolo istituto, secondo le disposizioni generali del Comune, è numerato 16 B, dove la lettera "B" indica la categoria patrimoniale. In ASCBo, oltre alla prima copia del volume 16 B, si conserva un altro fascicolo simile, ma con fogli slegati, con la specificazione stampata in copertina «Fogli originali». Questi sono i fogli che vennero utilizzati per il riscontro, locale per locale, in cui venivano contestualmente assegnati i numeri d'inventario agli oggetti. Per il Liceo musicale i numeri occupano l'intera sequenza da 10419 a 12108. Le categorie, utilizzate dal Comune di Bologna almeno fino al 1959, seppur con minime variazioni, sono: A = Uffici; B = Scuole; C = Imposte di consumo; D = Servizi pubblici, E = Chiese, stabilimenti e locali diversi; F = Magazzini e custodie a prestito nei locali diversi; G = Palazzo di Giustizia; H = Aziende particolari amministrare dal Comune.

¹¹ In ASCBo si conservano l'*indice* e i singoli *fascicoli* rilegati in mezza tela verde, tra cui quello

relativo al Liceo musicale, numerato 74 B, presente in copia anche nel Museo. Non si conservano, invece, né il *libro mastro* né il fascicolo del Liceo musicale contenente i fogli originali slegati, utilizzati per l'assegnazione dei numeri d'inventario ai beni: in questa come nelle due precedenti inventariazioni era prevista un'unica sequenza numerica, laddove si avvicendavano i blocchi di numeri dedicati a ciascuna istituzione. Ad esempio, i numeri assegnati al Liceo nel 1933 sono tutti compresi tra il 37498 e il 39495, più alcune aggiunte, raggruppate in piccole sequenze continue o numeri isolati, tra cui il numero 85316 assegnato al ritratto di Gamberini (273), che figura come aggiunta dell'anno 1938. Alla Biblioteca comunale dell'Archiginnasio (fascicolo 71) spetta l'intervallo di numeri 35737-36406, al Museo Civico (fascicolo 72) quello tra il 36457 e il 37187.

¹² L'unico registro noto di questa inventariazione è il *fascicolo* conservato nel Museo. In esso gli oggetti già inventariati nei precedenti registri vengono riportati col numero corrispondente, mentre alle acquisizioni più recenti sono assegnati numeri appartenenti a una nuova sequenza, che per il Liceo

1959¹³ **1959Ma:** targhetta metallica, con bordo e scritta su fondo nero: «COMUNE DI BOLOGNA | [stemma del Comune] N° [numero]»



1967-68¹⁴ **1968Ma:** targhetta metallica, con bordo e scritta su fondo nero: «COMUNE di BOLOGNA | [stemma del Comune] N. [numero inciso a secco]»



1968Ta: timbro a inchiostro ROSSO «COMUNE DI BOLOGNA | INVENTARIO 1967-68»



1983-84 **1984Ta:** timbro a inchiostro nero, con bordo: «CO - BO | INVENTARIO | 1983-84»



musicale si concentra negli intervalli 24404-26600, 32194-32296 e 32899-32959.

¹³ L'unico registro noto di questa inventariazione è il *fascicolo* conservato nel Museo. Esso riporta esclusivamente numeri assegnati nelle serie inventariali precedenti. Non è stato possibile ricondurre con certezza a questa fase inventariale l'unico contrassegno rilevato, la targhetta 1959Ma.

¹⁴ Di questa e della successiva inventariazione del 1983-84 non si conservano registri. L'unico dipinto con numero d'inventario del 1967-68 è quello raffigurante Vatielli (310, Inv. 49401), mentre all'inventariazione del 1983-84 risalgono le assegnazioni del ritratto di Desderi (293, Inv. 9726/C), Supino (307, Inv. 9727/C) e Bertocchi (264, Inv. 9728/C).

GIOVANNA DEGLI ESPOSTI

LA QUADRERIA POST-MARTINIANA:
LE ACQUISIZIONI DELL'OTTO E DEL NOVECENTO

Il 30 novembre del 1804, con una solenne funzione, in una «grande Sala addobbata di drappi e della Raccolta di Ritratti di musicisti di proprietà del Padre Martini»,¹ s'inaugurò a Bologna il Liceo Filarmonico nella sede dell'ex-convento di S. Giacomo: con questo evento fu portato a compimento l'illuminato progetto della Municipalità cittadina, in quegli anni parte della Repubblica Cisalpina, di promuovere una Scuola deputata all'insegnamento pubblico della musica. Dunque fin dal 1804, in largo anticipo rispetto al resto del patrimonio martiniano, che soltanto nel 1816 confluì in S. Giacomo, la collezione di ritratti del Francescano (o almeno una parte di essa) si trovava già esposta nella sede di quel neonato Liceo che fin dalla scelta del nome – Liceo filarmonico e non Liceo musicale – portava il segno del legame diretto con la celebre Accademia Filarmonica, fondata nel 1666 dal conte Vincenzo Maria Carrati al pianterreno del suo bel palazzo nella via detta Cartoleria al numero civico 64 (ora via Guerrazzi 13). Il dato interessante, per chi si appresti ad esaminare l'iconoteca post-martiniana, consiste prima di tutto nell'assenza di cesure cronologiche per quanto riguarda l'acquisizione dei dipinti raffiguranti effigi di musicisti, non interrotta nemmeno nei

difficili e irrequieti anni napoleonici. Anzi, alcuni dei più intriganti ed interessanti tra i ritratti ottocenteschi, quello della bellissima Isabella Colbran (230), prima moglie di Gioachino Rossini, e quello del celebre soprano Girolamo Crescentini (232), da loro stessi donati, entrano in collezione rispettivamente nel 1807 e nel 1812. L'Accademia Filarmonica, infatti, che almeno fino agli anni Trenta dell'Ottocento, tramite la Deputazione filarmonica prima e l'Assunteria di Pubblica Istruzione dopo il congresso di Vienna, controllò strettamente il Liceo filarmonico, scegliendo insegnamenti e insegnanti,² intese mantenere la tradizione martiniana di raccogliere i ritratti degli artisti ad essa aggregati, per destinarli a una collocazione pubblica: la Sala del Liceo adibita ai concerti (la grande Sala addobbata di drappi sopra richiamata, che evidentemente corrisponde all'odierna Sala Bossi).

Ma anche dopo il progressivo distacco tra il Liceo e l'Accademia – manifesto fin dal mutare delle denominazioni dell'istituto, da Liceo filarmonico divenuto Comunitativo, poi Musicale, Comunale di Musica, Rossini (dal 1869 al 1871), infine definitivamente Musicale – l'acquisizione di dipinti che costituissero una storia della musica per immagini non venne mai

¹ SARTORI 1942, p. 22.

² Per una sintetica ma dettagliata storia del Liceo musicale si veda MIOLI 2004b.

meno. E tanto era il valore riconosciuto all'iconoteca che lo stesso Comune di Bologna, in un arco di tempo che va dal 1883 al 1916, commissionò all'artista triestino Giuseppe Tivoli (1854-1925) ben cinque ritratti di celebri maestri compositori – Vincenzo Bellini (221), Gaetano Donizetti (235), Franz Liszt (277), Giuseppe Verdi (287), Richard Wagner (288) – e quattro di autorevoli insegnanti del Liceo – Marco Enrico Bossi (291), Alessandro Busi (267), Federico Parisini (282) e Luigi Torchi (308) – affinché fossero esposti e concorressero alla completezza della raccolta.³

L'iconoteca dell'Otto e del Novecento presenta, ad oggi, 96 ritratti grazie ai quali, dunque, si possono sfogliare le pagine della storia dell'insegnamento musicale in città, considerato che, accanto ai pochi volti dei massimi protagonisti della grande musica italiana e straniera, troviamo i molti volti degli insegnanti, dei bibliotecari, dei direttori che quotidianamente nelle aule dell'ex-convento degli Agostiniani mettevano la loro opera al servizio dei giovani. Nel complesso, anche le opere otto-novecentesche, rispondendo a un intento prevalentemente documentario, non eccellono per qualità di esecuzione. La volontà che guida il prosieguo delle acquisizioni è la medesima che già aveva regolato l'iconoteca martiniana: quello che contava era il personaggio ritratto, l'attendibilità delle sembianze e la verosimiglianza del dipinto, non la capacità dell'esecutore pittorico.⁴

La fisionomia complessiva dell'iconoteca dunque non muta, e anche dal punto di vista del formato viene mantenuta prevalentemente la tipologia del ritratto a mezzo busto, senza ambientazione, mentre solo raramente gli effigiati vengono dipinti con gli attributi della professione. Inoltre, esattamente come capita nell'epi-

stolario martiniano, nel quale spesso l'arrivo a Bologna del dipinto viene bensì documentato ma non viene citato il nome del pittore, nei documenti trovati relativi alle acquisizioni ottocentesche, anche quando ne viene riportata per esteso la donazione, solo in pochi casi viene citato l'autore. Vi sono, però, importanti e significative eccezioni, relative a dipinti di particolare valore: sappiamo così che il ritratto di Teresa Bertinotti Radicati (249), celebre soprano e insegnante di canto, fu realizzato dal piacentino Gaspare Landi (1756-1830), uno dei maestri della ritrattistica neoclassica, a Roma, presumibilmente poco oltre il 1803; quello di uno dei personaggi in vista dell'età napoleonica e della Restaurazione, Lord John Fane Burghersh (227), conte di Westmorland, militare e diplomatico, buon violinista e compositore di suo, venne dipinto dal grande pittore aretino Pietro Benvenuti (1769-1844), tra il 1826 e il 1830; quello di Agostino Barbieri (218), custode del Liceo dal 1828, si deve al pennello del milanese Luigi Zucconi (1815-1876), allievo di Pelagio Palagi, all'incirca intorno al 1847. In altri casi, conosciamo i nomi dei pittori grazie alla firma sull'opera: Friedrich Wilhelm Bollinger (1777-1825) firma il ritratto a matita di Vincenzo Righini (252), eseguito nel 1803; il tedesco Louis Krevel (1801-1876) l'effigie che ritrae la celebre cantante Virginia Blasis (222) a Parigi nel 1827; il bergamasco Pietro Luchini (1800-1883) il bel ritratto del baritono Antonio Tamburini (259) a Londra nel 1832; il napoletano Vincenzo Maria Avellino (documentato dal 1832 al 1851) il presunto ritratto di Settimio Malvezzi nel 1851 (240).⁵ Tutti firmati anche i cinque ritratti di Gioachino Rossini, dal pastello che lo ritrae appena ventiseienne (253), dipinto dall'imolese Pietro Bettelli

³ ASCBo, *Carteggio amministrativo*, a. 1914-1915, n. 30659.

⁴ Cfr. MAZZA 2004, p. 35; e qui le pp. 31-32.

⁵ Firmato è anche il ritratto del soprano Marietta Alboni (216) dal francese Jean-François-Hya-

cinthe-Jules Laure (1806-1862) nel 1848: ma si tratta di un'acquisizione recente (1981).

(1779 - *post* 1818), e da questi donato al Liceo, fino all'ultimo, drammatico, disegno del musicista sul letto di morte (257), di Gustave Doré (1832-1883).

Oltre a questi arrivi importanti, che certamente danno lustro alla quadreria ottocentesca per la fama dei soggetti effigiati, tutti celebri stelle della musica dell'epoca, e in alcuni casi anche per la notorietà di chi li ha dipinti, un altro elemento di grande interesse è la presenza di quadri realizzati dagli artisti legati all'Accademia di pittura cittadina. Queste opere – molte finora inedite – costituiscono un ristretto nucleo di particolare interesse perché contribuiscono a far emergere dal buio pittori della cui attività il tempo ha cancellato quasi per intero le tracce, complice la scarsa attenzione della critica nei confronti della pittura accademica italiana dell'Ottocento, solo di recente fatta oggetto di necessarie rivisitazioni. Si tratta di Giuseppe Antonio Ferrari (Bologna 1822-1896), Filippo Calvi (Bologna 1824 - *post* 1873), Carlo Legnani (Piumazzo 1853 - *post* 1917), artisti tutti formati nella bolognese Accademia di Belle Arti, i cui ritratti attestano un livello qualitativo accettabile.⁶ Tra questi, una personalità merita senz'altro ulteriori approfondimenti: Carlo Legnani, pittore che, entrato diciannovenne nell'Accademia di Bologna, dove studiò dal 1872 al 1876, ottenne buoni successi anche all'estero, meritando nell'Esposizione di Dresda del 1892 un diploma d'onore. Dedicatosi all'insegnamento, Legnani aveva istituito nel palazzo Hercolani (in via Mazzini 45, oggi Strada maggiore) una scuola d'arte «frequentata da signorine» che annualmente presentavano i loro lavori realizzati con la tecnica del disegno e del pastello, «nel quale il prof. Legnani fu ed è eccellente».⁷ Il bel ritratto da lui realizzato di Federico Vellani (285), segretario del

Liceo musicale, eseguito con la tecnica del gessetto su cartoncino, presenta un'inconscueta morbidezza d'effetti che animano la composizione e la differenziano dalle altre effigi coeve degli insegnanti del Liceo per una più alta qualità esecutiva.

Un altro nucleo di opere consente di aggiungere qualche tassello importante nella ricostruzione del percorso figurativo di artisti più conosciuti, come Clemente Albéri (1803-1864), Achille Frulli (1816-1886), Antonio Muzzi (1815-1894; cfr. 265), Luigi Busi (1837-1884), Fabio Fabbi (1861-1946; cfr. 299). Tra i loro dipinti mette conto di citare in particolare il bel ritratto del cantante-compositore Filippo Celli (228), firmato nel 1826 dall'appena ventitreenne Alberi, ancora studente nell'Accademia di Belle Arti ma già capace di concepire un quadro ben ambientato, in cui il personaggio si anima di una *verve* ormai preromantica; e quello, intenso e vibrante, che raffigura Giuseppe Busi (268), realizzato dal figlio Luigi nel 1870, anno in cui ottenne il primo premio alla II Esposizione nazionale a Parma per la celebre *Visita di condoglianza* (acquistata due anni prima all'Esposizione di Brera dalla principessa del Piemonte). Molto interessante anche la presenza di due ritratti ad olio dei professori Gaetano Brizzi (266) e Giovanni Zucchini (289) firmati da quel Frulli che, in seguito a un folgorante esordio – non ancora ventenne aveva vinto il piccolo Premio Curlandese con una mezza figura raffigurante *San Pietro piangente*⁸ – e dopo aver partecipato fino ai primi anni Cinquanta a diverse Esposizioni cittadine, divenne prolifico esecutore di stampe litografiche, entrando nella famosa Litografia Angiolini: i due dipinti aggiungono perciò un importante elemento di conoscenza al percorso dell'artista bolognese, trattandosi degli unici ritratti ad olio a tutt'oggi conosciuti e databili oltre

⁶ Per la ricostruzione degli anni accademici di questi artisti e le notizie relative alla partecipazione ad eventi espositivi è fondamentale GIUMANINI 2000.

⁷ COSENTINO 1917.

⁸ D. BENATI, in *I concorsi curlandesi* 1980, p. 98.

gli anni documentati in precedenza, a testimoniare la prosecuzione della carriera di Frulli come pittore ancora nei primi anni Settanta dell'Ottocento.

Ma il vero prim'attore della quadreria moderna è senz'altro Giuseppe Tivoli, che in essa detiene il primato per numero di opere, con ben nove ritratti, anche se non eguaglia il record delle tredici opere di Angelo Crescimbeni conservate nel Museo. Triestino di nascita (1854), trasferitosi con la famiglia a Bologna nel 1875, Giuseppe mantenne poi Bologna come città d'elezione; celibe, abitò in via della Libertà assieme alla sorella maggiore Isabella (1853-1930), fino alla morte avvenuta il 20 ottobre 1925. Da una lettera autografa indirizzata al mercante fiorentino Giovanni Hautmann nel 1910, posseduta dagli eredi, apprendiamo ch'egli aveva studiato a Monaco di Baviera e a Venezia e aveva ottenuto una borsa di studio per completare la sua formazione a Roma. Dedicatosi dapprima solo alla figura, realizzando sia scene di genere sia ritratti, aveva poi rivolto l'attenzione anche verso i paesaggi e gli animali. Artista poco noto, appartenente al mondo accademico di fine Ottocento, dovette avere un certo rilievo nella vita culturale di Bologna, tanto da essere nominato Accademico di merito residente, entrando con questo titolo nel consiglio dell'allora Regia Accademia di Belle Arti. Fece parte di quella "scapigliatura" di fine Ottocento che fondò e animò, dal 1879, il Circolo artistico in palazzo Cataldi (nell'odierna via Montegrappa), sodalizio che «serviva a stringere in amichevole dimestichezza letterati, musicisti, pittori, scultori» e che annoverava i più bei nomi dell'intelligenza dell'epoca, dai pittori Luigi Serra, Augusto Sezanne, Mario De Maria, Raffaele Faccioli, Coriolano Vighi, ai

letterati Alfredo Oriani, Olindo Guerrini, Enrico Panzacchi, a musicisti come Luigi Mancinelli e Federico Parisini.⁹ Nel 1893, a conferma della stima che godeva nel panorama artistico bolognese e del suo attivismo nel dibattito culturale cittadino, Tivoli entrò a far parte come consigliere del Comitato esecutivo che, volendo far risorgere la disciolta Promotrice di Belle Arti, diede vita alla Società Francesco Francia.¹⁰

Comunque, in città la fortuna di Tivoli sembra legarsi indissolubilmente alle sue capacità di ritrattista. Oltre alle opere commissionategli per il Liceo musicale, egli effigiò numerosi esponenti tanto della cultura quanto dell'imprenditoria e della politica, dando vita a una galleria di personaggi dell'alta borghesia cittadina che costituisce oggi un notevole spaccato documentario dei notabili della vita bolognese di fine Ottocento. A questo proposito, val la pena di ricordare nel cittadino Istituto per ciechi "Francesco Cavazza" tre ritratti dei benefattori dell'istituzione, e nel palazzo della Mercanzia cinque ritratti di direttori della Camera di commercio, che vi trova sede. L'opera più prestigiosa nel campo della ritrattistica fu l'imponente ritratto a figura intera di Vittorio Emanuele II del 1894, conservato nel Museo del Risorgimento, realizzato direttamente «per commissione di Re Umberto I».¹¹ Di grande interesse anche il capitolo dei ritratti di Giosue Carducci: a Tivoli si devono almeno quattro effigi del poeta che, impostate sulla medesima immagine del volto, variano solo per l'abito e il taglio della figura o per qualche dettaglio minore.¹² Se per il mondo delle lettere sappiamo ch'egli fu amico di Alfredo Testoni e in familiarità con Carducci, non conosciamo con esattezza i rapporti di Tivoli col mondo musicale bolognese: ma quando nel 1884 Luigi Mancinelli presen-

⁹ TESTONI 1905, pp. 119-120.

¹⁰ Per una più compiuta ricostruzione della biografia e delle opere di Tivoli cfr. DEGLI ESPOSTI 2012.

¹¹ La notizia è riportata nella lettera del 1910 più sopra citata.

¹² Per l'ampio capitolo dei ritratti di Carducci cfr. DEGLI ESPOSTI 2007.

tò al Teatro Comunale per la prima volta al giudizio del pubblico l'opera romantica *Isora di Provenza*, le scene vennero eseguite proprio su disegni del pittore triestino.¹³

Quanto ai ritratti di musicisti realizzati per il Liceo musicale, pur trattandosi nella maggior parte di opere di trascrizione, derivate cioè da incisioni precedenti o da fotografie, tutti dimostrano una certa dignità e nei casi migliori testimoniano il tentativo di animare le fisionomie dei personaggi, mostrando i caratteri peculiari della loro personalità. Tra i ritratti di grandi compositori il più vivido rappresenta Vincenzo Bellini (221): Tivoli, pur partendo da un prototipo incisivo, riesce ad animare il bel volto del musicista, dall'incarnato leggermente rosato e gli occhi cerulei, rispettando l'immagine romantica e spiritualizzata corrispondente al mito del "cigno" catanese. Tra quelli degli insegnanti del Liceo, la tela più riuscita rappresenta Luigi Torchi (308), realizzata con qualche garbata notazione coloristica, utilizzando a tratti pennellate vibranti, quasi "impressionistiche": si vorrebbe dire che il ritratto venne eseguito dal vero, o che comunque in esso Tivoli, accanto alla consueta attenzione fisionomica, si sia sforzato di esprimere la cifra morale, serena e impegnata, del musicista e musicografo. In tutti gli altri suoi ritratti Tivoli ha realizzato l'effigie partendo da fotografie; d'altronde egli apprezzava l'arte fotografica al punto da dilettersene lui stesso, e il ricorso al *medium* fotografico gli consentiva di descrivere il soggetto senza preoccuparsi dell'indagine interiore, con la sola finalità di restituire la fisionomia del personaggio in modo dettagliato e di tramandarne l'espressione più consueta, con una pittura di evidente sapienza accademica.

Per concludere la breve storia qui delineata, occorre aggiungere qualche

considerazione sulle acquisizioni novecentesche, che si aprono nel 1904 con l'arrivo del bel ritratto di Giuseppe Martucci (281), direttore del Liceo dal 1886 al 1901, dipinto dal napoletano Giuseppe De Sanctis (1858-1924), attivo esponente della vita artistica partenopea a fine Otto e inizio Novecento.¹⁴ Martucci è raffigurato seduto e rivolge allo spettatore uno sguardo penetrante; l'opera trasmette un senso di pacata severità, in perfetta consonanza con l'indole rigorosa del musicista, aliena dalle celebrazioni, secondo quanto tramandano i biografici coevi. Interessante anche il dipinto che raffigura il celebre tenore wagneriano Giuseppe Borgatti (290), da lui stesso donato durante un memorabile concerto in Sala Bossi il 26 marzo 1927 perché venisse collocato tra quelli del maestro Alessandro Busi, «il suo primo educatore nell'arte del canto», e di Giuseppe Martucci, che lo aveva iniziato «alle grandi interpretazioni wagneriane». L'opera fu realizzata nel 1920 dal pittore forlivese Amilcare Casati (1895-1961), che davanti a Borgatti, a mezzo busto e con lo sguardo perso nel vuoto, rappresenta il volto spettrale di Wagner come emergesse a stento dalle tenebre, quasi visione interiore. Nell'iconoteca del Liceo l'opera si distingue proprio per questa valenza simbolica, tesa a riprodurre una situazione psicologica e spirituale più che a restituire, come di consueto con intento documentario, il volto del personaggio ritratto.

Passando agli anni Cinquanta, troviamo i ritratti di Camillo Oblach (303), violoncellista (1954 circa), e di Angelo Consolini (292), violinista (1950), dipinti rispettivamente da Tommaso Della Volpe (1883-1967) e Gino Marzocchi (1895-1981). Entrambi ricercati ritrattisti nativi della regione, furono esponenti di quella cultura figurativa italiana della prima

¹³ «L'Illustrazione italiana», novembre 1884.

¹⁴ I. D'AGOSTINO, in *La pittura in Italia. L'Ottocento* 1991, II, p. 801.

metà del Novecento che, pur tenendosi lontana da ricerche d'avanguardia, seppe esprimersi in una produzione di buon livello, caratterizzata da immediatezza della visione e grande intensità emotiva. Anche il romagnolo Eugenio Amadori (1921-2001) firma due significativi ritratti nel 1958 e nel 1962, il violinista Umberto Supino (307) e il compositore Ettore Dederi (293), direttore del Conservatorio dal 1951 al 1963. Singolare figura di pittore-musicista, Amadori iniziò studiando pittura, indi, prevalendo la passione per la musica, intraprese la professione di violinista, che lo portò a suonare nell'orchestra del Teatro Comunale di Bologna. Nel "golfo mistico" o dietro le quinte, durante le pause delle prove e degli spettacoli, l'artista si impegnò a fissare in caricature i grandi della musica – da Luciano Pavarotti a Sergiu Celibidache, da Riccardo Muti a Mirella Freni – con un segno gustoso ed espressivo, capace di cogliere il grottesco delle fisionomie e d'enfatizzare i caratteri individuali con un umorismo garbato e mai irriverente. (Un ampio suo dipinto, raffigurante l'orchestra del Comunale infervoratissima sotto la ferula di Celibidache, è esposto sopra il guardaroba del Teatro.) Dal primo disegno a matita, china o carboncino, spesso passava a modellare le caricature in creta, creando vivaci statuette in terracotta, alla sua morte donate dalla famiglia all'Accademia Filarmonica di Bologna, dove sono tuttora ospitate nel museo al primo piano.

Va infine segnalato il ritratto di Arrigo Serato (305), affermato violinista, bolo-

gnese per nascita, opera di notevole rilievo storico-artistico dipinta da Felice Casorati (1883-1963). La tela si colloca nell'ultima stagione del grande maestro piemontese e arricchisce la straordinaria galleria di ritratti da questi realizzata fin da quando esordì nella Biennale di Venezia del 1907 con il ritratto della sorella Elvira. La recente mostra ospitata ad Alba nelle sale della Fondazione Ferrero (2014) ha posto l'accento proprio sul ruolo fondamentale che Casorati attribuì alla ritrattistica, tanto da privilegiarla anche nelle occasioni più importanti per un artista, quali le grandi esposizioni.¹⁵

In conclusione: la quadreria otto-novecentesca – è dell'altro ieri l'ultimissima accessione, l'immagine dell'acclamato direttore d'orchestra bolognese Francesco Molinari Pradelli (301), effigiato nel 1958 da Vittorio Dotti (1900-1985) – ha inteso proseguire l'ambizioso progetto di padre Martini, mantenendone l'elevato valore documentario: e non v'è dubbio che la centuria scarsa di ritratti degli ultimi due secoli fornisce un degno complemento alla straordinaria storia della musica per immagini avviata dal Francese. In essa anche gli storici dell'arte possono trovare, soprattutto per l'Ottocento, spunti preziosi. E nei dipinti di maggior pregio possiamo analizzare il progressivo evolversi del rapporto tra la realtà del soggetto ritratto e la sua rappresentazione pittorica che concettualmente sta alla base della rappresentazione delle effigi umane: tradotto in termini di stile, la progressiva e moderna acquisizione della coscienza del vero.¹⁶

¹⁵ Felice Casorati 2014.

¹⁶ Sull'evoluzione del ritratto nell'arte bolognese dell'Otto-Novecento cfr. POPPI 2001.

INDICE DEL VOLUME

Presentazioni	Pag.	V
Prefazione (Lorenzo Bianconi)	»	XI
ANGELO MAZZA, «Al maggior ornamento di cotesta insigne libreria musicale». L'iconoteca di padre Giambattista Martini nel convento di San Francesco	»	1
ANGELO MAZZA - ALFREDO VITOLO, Prospetto delle lettere relative all'iconoteca nei carteggi di padre Martini.	»	55
ALFREDO VITOLO, Gestione, catalogazione e inventariazione della quadreria nel Liceo musicale di Bologna	»	87
ANGELO MAZZA, Giuseppe Maria Crespi: due ante di libreria con scaffali di libri di musica	»	93
LORENZO BIANCONI - MARIA CRISTINA CASALI PEDRIELLI, Corrado Giaquinto: Carlo Broschi detto il Farinelli.	»	103
GIOVANNA DEGLI ESPOSTI, La quadreria post-martiniana: le acquisizioni dell'Otto e del Novecento	»	125

CATALOGO GENERALE DEI RITRATTI

Musicisti del Cinquecento (schede 1-15).	»	133
Musicisti del primo Seicento (16-25)	»	155
Musicisti del secondo Seicento (26-51)	»	168
Musicisti del primo Settecento (52-95)	»	207
Musicisti del secondo Settecento (96-215).	»	279
Musicisti del primo Ottocento (216-263).	»	491
Musicisti del secondo Ottocento (264-289).	»	565
Musicisti del Novecento (290-311).	»	597
Appendice: ritratti alienati, danneggiati, dispersi (Angelo Mazza).	»	625
Bibliografia	»	639
Indice dei soggetti ritratti	»	677
Indice degli artisti.	»	680