

MINISTERO PER I BENI
CULTURALI ED AMBIENTALI

COMUNE DI BOLOGNA

REGIONE
EMILIA-ROMAGNA

Ministero per gli Affari Esteri
Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche
Istituto per i beni culturali della Regione Emilia-Romagna
Associazione Francesco Francia, Accademia Clementina

Rotary Club, Lions Club, Amministrazione Provinciale, Ente Fiera, Associazione Industriali
Camera di Commercio, Industria, Artigianato, Agricoltura
Associazione Commercianti e Operatori Turistici, Azienda per il Turismo
Associazione Albergatori, Sindacato Ristoratori
SAB Aeroporto G. Marconi di Bologna SpA

*Esposizione organizzata
dalla Soprintendenza per i beni artistici e storici
per le province di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna
e dalla
Promorestauro srl*

con il contributo di

 CREDITO
ROMAGNOLO

 FOCHI

 G.D.
SOCIETÀ PER AZIONI
BOLOGNA-ITALIA

poligrafici editoriale S.p.A.

 Lloyd's
correspondent CLAUDIO BERTANI

Alfa Wassermann Schiapparelli
COREB: I.C.L.A. mandataria, Bonifica, Cogefar, IMCO, C.C.C.

GIUSEPPE MARIA CRESPI 1665-1747

Pinacoteca Nazionale di Bologna
Staatsgalerie, Stuttgart Puskin Museum, Mosca

a cura di

Andrea Emiliani e August B. Rave

con scritti di

Anton A.W. Boschloo, Silvia Evangelisti
Angelo Mazza, Mira Pajes Merriman, Antonio Paolucci, Giovanna Perini,
August B. Rave, Eugenio Riccòmini, John T. Spike, Franca Varignana,
Giordano Viroli

Introduzione di
Andrea Emiliani

BOLOGNA

Pinacoteca Nazionale e Accademia di Belle Arti
Palazzo Pepoli Campogrande

7 settembre – 11 novembre
1990

Nuova Alfa Editoriale

Comitato scientifico

Irina Antonova
Peter Beyé
Andrea Emiliani
Gerhardt Ewald
Sydney J. Freedberg
Sir Denis Mahon
Anne Marie Maeyer-Meintschel
Mira Pajes Merriman
Antonio Paolucci
Edmund P. Pillsbury
Wolfgang Prohaska
August B. Rave
Vitali Suslov
Daniela Bertocci, coordinamento

Comitato esecutivo

Felicia Bottino
Giuseppe Gherpelli
Alberto Guenzi
Pasquale Petrucci
Nicola Sinisi

Segreteria organizzativa

Edmo Albertazzi, coordinamento
Emanuela Fiori
Silvia Gaiba
Andrea Santucci

Organizzazione dei concerti

Musicafer Srl, Bologna

Progetto espositivo

Cesare Mari, Panstudio, Bologna

Assistenza tecnica

Elio Manini, Franco Ruscelli

Campagna fotografica

Antonio Guerra, Bologna

Elaborazioni grafiche

Storie/Linee, Bologna

Allattamento

Luigi Botta Arredamenti, Bologna

Impianti di illuminazione

Effetizeta snc, Calderara di Reno

Impianti di sicurezza

Elford 2, Casalecchio di Reno

Tinteggiature

Vernicecolor, Bologna

Trasporti e servizi doganali

Tavoni Art Trans, Bologna

Opere edili

Edilfast, Mezzolara di Budrio

Redazione del catalogo

Piera Raimondi

Traduzioni dall'inglese

Nicoletta Madrigali, Giovanna Perini

Traduzioni dall'olandese

Giancarlo Errico

Traduzioni dal tedesco

Cesare Marelli, Claudia Augusta Zonta

Albo d'onore dei prestatori

AUSTRIA

Wien, Kunsthistorisches Museum

BELGIO

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts
de Belgique

CECOSLOVACCHIA

Praga, Národní Galerie

FRANCIA

Amiens, Musée de Picardie
Lyon, Musée des Beaux Arts
Orléans, Musée des Beaux Arts
Paris, Collezione Nat Leeb
Toulouse, Musée des Augustins

GERMANIA

Berlin, Staatliche Museen
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen
Düsseldorf, Galerie Lingenauber
Hannover, Niedersächsisches
Landesmuseum
Heidelberg, Kurpfälzisches Museum
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle
Pommersfelden, Collezione Schönborn-
Wiesentheid
Stuttgart, Staatsgalerie

INGHILTERRA

Birmingham, City Museum and Art Gallery
Birmingham, The Barber Institute of Fine
Arts
Cambridge, The Fitzwilliam Museum
London, Collezione Sir Denis Mahon
London, Harari & Johns Ltd.
London, The National Gallery
London, Walpole Gallery

IRLANDA

Dublin, National Gallery of Ireland

ITALIA

Bergantino, Chiesa Parrocchiale
Bologna, Chiesa di San Salvatore
Bologna, Chiesa di San Nicolò degli Albari
Bologna, Chiesa di Santa Maria dei Servi
Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale
Bologna, Collegio di Spagna
Bologna, Collezione Corrado
Bologna, Collezione Maccaferri
Bologna, Collezione Melega Parlatore
Bologna, Collezione Tinozzi
Bologna, Collezioni Comunali d'Arte
Bologna, Collezioni d'Arte della Cassa di
Risparmio
Bologna, Conservatorio del Baraccano
Bologna, Credito Romagnolo

Bologna, Museo Davia Bargellini
Bologna, Opera Pia dei Poveri Vergognosi
Bologna, Oratorio di Santa Maria Maddalena
Bologna, Pinacoteca Nazionale
Cortona, Museo Diocesano
Faenza, Pinacoteca Civica
Ferrara, Chiesa del Gesù
Finale Emilia, Collegiata dei Santi Filippo
e Giacomo
Firenze, Galleria degli Uffizi
Lucca, Chiesa del Crocifisso dei Bianchi
Milano, Pinacoteca di Brera
Modena, Museo Civico d'Arte Medievale e
Moderna
Pisa, Museo Nazionale e Civico di San Mat-
teo
Roma, Collezione Buranelli
Roma, Collezione Schneider
Roma, Galleria Doria Pamphilj
Roma, Museo di Palazzo Venezia
San Paolo d'Argon, Chiesa Parrocchiale
Sarzana, Cattedrale
Stuffione, Chiesa Parrocchiale
Torino, Galleria Sabauda
Trieste, Galleria Nazionale d'Arte Antica

STATI UNITI D'AMERICA

Boston, Museum of Fine Arts
Columbia, Columbia Museum of Art
Kansas City, The Nelson-Atkins Museum
of Art
New York, Collezione Manning
New York, Colnaghi
New York, Kate Ganz Ltd.
New York, Collezione Butler
New York, Marco Grassi
New York, Sotheby's
Seattle, Seattle Art Museum
Washington, National Gallery of Art

SVEZIA

Stockholm, The Royal Collections

SVIZZERA

Zürich, Collezione Lutomirski
Zürich, Kunsthaus

UNGHERIA

Budapest, Szépművészeti Múzeum

UNIONE SOVIETICA

Leningrado, Ermitage
Mosca, Pushkin Museum

Ringraziamenti

Rosalba D'Amico, Grazia Agostini, Marzia
Faietti, Giampiero Cammarota, Franco
Faranda, Armanda Pellicciari, Anna
Colombi Ferretti, Luisa Ciammitti, Liliana
Neri, Fiammetta Galloni, Corinna Giudici,
Raffaella Rossi Manaresi, Marco Baldassari,
Danilo Mattioli, Marco Matteuzzi, Sandra
Costa, Anna Maria Petrioli Tofani,
Rosalba Tardito, Evelina Borea, Sandra
Pinto, Michela Di Macco, Eduard Safarik,
Michele Cordaro, Piero Donati, Maria
Teresa Filieri, Davide Trevisani, Biagio
Dradi Maraldi e Silvia Campanini per le
ricerche storico-documentarie.

© 1990

Nuova Alfa Editoriale
Elemond Editori Associati
ISBN 88-7779-148-9



Comitato d'Onore

GIOVANNI SPADOLINI

Presidente del Senato

FERDINANDO FACCHIANO

Ministro per i Beni Culturali e Ambientali

EMILIO RUBBI

Sottosegretario al Ministero del Bilancio e Programmazione

FRANCO ASTORI

Sottosegretario al Ministero per i Beni Culturali e Ambientali

FRANCESCO SISINNI

Direttore Generale del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali

GIACOMO ROSSANO

Prefetto della Provincia di Bologna

FRANCO PISO

Capo Gabinetto del Ministero per i Beni Culturali

FELICIA BOTTINO

Assessore all'Urbanistica e alla Cultura della Regione Emilia-Romagna

LUCIANO CANNAROZZO

Questore di Bologna

ALDO ALBINI

Presidente della Sezione del Consiglio di Stato

ANNA MARIA MORETTO

Soprintendente per i Beni Archeologici dell'Emilia-Romagna

MICHELE D'ELIA

Direttore dell'Istituto Centrale del Restauro

GIOVANNI PEDRINI

Provveditore agli Studi

EZIO RAIMONDI

Università degli Studi di Bologna

RENZO GRANDI

Direttore del Museo Civico Medievale di Bologna

ADRIANO BACCILIERI

Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Bologna

AGOSTINO DI FALCO

Direttore Generale dell'Impresa Costruzioni Lavori Appalti

LEONILDE JOTTI

Presidente della Camera dei Deputati

GIANNI DE MICHELIS

Ministro per gli Affari Esteri

PAOLO BABBINI

Sottosegretario al Ministero dell'Industria

GIACOMO BIFFI

Arcivescovo di Bologna

STEFANO ROLANDO

Direttore Generale dell'Editoria e Informazione della Presidenza del Consiglio dei Ministri

ENRICO BOSELLI

Presidente della Regione Emilia-Romagna

GIUSEPPE COLACCHIO

Commissario di Governo

LAMBERTO COTTI

Presidente della Provincia di Bologna

ALBERTO CAMPITO

Intendente di Finanza

CARLO CARAPIA

Direttore della Ragioneria di Stato

LUCIA GREMMO

Soprintendente per i Beni Architettonici e Ambientali di Bologna

FRANCA ARDUINI

Direttore della Biblioteca Universitaria di Bologna

FRANCA VARIGNANA

Conservatore delle Collezioni d'Arte della Cassa di Risparmio

FABIO ROVERSI MONACO

Magnifico Rettore dell'Università degli Studi di Bologna

LUCIANO ANCESCHI

Presidente Emerito dell'Accademia Clementina

FRANCESCO BIGNARDI

Presidente del Credito Romagnolo

CARLO CATANZARO

Direttore Ispettorato Centrale Istruzione Artistica

GIULIO ANDREOTTI

Presidente del Consiglio dei Ministri

CARLO TOGNOLI

Ministro per il Turismo e lo Spettacolo

LUIGI COVATTA

Sottosegretario al Ministero per i Beni Culturali e Ambientali

RENZO IMBENI

Sindaco di Bologna

GIUSEPPE PROIETTI

Direttore Generale del Nucleo di Valutazione Investimenti per i Beni Culturali e Ambientali

LUCIANO GUERZONI

Presidente del Consiglio della Regione Emilia-Romagna

MARIO FORTE

Procuratore Generale della Repubblica

ERNESTO TILOCCA

Presidente della Corte di Appello del Tribunale di Bologna

DOMENICO MARINO

Capo Circoscrizione Doganale

GIOVANNI MAMMONE

Direttore Società Italiana Autori ed Editori

FRANCESCO ZURLI

Soprintendente per i Beni Architettonici e Ambientali di Ravenna

MARIA ROSARIA CELLI GIORGINI

Soprintendente Archivistico per l'Emilia-Romagna

CRISTIANA MORIGI GOVI

Direttore del Museo Civico Archeologico

ANNA OTTANI CAVINA

Direttore del Dipartimento di Arti Visive della Università degli Studi di Bologna

GIUSEPPE PASCUCCI

Presidente dell'Accademia di Belle Arti

MARINO GOLINELLI

Presidente della Fondazione Cesare Gnudi

GIANCARLO LENZI

Presidente della Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura

GIORGIO GUAZZALOCA

Presidente dell'Associazione dei Commercianti e Operatori turistici

IRENE RUBINI

Segretario regionale Confederazione Nazionale dell'Artigianato

FRANCO PETREI

Generale di Brigata Comandante IV Zona Emilia-Romagna
Guardia di Finanza

MARCELLO GENTILE

Dirigente di Sezione della Polizia Stradale

DANTE STEFANI

Presidente dell'Ente Fiera di Bologna

GIANFRANCO RAGONESI

Segretario Regionale Confederazione Generale italiana Artigianato

LUIGI NOBILI

Generale di Brigata Comandante della VII Brigata Carabinieri

ALDO D'ALFONSO

Presidente Azienda Promozione Turistica

GIANANDREA ROCCO DI TORREPADULA

Presidente della Associazione Industriali di Bologna

ENRICO MANICARDI

Presidente dell'Ente Regionale per la valorizzazione economica del territorio

RENATO CANDIA

Comandante della VII Zona Militare

PASQUALE PETRUCCI

Direttore dell'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche

Restauratori

Bologna:

Ottorino Nonfarmale srl, Oreste Roffia, Giovanni Giannelli, Daniela Rinaldi, Barbara Morettini, Silvia Baroni e Camillo Tarozzi. CRC Cooperativa Restauro e Conservazione. M.Paola Degli Esposti. Restauro snc di Maria Dell'Amore e Mariella Gnani. Laboratorio Delta. Laboratorio degli Angeli di Maricetta Parlatore Melega, con la collaborazione di Arnaldo Schiavini. Marco Sarti con la collaborazione di Adele Pompili, Alessandro Tarozzi e Emanuela Viel, Emma Biavati, Gabriella Borzi, Pinacoteca Nazionale di Bologna.

Genova:

Laboratorio Restauro San Donato Sdf

Firenze:

Stefano Scarpelli

Milano:

Carmela Comolli Chirici

Pisa:

Fausto Giannitrapani & C. snc (Ghezzano)

Restauro architettonico di Palazzo Pepoli Campogrande: Edilfornaciai, Bologna. Luigi Botta, allestimenti.

Restauro architettonico della Pinacoteca Nazionale: COREB: I.C.L.A. Mandataria, Bonifica, Cogefar, I.M.C.O., C.C.C.

Il Credito Romagnolo ha sostenuto promozione e spesa dei seguenti interventi di restauro:

GIUSEPPE MARIA CRESPI

Bologna, Pinacoteca Nazionale: *Autoritratto; La famiglia di Zanobio Troni; Donna con rosa e gatto; Il cacciatore; San Giovanni Nepomuceno; Latona trasforma i pastori in rane.*

Bologna, Conservatorio del Baraccano: *Il sogno di San Giuseppe.*

Bologna, Oratorio di Santa Maria Maddalena: *Angelo Annunciante; Vergine Annunciata.*

Bologna, Opera Pia dei Poveri Vergognosi: *Cristo Benedicente; San Giuseppe con il bastone fiorito.*

Bologna, Collezioni private: *Estasi di San Bernardino; Ritratto di gentildonna; Estasi dei Santi Benedetto e Francesco; La Vergine con i Santi Filippo Neri e Andrea Avellino.*

Bergantino, Parrocchiale: *Vergine del Carmine con i Santi Simone e Antonio da Padova; Sacra Famiglia.*

Finale Emilia, Colleggiata dei Santi Filippo e Giacomo: *Adorazione dei Magi.*

Stuffione, Parrocchiale: *Morte di San Giuseppe.*

Sarzana, Cattedrale: *Annunciazione e Santi Giovanni Battista, Giovanni e Stefano.*

Pisa, Museo Nazionale e Civico di San Matteo: *La pulce.*

Milano, Pinacoteca di Brera: *Crocefissione.*

Firenze, Galleria degli Uffizi: *Strage degli innocenti; Cupido e Psiche.*

Lucca, Chiesa del Crocifisso dei Bianchi: *Assunzione della Vergine.*

Cortona, Museo Diocesano: *Estasi di Santa Margherita.*

Bergamo, San Paolo d'Argon: *Martirio di San Giovanni Evangelista; Sant'Andrea adora la croce.*

LUIGI CRESPI

Bologna, Pinacoteca Nazionale: *Ritratto di Ferdinando Gini; Ritratto di Pietro Franceschi.*

ANTONIO CRESPI

Bologna, Museo Davia Bargellini: *Natura morta con massaia.*

Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande: *Natura morta con cacciagione.*

ALTRI ARTISTI

Bologna, Pinacoteca Nazionale (dep. Palata Pepoli): Sebastiano Ricci, *La nascita del Battista.* Bologna, Santa Maria della Pietà: G.A. Donducci detto il Mastelletta, *I Profeti Isaia e Osiah.* Forlì, Opera Pia Prati: Monsù Bernardo, *Ragazzo che dorme con cesto.*

Referenze fotografiche

Foto Razzo, Budapest; Giorgio Vasari, Roma; Antonio Guerra, Bologna; Seattle Art Museum, Seattle; GFS, Firenze; National Gallery of Ireland, Dublin; Photo Giroudon, Paris; GFS, Milano; Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover; Studio Basset, Lyon; Giorgio Liverani, Forlì; Collezioni Comunali d'Arte, Bologna; The National Gallery, London; Chomon, Torino; Kunsthistorisches Museum, Wien; Jorg. P. Anders, Berlin; Musées Royaux des Beaux Arts, Bruxelles; Staatsgalerie, Stuttgart; Musée des Augustins, Toulouse; National Gallery of Art, Washington; Národní Galerie, Praga; Museum of Fine Arts, Boston; The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City; The Fitzwilliam Museum, Cambridge; City Museum and Art Gallery, Birmingham; Columbia Museum of Art, Columbia; Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe; The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham; Kurpfälzisches Museum, Heidelberg; CNB & C., Bologna; The Royal Collections, Stockholm; Prudence Cuming Associates Ltd., London; Marco Baldassari, Bologna; Peter Guggenbuhn, Zürich; Dor Van Green, Bologna; Allan Finkelman, New York; Kunsthau, Zürich; Paolo Giusti, Lastra a Signa; GFS, Bologna

INDICE

A. Emiliani, P. Beye I. Antonova	<i>Presentazione</i>	XI
A. Emiliani	<i>Sentimento dell'essere e tempo ritrovato</i>	XV
Angelo Mazza	<i>Dall'eredità di Guido Reni a Giuseppe Maria Crespi. Cinquant'anni di pittura a Bologna</i>	XLIII
Mira Pajes Merriman	<i>Giuseppe Maria Crespi</i>	LXIII
Eugenio Riccòmini	<i>Gli inizi del Crespi: «Una maniera affatto nuova, tratta però da lunghi studi»</i>	LXXXI
Antonio Paolucci	<i>Crespi in Toscana: un amichevole patronato</i>	XCIII
Franca Varignana	<i>Giuseppe Maria Crespi e il 'Bertoldo': forme di una lettura Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno</i>	CI CXV
John T. Spike	<i>Il Crespi disegnatore</i>	CLVII
August B. Rave	<i>Giuseppe Maria Crespi, pittore tra poesia e musica</i>	CLXV
Anton A.W. Boschloo	<i>Crespi e l'Accademia Clementina</i>	CLXXXV
Giovanna Perini	<i>Letteratura artistica e società a Bologna</i>	CXCIII
Angelo Mazza	<i>I «turgidi floridi affreschi» in Palazzo Pepoli</i>	CCVII
Silvia Evangelisti, Marion Keiner, August B. Rave, Giordano Viroli	<i>Catalogo delle opere</i>	I-265
	<i>Bibliografia</i>	267

85. SCAFFALI CON LIBRI DI MUSICA

Olio su tela, sinistra: cm 165,5 × 78, destra: cm 165,5 × 75,5
Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale

I due dipinti su tela di grande formato servono da ante di un armadio. Sui quattro scomparti di ogni scaffale è raccolta, come dimostrano le iscrizioni sul dorso dei libri rilegati in pelle, la letteratura più importante della storia della musica, che va con i suoi quarantadue titoli dall'antichità fino all'edizione veneziana di un libro del 1706. Grazie ai titoli ben leggibili si possono identificare tutti i libri e anche classificarli nell'ambito della storia della musica.¹ Anche se chiuse, le porte rivelano già, con la rappresentazione dei libri, il contenuto dell'armadio. L'armadio si trovava originariamente nella biblioteca del convento di San Francesco a Bologna, dove viveva e agiva padre Giovanni Battista Martini, lo storico della musica più conosciuto, allora come oggi, a Bologna. Si può solo supporre che il religioso sia stato il committente dei due dipinti di Crespi. Tuttavia i titoli delle opere letterarie, l'ordine in cui sono disposte, di certo non casuale, ed alcuni accenni sulla sua persona, nascosti nel dipinto, danno a questa supposizione una certa probabilità. A differenza degli scomparti sottostanti, i due più in alto, in entrambi i dipinti, mostrano sette libri ritti: a sinistra sono quasi tutti classici dell'antichità, a destra sono delle opere di autori dell'ordine francescano. Proprio fra questi autori, tra il secondo e il terzo libro, fa capolino un biglietto, quasi a voler richiamare l'attenzione su di sé. Gli scomparti di mezzo raccolgono in un certo disordine dei libri, alcuni ritti, altri coricati e, sullo scomparto di sinistra, due fogli di musica nascondono quasi del tutto il libro sottostante: il *Musico Testore* di Zaccaria Tevo, anch'egli autore francescano. Proprio questo libro è il più recente tra tutti, pubblicato nel 1706 a Venezia, anno in cui nacque padre Martini. Negli ultimi scomparti, sia a destra che a sinistra, si trova, oltre ai libri – qui mancano del tutto i titoli – anche tutto l'occorrente per scrivere: a sinistra sono visibili due

puliscipenne verdi con appositi batuffoli di cotone, che servono anche a cancellare l'inchiostro fresco, ed inoltre un calamaio con la penna; nello scomparto di destra si vedono un libro di musica aperto, una bottiglietta di terracotta contenente dell'inchiostro e un mazzetto di penne nuove. Nella successione degli scomparti, dall'alto al basso, si riconosce la continuità storica tra l'antichità e il presente, ma allo stesso tempo, l'ordine, senz'altro voluto, della disposizione dei singoli motivi ci presenta un programma di base che potrebbe corrispondere ad un progetto scientifico di padre Martini: l'occorrente per lo scrivere, i libri senza titolo, il libro di musica aperto nello scomparto più in basso e gli accenni ad autori francescani, nascosti nella rappresentazione, sembrano indicare che molti altri libri sulla musica aspettano di esser scritti dai Padri Francescani, secondo la strada mostrata dall'opera più recente rappresentata nel dipinto e pubblicata appunto nel 1706, l'anno di nascita di padre Martini.

Senza dubbio, la tradizione degli studioli continua a vivere nel microcosmo degli stipetti artistici e per libri.

Il dipinto ha una propria realtà e una propria funzione, quella appunto di porta di uno stipetto per libri e ci comunica il suo senso con una brevità emblematica, un senso che trova la sua ragione tra l'essere e l'apparire. Nikolaus Taurellus determina il motivo delle porte, che si possono aprire e chiudere, come l'azione dell'accettare e del conservare: sia chiuse che aperte le ante hanno sempre il loro valore intrinseco.² Inoltre, il libro, quale attributo della Fama, assicura allo scrittore l'immortalità.³ La gamma delle proposte per una probabile data di composizione dei dipinti va dal 1710/15⁴ fino al 1740.⁵ Se si suppone, come già Renato Roli,⁶ che il committente di Crespi sia padre Giovanni Battista Martini, i dipinti dovrebbero essere datati verso il 1725, allorquando egli divenne il succes-

sore di Fernando Gridi nella carica di direttore della cappella musicale di San Francesco a Bologna, cosa che fu confermata ufficialmente due anni dopo dal Ministro Generale dell'ordine francescano con un decreto. La data proposta da Francesco Arcangeli, che prevede il decennio tra il 1720 e il 1730,⁷ si potrebbe limitare così agli anni 1725/27 e 1730.

AR

1. Bologna 1984, pp. 140-142.
2. Henkel-Schöne 1967, col. 1335.
3. Henkel-Schöne 1967, col. 1565.
4. Gnudi 1984, p. 37.
5. Bologna 1984, p. 115.
6. Roli 1977, p. 217.
7. Arcangeli 1962, pp. 31-32.



August Bernhard Rave

1. Citazione da Burney 1772, vol. I, pp. 141-150.

2. *Ibidem*, p. 141.

3. *Ibidem*, p. 151.

4. Anche l'invenzione di Castel sarebbe difficilmente concepibile senza le conoscenze scientifiche di un René Descartes e di un Athanasius Kircher. Quasi un secolo prima i due eruditi dagli interessi enciclopedici si erano occupati anche di questioni di musica, che del resto faceva parte delle *artes liberales*: nel 1618 Cartesio nel suo *Compendium musicae*, pubblicato a Utrecht nel 1650, Kircher nella sua *Misurgia universalis*, pubblicata nel 1650 (reprint 1970, Hildesheim, Olms). Cfr. Württenberger 1979, pp. 193 ss.; Hammerstein 1984, I, pp. 14 ss.; Motte Haber 1990, pp. 65 s.

5. Il naturalista inglese Isaac Newton si era riallacciato alle riflessioni fondamentali di Cartesio e di Kircher che avevano considerato la luce come un prodotto di vibrazioni o, rispettivamente, come identica al suono. Nel primo libro dell'*Ottica* egli dimostrò attraverso vari esperimenti la scomponibilità della luce bianca in luce colorata omogenea ed equiparò la gamma di colori che ne risultava, alla gamma musicale delle sette note. Una tale riflessione interdisciplinare non costituiva un'eccezione, tanto più che alla fine del Seicento si era pervenuti ad un riassetto delle arti. Nel 1690 Charles Perrault nel *Cabinet des Beaux Arts* accostò al vecchio sistema delle *artes liberales* il nuovo sistema dei *beaux arts*, e cioè *éloquence, poésie, musique, architecture, peinture, sculpture, optique e mécanique*. Gli scritti di teoria artistica, che andarono moltiplicandosi nel Settecento fino agli Enciclopedisti, contenevano sempre nei trattati sulle singole arti anche delle esposizioni sul sistema generale, come spesso già risultava dai titoli delle opere. Cfr. Württenberger 1979, p. 192; Hammerstein 1984, p. 14; ed anche Boller-Brinkmann-Walther 1947, p. 78 e note 1, 2.

6. Illustrato ampiamente in Württenberger 1979 e Hammerstein 1984.

7. Leonardo da Vinci 1989, pp. 28-32; vedi anche Giovanni Paolo Lomazzo nel suo *Trattato dell'arte della pittura* del 1590, cfr. a questo proposito: Wittkower 1969, p. 97; vedi anche Michelangelo: « La buona pittura è una musica e una melodia ... che solo l'intelligenza può percepire non senza grande difficoltà », cit. in Hollanda 1943, p. 47.

1. Il Raffaello di Farinelli

Un sabato dell'agosto 1770 Carlo Broschi, celebre castrato della sua epoca, conosciuto con il nome di Farinelli, aveva invitato a pranzo alcuni ospiti nella residenza di campagna in cui trascorreva la sua vecchiaia, nelle vicinanze di Bologna, fuori Porta Lama. Gli invitati, che il cantante avrebbe certo saputo deliziare con i piaceri della cucina locale, erano come lui del mestiere. In compagnia del padre Giovanni Battista Martini, monaco e musicista del convento di San Francesco in Bologna, tossicchiante per l'età e per gli acciacchi, si era presentato anche un viaggiatore inglese di nome Charles Burney. Come il modesto Padre, anch'egli era uno storico della musica – anche se non ancora altrettanto famoso –, da lungo tempo in viaggio per il continente per condurre delle ricerche, destinate ad un'opera in vari volumi, nei vari centri della vita musicale europea. A Bologna era venuto appositamente per « vedere il dotto padre Martini ed il famoso Signor Farinelli e per godere della loro compagnia »,¹ in effetti il primo era « considerato da tutta l'Europa come il teorico musicale più profondo, e l'altro come il più grande musicista pratico di quest'epoca e di questo paese e forse di ogni tempo e nazione ». ² Farinelli seppe intrattenere i propri ospiti anche se, per ragioni di età, non con il canto, secondo quanto riferisce Burney in un suo aneddoto: « ... eppure egli si diletta pur sempre al pianoforte e con la viola d'amore. Egli possiede una quantità di pianoforti fabbricati in diversi paesi; li designa con i nomi dei maggiori pittori italiani secondo il favore che essi godono presso di lui. Il suo primo strumento prediletto è un pianoforte costruito a Firenze nel 1730 sul quale è iscritto a lettere d'oro il nome di Raffaello d'Urbino; segue un Correggio, Tiziano, Guido, etc. Suonò molto a lungo sul suo Raffaello con l'intelligenza e la delicatezza che gli sono proprie; ed ha composto per questo strumento vari pezzi graziosi ». ³ In realtà l'idea di Farinelli di armonizzare pittura e musica non era così nuova: essa era sicuramente dovuta all'invenzione del padre gesuita e matematico Louis Bertrand Castel. Nel 1725, infatti, questi aveva tentato di costruire un pianoforte cromatico, quel famoso « clavicembalo oculare » (*Augen-Clavicimbel*) che era stato descritto da Georg Philipp Telemann nel 1739. ⁴

L'idea della sinestesia suggerita dal pianoforte cromatico di Castel, che può aver indotto Farinelli a chiamare i propri strumenti con i nomi di grandi pittori, traeva spunto da riflessioni scientifiche dell'epoca. ⁵

La correlazione tra teoria musicale e teoria artistica o tra musicista e pittore aveva comunque una lunga tradizione. ⁶ Lo stesso Leonardo, nel suo trattato sulla pittura, aveva dedicato un capitolo alla musica. ⁷ Uno dei concetti fondamentali da cui questa correlazione si originava era da sempre quello musicale di armonia, che si fondava su principi matematici e di teoria delle

porzioni, ed anche, in relazione ad esso, la teoria delle tonalità musicali aveva elaborato una corrispondenza dei « modi », delle muse, delle sfere, pianeti e dei toni.⁸

Agostino Carracci, partendo da un disegno di Andrea Boscoli, che a sua volta si basava su un modello schizzato da Bernardo Buontalenti, aveva eseguito un'incisione che raffigurava l'armonia delle sfere.⁹ In occasione delle rianche funebri del pittore bolognese vennero citati i suoi molteplici intenti: oltre alle altre discipline scientifiche, egli si era occupato soprattutto di musica, il cui fondamento – l'aritmetica – gli era apparso come l'origine dell'armonia musicale.¹⁰

La dottrina dei diversi « modi » musicali però acquistò importanza per gli studiosi soprattutto grazie agli scritti teorici di Gioseffo Zarlino. Come Tiziano Monteverdi, in un certo modo special modo Tintoretto, di cui è noto il tentativo di produrre sonorità diverse, attraverso l'invenzione di nuovi strumenti,¹¹ Zarlino fece parte dell'Accademia veneziana della Fama. Dalle sue *Istituzioni armoniche* del 1558 in poi, se spunto, ad esempio, Andrea Palladio per la concezione dei suoi edifici. Ma fu soprattutto Nicholas Poussin, basandosi sulle idee di Zarlino, a sviluppare nella sua celebre lettera del 1647 a Paul Fréart de Chantelou, la teoria secondo cui anche i dipinti avrebbero dovuto essere eseguiti secondo vari « modi » e, come pezzi musicali, avrebbero dovuto rappresentare un determinato stato d'animo, così come prescriveva la teoria degli affetti.¹³

In un recente accenno alle relazioni di Guido Reni con la musica, sottolineando l'occasione dell'analisi del suo dipinto della Maddalena commissionato dal cardinal Biscia, non è meno istruttivo.¹⁴ Il padre di Guido, Daniele Reni, maestro di canto e membro di una cappella di Bologna, pagata dalla Signoria. Anche il figlio inizialmente avrebbe dovuto diventare musicista e poi era al corrente, tramite l'insegnamento paterno, delle discussioni di teoria musicale del suo tempo, il cui oggetto principale era costituito dagli affetti. Si può supporre la stessa cosa per il Domenichino, legato da stretta amicizia al musicista Giovanni Battista Doni, che nel suo trattato di teoria musicale dedicato ai Barberini, la *Lyra Barberina*, si era occupato dei mezzi musicali di intensificazione affettiva ed espressiva.¹⁵ Non si può negare che, a partire dalla fine del Cinquecento fino al Settecento inoltrato, la musica acquistò un influsso sempre maggiore sulle altre arti.

Nel battesimo degli strumenti di Farinelli si esprime una valutazione della musica perfettamente cosciente del proprio valore. La figura del cantante in scena, ancor oggi, in modo addirittura esemplare la fama ed il successo del valore artistico che più di ogni altro cercò di abbracciare con i propri mezzi personali la realtà sociale. Alludiamo all'opera, l'unica forma artistica in assoluto a poter soddisfare in un modo quasi perfetto le attese morali ed estetiche di un'« opera d'arte totale », che toccava al tempo stesso l'udito, la vista ed i sentimenti. Essa consentì la diffusione di opere poetiche al di là della cerchia dei loro destinatari abituali ed in tal modo diede un contributo essenziale all'alzamento del livello culturale individuale.¹⁶ Nella produzione in massa di libretti d'opera la poesia sembrò quasi scendere al rango di ancella della musica.¹⁷ Alla base del battesimo degli strumenti in casa Farinelli non sta nient'altro che l'idea, molto diffusa e spesso utilizzata nel certame delle arti, dell'*ut pictura poesis*, ma con la differenza che la musica poteva chiaramente rivendicare il posto della poesia. Tuttavia, alla data dell'incontro descritto, al quale possiamo immaginare avrebbe potuto partecipare, quale ospite diver-

8. Analogamente, anche nell'edizione milanese del 1496 della *Practica musicae* di Franchino Gafurius, per il quale Leonardo aveva sempre nutrito dei sentimenti di amicizia e di ammirazione, si trova una rappresentazione figurativa dell'armonia delle sfere. Vedi a questo proposito Wind 1987, pp. 306-311, 340, fig. 20.

9. Vedi De Grazia Bohlin 1979, n. 153, pp. 266-268.

10. « ... Agostino non contento d'avanzar gli altri in tante belle esercitazioni, dava opera alla musical disciplina... E nel medesimo tempo compartendo con giudizio l'ozio e i pensieri, ... attendeva alla filosofia matematica, dall'aritmetica imparando la quantità discreta che numero si dimanda, per la quale si impossessava della musica, conoscendo per teorica l'origine degli armoniosi concenti... », citazione da Faberio in Malvasia 1841, I, p. 308.

11. La dottrina degli affetti umani come espressione di emozioni e sensazioni dell'anima acquistò un'importanza sempre maggiore. Essa risaliva alla *Poetica* aristotelica e fu codificata nel 1649, due anni dopo la lettera di Poussin, da Cartesio nelle sue *Passiones animae*. Due anni più tardi Athanasius Kircher, nella sua *Misurgia universalis*, tentò in modo indipendente un'applicazione sistematica alla musica. Vedi l'ampia bibliografia sull'argomento con l'indicazione delle fonti in Buelow 1973, vol. 30, n. 1, pp. 250-259.

12. Zarlino 1558; cfr. Wittkower 1969, pp. 107 ss.; Forssmann 1973; Hammerstein 1984, p. 3.

13. Vedi Bialostocki 1981, pp. 12-42; Württemberg 1979, pp. 30 ss.; Hammerstein 1984, p. 4.

14. Vedi Ebert Schifferer 1988/89, n. A 18/A 19, pp. 169-174.

15. *Ibidem*, p. 173.

16. Vedi Strohm 1979, pp. 12 ss.

17. Muratori, II, p. 34: « Io sto per dire, essersi la poesia vilmente posta in catene; e laddove la musica era serva, e ministra di lei ora la poesia è serva della musica », cit. in Nicastro 1973, vol. VI I, p. 265.

18. Lessing 1880.

19. Vedi Schweizer 1972, pp. 55-106; Buch 1972.

20. Contemporanei diretti di Crespi, che vissero e lavorarono temporaneamente o stabilmente a Bologna quali musicisti e compositori di valore, furono, per citare solo i più noti: Giacomo Antonio Perti (1661-1756), maestro di cappella di S. Petronio; il suo discepolo Giuseppe Torelli (1658-1709), un fratello del pittore Felice Torelli (1667-1748); infine

Francesco Manfredini (1685-1762), che studiò a Bologna presso Perti e Torelli, e non da ultimo Arcangelo Corelli (1653-1713) che era venuto a Bologna all'età di tredici anni e che anche dopo la sua partenza per Roma, dove era stato chiamato come Arcade nel palazzo del cardinale Pietro Ottoboni per assumervi le funzioni di primo violino e direttore di sontuosi concerti, veniva chiamato « Arcangelo Bolognese » o semplicemente « Il Bolognese ». Vedi anche Ricci 1914, pp. 189-202; Ricci 1925, pp. 544 ss.; Gaspari 1970; Surian 1980, vol. 3, pp. 1-9; Gambassi-Surian, 1983, vol. I, pp. 373-378; Bologna 1984; Durante 1987, pp. 370-375.

21. Nel campo dell'opera Bologna raggiunse una posizione di punta a livello europeo con la « migliore scuola di canto » (Charles de Broses) grazie a Pier Francesco Tosi (1653/54-1732) e a Francesco Antonio Massimiliano Pistocchi (1659-1726), entrambi castrati, ed a Antonio Maria Bernacchi (1685-1756). Il barone francese Charles de Broses, viaggiatore dagli interessi musicali, parlò in tono entusiastico nelle sue annotazioni diaristiche di una rappresentazione della *Serva padrona* di Pergolesi alla quale egli aveva assistito nel 1739 a San Giovanni in Persiceto, nelle vicinanze di Bologna. Nella sua cinquantesima lettera a Monsieur de Maleteste, famosa dal punto di vista della storia della musica, si trova un giudizio molto positivo sulla scuola bolognese di canto. Cfr. a questo proposito Broses 1818, vol. I, p. 200, 1922, vol. 2, p. 310; vedi anche i contributi di Ricci 1888; Frati 1914; Frati 1922, pp. 473 ss., Celletti 1967, pp. 676-684; Durante 1987.

22. Cfr. Surian 1980; Gambassi-Surian 1983.

23. Cfr. anche Merriman 1986, pp. 51 ss.

24. Il tema della nascita di Arkas dal mito di Callisto, citato per la prima volta da Voss per il dipinto di Crespi attualmente a Berlino, indusse Merriman, a causa della rarità di questo soggetto, a proporre come titolo la *Nascita di Adone* che si incontra tematicamente più spesso (Merriman 1980, p. 278). Spike pensò addirittura alla storia veterotestamentaria di Mosè (Spike 1986, p. 136). Ma uno sguardo alla scena musicale dell'epoca mostra che il tema citato da Voss era assolutamente attuale; in effetti nel 1725 fu rappresentata per la prima volta la famosa pastorale *Callisto in Orso* con musica e testo di Benedetto Marcello, un celebre membro dell'Accademia Filarmonica di Bologna.

25. Tutti i titoli che si trovano sulle ante dell'armadio sono indicati nel catalogo della mostra bolognese: Bologna 1984, pp. 115, 140-142.

tente, anche il pittore Giuseppe Maria Crespi se fosse stato ancora in vita, l'idea di un affratellamento delle arti era stata messa in discussione già da alcuni anni. Nel 1766 Gotthold Ephraim Lessing nel suo celebre commento del *Laocoonte*, il cui spunto gli era stato fornito da Johann Joachim Winckelmann,¹⁸ aveva ridefinito il rapporto tra le arti, divenuto una delle questioni dell'estetica contemporanea, e, al tempo stesso, indicato i confini tra pittura e poesia.¹⁹ La fine dell'epoca dell'« opera d'arte totale » sembrava ormai avviata.

2. Ut pictura musica

A Bologna, nella seconda metà del Seicento e fino alla metà del Settecento, l'attenzione per la musica, la cui offerta era ricchissima, era più che mai viva.²⁰ Nel contempo, l'espansione dell'opera, il genere più ricco di creazioni dell'epoca, e per larghi strati di popolazione quasi l'unica occasione di accesso ad una musica colta, consentì il raggiungimento di altissimi livelli.²¹ Fin dal 1666 esisteva l'Accademia Filarmonica, un'istituzione nella quale si era concentrata in modo determinante la cura, tanto teorica quanto pratica, della musica, già mezzo secolo prima che i pittori potessero riunirsi in un'istituzione, l'Accademia Clementina, di carattere analogo.²² A Giuseppe Maria Crespi fu concesso di vivere i decenni certo più fertili della vita musicale, ricca di tradizioni, della sua città natale, che ospita ancor oggi, entro le proprie mura la *Santa Cecilia* di Raffaello, uno dei più famosi quadri raffiguranti la patrona della musica.

Sembra lecito affermare che per tutto l'arco della vita di Crespi, dopo la morte dei vari Carracci, Reni e Guercino, siano state, molto più che pittori, scultori e architetti, le attività musicali e teatrali a dominare la vita culturale. Certo non vi era artista che potesse sottrarsi a quest'influsso e non fa meraviglia quindi che numerosi quadri di Crespi riecheggino, direttamente o indirettamente, il mondo della musica e del teatro.²³ Si trovano molteplici riferimenti ad esso nei ritratti, sia che il personaggio raffigurato tenga in mano uno strumento musicale, o che libri poetici e il materiale scrittoria lo designino come letterato, sia che il motivo di un tendaggio scostato da un lato riveli il mondo teatrale a cui egli appartiene. Non di rado i quadri di Crespi trattano motivi letterari ripresi dagli autori di libretti d'opera, se non addirittura tratti direttamente dalle messe in scena.²⁴ Ancora oggi un visitatore con interessi musicali, che utilizzi la sala di lettura della biblioteca del Conservatorio di musica di Bologna, intitolato al già citato padre Martini, si trova di fronte ad una scaffalatura in cui, rilegati in sontuosissima pelle, sono raccolti, come si può desumere dalle iscrizioni sul dorso, i libri più importanti della storia della musica con quarantadue titoli, dall'antichità fino all'edizione veneziana di un'opera del 1706.²⁵ Si tratta in realtà di una spiritosa illusione ottica di Crespi: le due porte, sulle quali egli ha dipinto le nature morte raffiguranti i libri, già rivelano, pur essendo ancora chiuse, cosa fosse celato all'interno dell'armadio che un tempo si trovava nel convento di San Francesco, dove padre Martini svolgeva la sua attività.

La realtà della vita musicale dell'epoca è comunicata con grande immediatezza, nello stesso modo spiritoso e con occhio attento al contesto sociale, negli episodi della vita di una cantante dipinti da Crespi. Ma di questi quadri, che, come riferiscono i biografi del pittore, furono creati per un committente

inglese, ci occuperemo in modo piú approfondito in seguito. Certo, non si conoscono dichiarazioni esplicite di Crespi, né tanto meno una sua presa di posizione teorica sul rapporto di affinità fra pittura, musica o poesia, nel senso del concetto tradizionale dell'*ut pictura poesis*. Ma, come hanno sottolineato i suoi biografi, è proprio questa tematica ad essere trattata piú volte, e espressamente, nei suoi quadri, già nelle primissime fasi della sua produzione. Uno dei primi dipinti di Crespi con la raffigurazione allegorica di pittura, scultura e musica si trova nella collezione del Conte Schönborn a Pommersfelden, nel castello Weißenstein.²⁶ Non si sa con esattezza quando l'arcivescovo e principe elettore di Magonza Lothar Franz von Schönborn, noto come accanito collezionista, e di cui si conosce un piú tardo carteggio con Crespi,²⁷ abbia acquistato questo quadro e se l'abbia avuto direttamente dall'artista. Tuttavia il quadro è già citato nel 1719 da Johann Rudolph Byss nel catalogo della galleria di Pommersfelden: «Drei die Malerei, Bildhauerei und Musik repräsentierende Weibsbilder, klein Leben, sehr gut aus der Schul von Guido Rhene».²⁸ Il dipinto venne considerato a lungo come un'opera della scuola di Reni, poi di mano di Lorenzo Pasinelli (H. Voss), finché nel 1961 Carlo Volpe lo attribuì, per la prima volta, a Crespi. Nel frattempo l'attribuzione è stata generalmente riconosciuta dagli studiosi e sulla datazione sussiste ormai in largo accordo nell'ammettere che il dipinto fu eseguito dopo gli affreschi di Palazzo Pepoli a Bologna (1691), e che potrebbe essere situato cronologicamente in prossimità dei quadri eseguiti per il principe Eugenio (anteriori al 1697).²⁹ La raffigurazione allegorica delle arti dipinta da Crespi appare inizialmente come il ritratto di un gruppo di tre dame. Ma gli attributi consentono di riconoscere la Pittura, con in mano tavolozza e pennelli e al centro, dietro ad essa, la Scultura che regge nella mano sinistra levata una piccola figura di pietra. Quasi l'intera metà destra del dipinto è occupata dalla raffigurazione della Musica, che sta suonando un violino davanti ad uno strumento a tastiera simile ad un clavicembalo sul quale sono aperte delle partiture. Le figure dominanti di questo dipinto sono la Pittura e la Musica. La Pittura è l'unica a volgere lo sguardo verso l'osservatore ed è l'unica ad essere ornata di una corona d'alloro. La Musica, che sembra essere una sorella minore nel gruppo delle tre, ascolta in modo concentrato ed assorto, i suoni che lei stessa produce e nel far questo sembra volgersi leggermente, quasi attendendo una esecuzione alla propria esecuzione, verso la figura seduta, piú grande, della Pittura. Nel complesso la Musica dà un'impressione di maggiore animazione e vivacità d'espressione, ed in tal modo contrasta vistosamente con le figure delle altre due arti, caratterizzate da un aspetto piuttosto statico ed accademico.

La musica aveva sempre fatto parte della cerchia delle *artes liberales*. La crescente consapevolezza del proprio valore, accentuò la tendenza di pittori e architetti, che dal Rinascimento avevano saputo organizzarsi in modo sempre piú autonomo, ad affrancarsi dai vincoli ai quali erano pur sempre soggetti in quanto membri di *artes mechanicae*. Essi aspiravano al riconoscimento di uno «status» e, soprattutto, ad essere accolti nella pleiade delle *artes liberales* e in questo tentativo l'*ut pictura poesis* di Orazio divenne una sorta di chiave che ne rese possibile l'accesso.³⁰

Ma se le arti, per assurgere veramente al rango di *artes liberales*, volevano garantirsi la partecipazione alla massima veridicità, doveva essere rimossa l'o-

26. Rave 1989, n. 307, pp. 396-398.

27. Cfr. Boll 1928, p. 327; Quellen 1931/1955 n. 1068, pp. 836-837; vedi anche Rave 1989, p. 398.

28. «Tre figure femminili rappresentanti la pittura, la scultura e la musica, quasi a grandezza naturale, ottimo dipinto della scuola di Guido Reni». Vedi Byss 1719, n. 95, vedi Rave 1989, p. 398.

29. Vedi Rave 1989, con le relative indicazioni bibliografiche, p. 398.

30. Ancora alla vigilia del Rinascimento, nell'attività ristretta di stampo medievale della bottega dei pittori controllati dalle corporazioni, ad esempio in quella di un Cennino Cennini, si sviluppò l'idea di una somiglianza ed analogia tra pittura e poesia, che rimanevano tuttavia entrambe subordinate alla «scienza». Anche l'Alberti accennò a questo parallelo tra poesia e pittura, prima che Leonardo, riprendendo questo paragone, affermasse addirittura la superiorità della pittura sulla poesia, sulla scultura ed anche sulla musica, che pure faceva parte delle *artes liberales*. Giovanni Paolo Lomazzo sottolineò ancora una volta, venti anni dopo la seduta conclusiva del Concilio di Trento, la validità della concezione dell'*ut pictura poesis*, in un certo senso anche come indicazione orientativa per i pittori del suo tempo la cui arte minacciava di fossilizzarsi nelle formule sempre meno creative del Manierismo. Sull'argomento cfr. Howard 1909, pp. 40-123; Davies 1935, pp. 159-169; cfr. soprattutto, per le abbondanti indicazioni bibliografiche e di fonti, Lee 1940, pp. 197-269; Kristeller 1965; Hagstrum 1958; Schweizer 1972; ma anche Pevsner 1986.

31. Wehle 1985, p. 170.

32. *Ibidem*, pp. 167 ss.

33. *Ibidem*, pp. 170, 172, 189 ss.

34. Fino al 1569 essi erano organizzati in un'unica corporazione insieme a «sellari», «guainari», «calzolari» e «bombasari» (mercanti di lino) ed ancora nel 1599 Ludovico Carracci insieme ad altri pittori aveva richiesto al Senato bolognese, dal quale era stata sollecitata l'anno precedente l'autorizzazione a fondare un'accademia, la separazione dai bombasari. Anche l'Accademia degli Incamminati creata dai Carracci rimase pur sempre priva di riconoscimento ufficiale. Solo con la Compagnia dei Pittori, i cui statuti furono autorizzati nel 1612, ci si era potuti affrancare dagli altri gruppi professionali e celebrare la pittura come arte liberale grazie al ricorso all'*ut pictura poesis*; ma in essa non fu ammesso nessun pittore o artigiano che non pagasse ogni sei mesi una tassa prevista. Anche la Compagnia dei Pittori infine non poté garantire che i pittori restassero completamente fra di loro. Cfr. a questo proposito Benassi 1988, pp. 86 ss.

35. *Ibidem*, p. 88.

36. *Ibidem*, pp. 88 ss.

37. *Ibidem*, p. 88, con l'indicazione delle fonti nella nota 36.

biezione platonica fondamentale che un'apparenza dell'idea, per quanto bella e perfetta, non possa compensare – a causa della connessione dell'espressione artistica con segni legati ai sensi, come la lingua, il colore o il suono –, la mancanza di perfezione che per principio la caratterizza. Tuttavia durante il Cinquecento la ripresa e l'interpretazione della *Poetica* aristotelica e la concezione aristotelica secondo la quale le idee eterne e perfette sono un principio formale immanente alle cose sensibili, e non – come in Platone – un principio formale situato ad un livello superiore, portarono ad una progressiva attenuazione del problema.³¹ In tal modo l'imitazione della realtà nell'arte, legata ormai alla possibilità di una conoscenza dell'essenza, acquistò progressivamente una qualità positiva e morale, in quanto il suo fine ultimo, secondo Aristotele, risiede nel suscitare reazioni passionali e una conseguente catarsi. Conformemente a questa concezione, il conflitto tra *mimesis* da un lato e *poesis* dall'altro, *imitatio naturae* e rappresentazione degli affetti, verosimile e meraviglioso, raffigurazione di ciò che la natura dà a vedere e raffigurazione di ciò che non esiste nella natura e nella vita, divenne un rapporto fondamentale, in una concezione estetica nella quale il fattore creativo stesso, in quanto elemento prodigioso, aveva determinato in modo decisivo le regole dell'arte del Seicento, fino a Settecento inoltrato.³² Dagli scopi che Aristotele assegnava all'imitazione risulta però una applicazione pratica in campo pedagogico e morale. La Chiesa post-tridentina, preoccupata di tradurre in realtà i propositi di riforma, vi vide anche una possibilità di legare ai propri scopi le arti, così come l'avevano riconosciuta i consiglieri della monarchia assoluta francese, dotati di grande sensibilità artistica. Assunti questi obblighi, tutte le arti dovevano, rendendo visibile il verosimile, fare opera di convincimento e di persuasione in modo meraviglioso e creativo – secondo una formula un po' eccessiva: con la carota e col bastone – con i mezzi della retorica.³³ In un'azione concertata di tutte le arti si produsse una mobilitazione ed attivazione dei cinque sensi, il cui scopo era la presa di possesso dell'anima.

Conformemente alla massima oraziana *prodesse et delectare*, che prevede l'associazione dell'utile al piacevole per il conseguimento della virtù, alla categoria morale della *virtus* se ne poté aggiungere una estetica. Di conseguenza soprattutto poeti e musicisti, che potevano soddisfare a quest'esigenza con grande maestria, vennero fregiati del titolo di «virtuoso». Il riferimento alle capacità che qualificano il virtuoso e ne dichiarano apertamente l'appartenenza alle *artes liberales*, ci riporta al punto di partenza di queste riflessioni e cioè alla raffigurazione allegorica di Pittura, Scultura e Musica di Crespi. Per i pittori bolognesi il processo di affrancamento e di liberazione dalle costrizioni corporative di origine medievale avvenne solo gradualmente.³⁴ Dalla fine del Seicento la formazione di una nuova generazione di pittori bolognesi fu caratterizzata da dispute che trovarono una fine provvisoria solo con l'apertura dell'Accademia Clementina, il 2 gennaio 1710. Queste controversie si riflettono nei testi delle petizioni presentate dagli artisti al Senato di Bologna.³⁵ Come documentano i memoriali, a partire dal 1685 fino al 1706³⁶ furono avanzate dai pittori sempre le medesime richieste per la fondazione di un'accademia e per l'esenzione dalle imposte, e sempre con gli stessi argomenti: l'*ut pictura poesis* motivava l'appartenenza alle *artes liberales*, e il richiamo al fatto che i pittori dovevano elaborare le proprie opere sulla base del «disegno», come nelle altre scienze, «piú d'intelletto che di mano».³⁷ I pitto-

si aspettavano ormai che il Senato li trattasse con dignità pari a quella che spettava ai membri delle *artes liberales*. Si guardava con invidia, come risulta al memoriale del 1706, alle istituzioni accademiche già esistenti in altre città d'Italia e d'Europa, dove i pittori erano considerati al rango dei letterati: « noilitati al pari di quegli de' letterati ». ³⁸ L'Accademia Reale di Parigi e l'Accademia Romana protetta dal Papa venivano espressamente citate come modelli. Essere trattati come « cartolari » o « imbiancatori » e dover ancora pagare per ottenere l'autorizzazione ad esercitare una professione che non aveva nulla in comune col lavoro servile, appariva loro assolutamente inconciliabile con il prestigio che il pittore si era conquistato nella sua qualità di « virtuoso ». ³⁹ In tal modo i firmatari del memoriale del 1706, tra i quali figurava anche Giuseppe Maria Crespi, rivendicavano chiaramente per i pittori quella qualità di « virtuoso » che, come si è già accennato, qualificava letterati, poeti e musicisti in quanto membri di una accademia o appartenenti ad un'arte liberale, poiché tale qualità implicava accanto alla categoria morale anche quella estetica. Sullo sfondo di queste controversie, che durarono dal 1685 fino alla fondazione dell'Accademia Clementina, fu dipinta l'allegoria crespiana di Pommersfelden. Essa tematizza la comunanza che apparenta le arti coerentemente con la massima *ut pictura poesis* che trova la sua espressione nella posizione di rilievo accordata nella composizione del quadro a Pittura e Musica. E qui, la virtuosa che suona il violino pone in evidenza, più delle altre due arti, l'aspetto del « virtuoso » al quale i pittori bolognesi attribuivano le loro dispute un valore particolare. Come già ricordato nell'aneddoto del battesimo degli strumenti di Farinelli, la musica poteva assumere sempre più il ruolo della poesia. Questo è evidente anche per la raffigurazione della musica nell'allegoria di Crespi. Il suo ruolo di mediatrice principale della poesia divenne sempre più chiaro nel corso del Seicento, con lo sviluppo dell'opera. In effetti nel « dramma per musica » i virtuosi attivi nel campo della musica ed in quello della poesia riuscirono a conciliare in modo quasi perfetto, conformemente all'oraziano *prodesse et delectare*, la categoria morale della *virtus* con quella estetica. A questo stretto legame fra le due arti sembra facesse riferimento un dipinto perduto del Guercino che raffigurava la Poesia, citato dal Malvasia tra le opere che l'artista esegue nel 1640 per Filippo Ballenini. Questo quadro è conosciuto solo attraverso una copia della sua bottega, che appartiene alla Pinacoteca di Bologna e che si trova oggi nel deposito di Villa Madama a Roma. ⁴⁰ La *Poesia* della cerchia del Guercino fu catalogata, significativamente, sotto il titolo di *La Musica*. La Poesia incoronata d'alloro è ritratta come una figura femminile a mezzo busto che si appoggia ad un tavolo con dei libri. A sinistra, dietro di essa, è appeso alla parete un violino al quale sembra rivolta più con l'orecchio che con lo sguardo. Senza rappresentare la musica, Guercino aveva illustrato la sua fusione con la poesia, semplicemente attraverso l'attributo del violino. Un quadro conosciuto, anche se ancor oggi di attribuzione discussa, della Galleria Colonna, rappresenta la figura intera e mostra la Musica in posizione eminente nella composizione pittorica. ⁴¹ Essa occupa il centro del quadro e, alla presenza della Poesia incoronata d'alloro, che si trova in secondo piano, la Pittura e la Scultura trovano adeguata collocazione alla sua destra ed alla sua sinistra. Una raffigurazione della musica di Simone Cantarini, che si trova in una collezione privata milanese, mostra una donna che suona il liuto e che sta cantando. Andrea Emiliani vide questo quadro in connessione con altri due dipinti, un'*Allegoria*

38. Il testo completo del Memoriale del 1706 è pubblicato in Boschloo 1989, Appendice II, pp. 169-171; cfr. anche *ibidem*, p. 22.

39. Memoriale del 1706 in Boschloo 1989, p. 170: «... che ammiravi con avanzamenti si grande in Parigi, ove nella Reale Accademia della Pittura presiede col titolo di Principe, lo stesso Christianissimo LUIGI XIV, ci restringeressimo a solamente richiamare alla vostra memoria que' proflui d'onori, e di premi, che ogn'anno, nel Campidoglio di Roma, riceve l'Accademia del Disegno del Santissimo NOSTRO SOVRANO PASTORE... Il soggiacere poi all'Arte, dovendo con una Obbedienza commune a' Cartolari, ad Imbiancatori, e ad altri simili, pagare la licenza di esercitare una Professione, che nulla ha di servile,... è cosa troppo incompatibile, con la riputazione del nome di Virtuoso, posseduto da chi qualche poco nella Pittura felicemente s'adopera ». Cfr. anche Benassi 1988, p. 90; Boschloo 1989, p. 22.

40. Cfr. Salerno 1988, n. 188, p. 272.

41. Cfr. Roma 1981, n. 164, p. 118.

42. Vedi Emiliani 1959, n. 56, pp. 125-126; vedi anche Mancigotti-Valsecchi 1975, n. 75, p. 136.

43. Mancigotti-Valsecchi 1975, n. 77, p. 138.

44. *Ibidem*, n. 159, p. 231.

45. La storia della musica descrive quest'epoca, in cui la collaborazione delle due arti - poesia e musica - raggiunse il suo apogeo, anche come l'epoca del basso continuo o del canto di basso continuo, laddove questi concetti non designano altro che l'interpretazione e la decifrazione musicali di una poesia emotivamente esasperata. In nessun'altra arte tutti gli effetti poterono essere finalizzati alla persuasione ed alla catarsi come nella musica che, come si è già detto, aveva sviluppato una propria teoria degli affetti. Alla ricerca dell'ambiente irreal e dell'illusionismo, la dottrina degli affetti e la retorica nella musica, ed in particolare nell'opera, condussero ad una creatività fino a quel momento insospettata e dirompente nei confronti di ogni norma, creatività con la quale le altre arti non potevano stare al passo. Cfr. a questo proposito Haas 1928, pp. 22 ss.

46. Hegel 1955, p. 270: « In genere all'interno di questa unione tra musica e poesia il prevalere di un'arte è svantaggioso per l'altra... Canzoni, arie d'opera, testi di oratori etc. possono quindi, per quanto riguarda l'esecuzione poetica più circostanziata, essere scarsi e di una certa mediocrità; il poeta non deve voler farsi ammirare in quanto poeta, se si vuole che il musicista abbia un'intera libertà d'azione ».

47. Marcello 1917.

48. Il dramma musicale della Camerata Fiorentina, basato inizialmente sul recitativo, si trasformò così, soprattutto in Italia e a differenza dello sviluppo francese dominato a lungo dal gusto classico, in un'opera in cui prevalevano l'elemento musicale e pittorico. Cfr. al riguardo Anthony 1980, col. 567 ss.; Leopold 1985, pp. 150 ss.; Braun 1981, p. 70; Iesuè 1984, pp. 395 ss. e pp. 397 ss.

49. Cfr. Sutherland Harris 1977, n. 51, pp. 82-84.

50. Cfr. Schöne 1964, pp. 199 ss.

51. Harsdörffer cit. in Haas 1928, p. 11: « L'arte della rima è un dipinto, il dipinto è musica e consonanza, e quest'ultima è per così dire una poesia animata ». In un altro passo Harsdörffer scrive: «... infatti la poesia non è altro che un quadro naturale, che viene dipinto con parole-colori conformi all'arte; la pittura invece è una poesia muta ed appartenente all'arte poetica summenzionata... Entrambi questi elementi vengono uniti strettamente dalla musica o dal canto che commuovono l'animo », da Harsdörffer 1968, p. 91, (135).

della pittura e un'*Allegoria dell'astronomia* che sono documentati come opere di Simone Cantarini, nella ex collezione del conte bolognese Camillo Grassi. ⁴² Il pittore si era dedicato più volte a questo tema come dimostra un dipinto con l'allegoria della pittura custodito al Museo Narodowew di Varsavia. ⁴³ Di particolare valore sono gli schizzi preparatori di Cantarini; tra questi un foglio, conservato nella Biblioteca Nacional di Rio de Janeiro, mostra addirittura due volte la Pittura, una volta con una corona d'alloro, l'altra senza l'alloro, come nel quadro di Varsavia. ⁴⁴ Ma sull'importanza di questo particolare si dovrà ritornare più in dettaglio in relazione all'allegoria crespiana di Pommersfelden. L'allegoria tripartita di Cantarini indica l'elemento che unifica la musica e la pittura, l'armonia, la cui origine era ravvisata in un'armonia delle sfere simboleggiata dall'astronomia. Tuttavia, conformemente alla sua importanza accresciuta in quanto mediatrice della poesia, la musica venne sempre più inclusa nella similitudine dell'*ut pictura poesis*, come già aveva fatto Leonardo.

Alla fine del Cinquecento a Firenze poesia e musica avevano trovato, secondo il modello antico, un punto di convergenza nel « dramma per musica ». ⁴⁵

Come Hegel ha notato, nell'unione di due arti, come ad esempio la musica e la poesia, il prevalere dell'una deve necessariamente andare a scapito dell'altra. ⁴⁶ Conformemente ai mutati bisogni della società del Seicento, la poesia cede sempre più il campo alla musica: verso la fine del secolo la musica, come risulta da *Il teatro alla moda*, scritto con ironia e sufficienza da Benedetto Marcello, ⁴⁷ aveva assunto sempre più largamente il monopolio di mediatrice della poesia ed esercitava tra le arti una sorta di predominio. Ma, rispetto al canto recitativo legato al testo, la melodia musicale-pittorica dell'aria, ⁴⁸ che divenne veicolo espressivo degli « affetti », presupponeva nei cantanti un alto grado di maestria tecnica che era posseduto soprattutto dai castrati. Proprio questi divennero i virtuosi, debitamente celebrati, come attesta già per la prima metà del Seicento il ritratto del cantante Marc'Antonio Pasqualini di Andrea Sacchi. ⁴⁹ Il cantante viene incoronato d'alloro, come un poeta, da Apollo. Nella similitudine oraziana di pittura e poesia poteva subentrare ormai, al posto della poesia, la sua mediatrice principale, la musica. Alla metà del Seicento Georg Philipp Harsdörffer, di Norimberga ma conoscitore della cultura italiana, che aveva meditato criticamente sulla frase oraziana, avendo riportato in forma abbreviata il detto di Simonide, tramandato da Plutarco, circa pittura come poesia muta e poesia come pittura parlante, ⁵⁰ descrisse così il rapporto reciproco fra le arti: « Die Reimekunst ist ein Gemälde, das Gemälde eine ebenstimmende Musik und diese gleichsam eine beseelte Reimekunst ». ⁵¹ Con l'aggettivo « animato » (*beseelt*), che ormai qualificava la musica come poesia, Harsdörffer non intendeva altro che la particolare capacità di rappresentare gli affetti. Nell'allegoria crespiana di Pommersfelden, analogamente, si desumeva dall'oraziano *ut pictura poesis* un paragone *ut pictura musica*: nella raffigurazione della musica è contenuta quella della poesia « animata » che si manifesta soprattutto nella sua caratterizzazione più vivace rispetto alle altre due arti. Al tempo stesso nella rappresentazione della virtuosa riecheggia, come abbiamo già accennato, la definizione di « virtuoso », estremamente attuale per i pittori bolognesi del tempo. Certo si deve però ancora risolvere la questione relativa ad un attributo importante che servì sempre da contrassegno del *poeta laureatus*: chi porta la corona d'alloro, che tanto nel di-

nto del Guercino quanto in quello della Galleria Colonna spettava solo alla poesia, oppure toccava, come nel ritratto di Sacchi, perfino al cantante o, come nel disegno di Cantarini, alla Pittura? Nella raffigurazione di Crespi solo la Pittura porta l'alloro. La questione del suo significato fa pensare al famoso quadro di Vermeer sulla gloria della pittura, in cui il pittore sta per fissare sulla tela la corona d'alloro del suo modello. I poeti che volevano cogliere l'alloro, pianta sacra ad Apollo, dovevano fin dai tempi antichi meritarselo salendo il sacro sentiero che conduceva al Parnaso, soggiorno prediletto delle Muse. Alloro era sacro ad Apollo in quanto segno della *virtus*. Sull'importanza dell'alloro e sulla sua stretta relazione con il concetto di *virtus* ha particolarmente insistito Matthias Winner nella sua interpretazione delle imprese e degli emblemi dei Medici: rientrando nel concetto generale di *virtus*, l'immagine dell'alloro apparteneva al patrimonio fondamentale degli emblemi dei Medici.⁵² Petrarca, anch'egli *poeta laureatus*, ha messo in risalto il significato dell'alloro nella *X Egloga*, così come l'ha messo in rilievo l'Ariosto nelle sue rime.⁵³ Nel testo di Petrarca furono i pastori che per primi trovarono la piena felicità nella cura dell'alloro, prima che l'invidia della Fortuna scatenasse una tempesta e che gli dei rapissero l'alloro nei Campi Elisi.⁵⁴ All'Arcadia felice dei pastori di Petrarca si erano ispirati i fondatori dell'Accademia romana degli Arcadi dedicandosi alle arti ed alle scienze come un tempo i pastori avevano coltivato l'alloro e quindi la *virtus*.⁵⁵ Fra i suoi membri, che si chiamavano « pastori », figuravano pittori come Carlo Maratta, Francesco Trevisani ed altri, così come il musicista Arcangelo Corelli o il più celebre poeta melodrammatico del tempo, Pietro Metastasio. Vi facevano parte anche i più influenti signori della Chiesa, come il cardinale Pietro Ottoboni, e molti dei cardinali che giunsero a Bologna in qualità di legati. Del resto il significato originario dell'alloro quale titolo accademico è indicato, ancor oggi, nell'uso linguistico dell'italiano: il termine « laurea » non significa altro che « corona d'alloro » e significa il conferimento del titolo di dottore.

Ora, i pittori di Bologna avevano richiesto per sé il titolo accademico con il nome di « virtuoso », come risulta dai memoriali, dal 1685 fino al 1706. Giuseppe Maria Crespi espresse questa esigenza nell'allegoria di Pommersfelden facendo riferimento alla musica come poesia, nel senso dell'antico *ut pictura musica*, e nella raffigurazione della pittura incoronata d'alloro. Nessun simbolo poteva alludere più chiaramente alla *virtus* e quindi alle pretese morali ed etiche della pittura. La petizione dei pittori bolognesi al Senato fu, com'è noto, coronata dal successo, soprattutto grazie all'appoggio energetico ed all'attività diplomatica del conte Luigi Ferdinando Marsili. Alla pittura venne riconosciuto il titolo di « virtuosa », e quindi il suo rango accademico di scienza il che fu ulteriormente sottolineato nel 1712 con il trasferimento dell'Accademia Clementina, originariamente insediata nella residenza del conte, a palazzo Poggi e con la sua annessione al locale Istituto delle Scienze.⁵⁶ Crespi aveva vissuto fin dall'inizio questo processo di nobilitazione della pittura bolognese. Insieme ai suoi vecchi maestri, Carlo Cignani ed Antonio Burrini, sottoscrisse queste petizioni, come del resto molti altri pittori, fra i quali il primo biografo Giampietro Zanotti, più tardi segretario dell'Accademia, coestensore del memoriale del 1706. Crespi fece parte della cerchia dei 40 membri eletti dell'Accademia presentati al Senato bolognese e ritornò per due volte, fino al 1714, una delle cariche di direttore dell'Accademia, mentre Cignani era stato eletto Principe a vita.⁵⁷ Il successo ottenuto dai

52. Vedi Winner 1972, p. 174; sul significato dell'alloro cfr. inoltre Henkel-Schöne 1967, coll. 202, 204, 206, 207 e 208; Levi d'Ancona 1977, n. 86, pp. 201-204.

53. Winner 1972, pp. 175-177, con il testo dalle *Rime* dell'Ariosto.

54. *Ibidem*, p. 177 e nota 70, p. 194 con il testo dalla *X Egloga* di Petrarca.

55. Sull'Accademia dell'Arcadia a Roma vedi i contributi di Compagnino-Savoca 1973, pp. 35-64 e la vasta bibliografia sull'argomento a p. 66; Di Federico 1977, pp. 14-20; nel 1696 fu fondata anche a Bologna una succursale dell'Accademia dell'Arcadia romana, l'Accademia degli Arcadi della Colonia del Reno, cfr. al riguardo Fantuzzi 1781-1794, pp. 56.

56. Su Marsili vedi Buscaroli 1937, pp. 29-61; Benassi 1988, pp. 72, 104; Boschloo 1989, pp. 14-15.

57. Cfr. Merriman 1980, pp. 30 ss.; Benassi 1988, p. 106 e nota 85.

58. Cfr. Roli 1977, p. 55, Riccòmini 1979, pp. 9-11; Benassi 1988, pp. 119-120.

59. Cfr. Benassi 1988, pp. 289-367; Boschloo 1989, pp. 49-99.

60. Vedi Panofsky 1924, pp. 57 s.; cfr. Imdahl 1964, p. 67.

61. Sulla derivazione delle teorie di Pietro Bellori dalla *Idea della Bellezza* di Giovanni Battista Agucchi, bolognese di nascita, vedi Panofsky 1924, pp. 57-63; Lee 1940, pp. 207-210; Mahon 1947, pp. 141-147; sui rapporti di Bellori con le Accademie di Parigi e di Roma vedi Mahon 1947, pp. 151 ss., 159 ss. e 183-186; per l'influenza di Bellori su Zanotti e per la tradizione bolognese di Agucchi vedi Benassi 1988, p. 100 e pp. 140-158; Boschloo 1989, pp. 27-29.

62. Cfr. Jauss 1964, pp. 8-64; Imdahl 1964, pp. 67-75.

63. Cfr. a questo proposito Compagnino 1973, pp. 176 ss. e la vasta bibliografia sull'argomento, p. 207; cfr. anche Fantuzzi 1788, pp. 197-209; vedi anche Benassi 1988, pp. 145-146; Riccòmini 1979, p. xxxii.

64. Sui contatti epistolari di Crespi col Muratori vedi Merriman 1980, pp. 36, 197, nota 52; Merriman 1986, p. 40; su Martello, coetaneo di Crespi, e sulla sua formazione come pittore presso Cignani vedi Fantuzzi 1786, pp. 332-341, cfr. p. 333: « Uscito dagli studii fanciulleschi, dal Padre, il quale diletantissimo era di Pittura, di Gioje, e di cose naturali, fu dato la sera per compagno al gran Carlo Cignani, che come amicissimo del Padre, non isdegnò fargli più opere in casa. Il giovinetto mentre assisteva al Pittore... ».

65. Vedi Zanotti 1739, II, p. 148.

66. Cfr. Compagnino 1973, pp. 171 ss.; Riccòmini 1979, pp. xxxii ss.; Benassi 1988, pp. 145 ss.

67. Cfr. *supra*, nota 31.

pittori bolognesi, rappresentato dalla fondazione della loro Accademia, potrebbe indurre a credere che un impegno particolare caratterizzasse l'atteggiamento di Crespi verso l'istituzione accademica. In realtà il pittore vi si sottrasse sempre più e, in relazione a ciò, il suo atteggiamento fu spesso designato nella storia dell'arte come antiaccademico, non conformista o addirittura rivoluzionario, ma anche « moderno ».⁵⁸ I biografi confermano l'eccentricità dell'artista. Tuttavia le motivazioni ed intenzioni che, fortunatamente per la ricerca, originarono contemporaneamente ben due resoconti, ricchi di informazioni sul pittore e sui suoi rapporti con l'arte e l'Accademia, non sarebbero apparse a Crespi particolarmente felici, poiché il suo primo biografo mirava ad una critica celata della sua arte, mentre al figlio Luigi stava a cuore la difesa del padre da accuse troppo violente insorte dopo la sua morte.⁵⁹ Se non si vogliono ammettere motivi unicamente personali, c'è da chiedersi da quali punti di vista oggettivi si sia generata questa critica. Innanzi tutto ricordiamo ancora una volta che la fondazione dell'Accademia bolognese, come è espressamente dichiarato nel memoriale del 1706, intendeva seguire i modelli dell'Accademia Reale di Parigi e di quella Romana. Ed anche l'« estetica normativa » della dottrina del classicismo francese, secondo la formulazione di Erwin Panofsky,⁶⁰ era una premessa con la quale i pittori bolognesi dovevano confrontarsi, così come dovevano misurarsi con la concezione romana dell'arte, che seguiva tendenze analoghe. Per il segretario e portavoce dell'Accademia Clementina, Giampietro Zanotti, le riflessioni estetiche di Pietro Bellori, che aveva stretti legami tanto con l'Accademia francese quanto con quella romana, erano determinanti.⁶¹ Del resto la dottrina del classicismo francese era da tempo entrata nelle discussioni e nei dibattiti, a partire dalla *querelle des anciens et des modernes* scatenata da Charles Perrault, non senza conseguenze per la pittura che si manifestarono, sotto l'autorità di Roger de Piles, nelle dispute tra i poussinisti ed i rubenisti.⁶² Anche a Bologna, negli anni in cui stava nascendo l'Accademia Clementina, era scoppiata una violenta disputa tra letterati, quasi una ripresa della *querelle des anciens et des modernes*, tra il marchese Giovan Giuseppe Orsi ed il gesuita francese Dominique Bouhours. In questa polemica furono implicati, oltre ai noti poeti bolognesi Eustachio Manfredi e Pier Jacopo Martello, personalità altrettanto famose come Tommaso Ceva, Antonio Conti, Gian Vincenzo Gravina e non da ultimo Ludovico Antonio Muratori.⁶³ Questi dibattiti esercitarono un'influenza sui pittori bolognesi, in particolare su Giuseppe Maria Crespi, i cui contatti amichevoli con Muratori gli studiosi hanno più volte segnalato. Crespi conobbe probabilmente, all'epoca dei suoi inizi come pittore, anche Pier Jacopo Martello ex allievo di Cignani.⁶⁴ Solo in un passo del suo libro, in una descrizione autobiografica, Zanotti menziona questa controversia,⁶⁵ in cui attraverso il confronto tra letteratura francese ed italiana si tentava di giungere ad una definizione del « buon gusto », di un criterio di valutazione importante per la pittura, di cui si occupano sia Cignani che Zanotti.⁶⁶ Già in un altro passo si è accennato al rapporto fondamentale, determinato dal contrasto tra « verosimile » e « meraviglioso », che sta alla base del « classico », secondo una formulazione di Winfried Wehle.⁶⁷ Tutto ciò non potrebbe essere descritto in modo più preciso di quanto abbia fatto Tommaso Ceva, alleato nella disputa del marchese Orsi e buon amico nonché confratello di Muratori. Ceva attribuiva al poeta una personalità addirittura dissociata, da cui esigere al tempo stesso il ruolo di pazzo e di savio. Mentre un lato della sua esistenza creatrice sarebbe

impegnato nella ricerca della novità, della meraviglia e del diletto, l'altro si sentirebbe legato all'utile, al verosimile ed al decoro.⁶⁸ Il poeta dovrebbe pertanto soddisfare l'oraziano *prodesse ed delectare* che era stato postulato anche per la pittura. Tuttavia lo slittamento della dominante nella correlazione tra verosimile e meraviglioso spiega la differenza fondamentale, in particolare nella definizione del « buon gusto », fra la concezione di Ceva, o di Muratori, e quella, orientata verso il classicismo, di Cignani e Zanotti.⁶⁹ Presso i propugnatori della dottrina classica questo spostamento d'accento si era risolto a favore del « verosimile », addomesticante e regolatore, a scapito del « meraviglioso », innovativo e addirittura sospetto di « anarchia ».⁷⁰ Le concezioni di Ceva e Muratori sul « buon gusto » erano guidate dall'idea di compensare questo squilibrio e di restituire al « meraviglioso » la sua posizione originaria.⁷¹ La pittura di Giuseppe Maria Crespi mirò a questo equilibrio. Le sue simpatie per le idee di Muratori sono note e la sua concezione della pittura suscitò le critiche del classicista Zanotti. All'estetica « normativa » della dottrina classicista propugnata da Zanotti, Crespi aveva preferito chiaramente l'estetica degli « effetti » di un Muratori, che metteva l'accento sulla fantasia. Pur senza addentrarsi troppo nei particolari diffamanti che Zanotti racconta sul conto di Crespi,⁷² si può affermare che in molti passi della *Vita*, emerge questa differenza di concezioni. Se si pensa alla figura del poeta pazzo e savio della teoria di Ceva, agli occhi di Zanotti Crespi altri non era che un pazzo nobilitato (« un cavaliere matto »)⁷³ – inteso in senso affatto spregiativo – che si permetteva di rifiutare la sublime dottrina del classicismo, rappresentata dal segretario dell'Accademia. Crespi sembra essersi sottratto ad essa già negli anni della sua formazione di pittore. I due principali esponenti di una dottrina improntata al classicismo, Cignani a Bologna e Maratta, il Principe dell'Accademia Romana, avevano notato – come riferisce Zanotti certo con una precisa intenzione – il pittore di talento e gli avevano addirittura offerto di studiare a Roma, presso Maratta. Crespi tuttavia rifiutò e solo più tardi decise di perfezionare la propria formazione a Venezia, Modena, Parma ed Urbino.⁷⁴ Tale decisione sembra indicare, a posteriori, che il pittore abbia voluto orientarsi già in gioventù, sotto l'impressione della controversia accademica tra poussinisti e rubenisti, verso la tradizione veneziana caratterizzata da una prevalenza dei colori, piuttosto che verso l'ideale classico della scuola romana. Anche se l'interpretazione dell'episodio narrato da Zanotti e della decisione del pittore di andare a Venezia piuttosto che a Roma può sembrare troppo congetturale, è pur sempre evidente la tendenza di Zanotti a mettere in dubbio la serietà con la quale Crespi affronta il suo lavoro. La nota rappresentazione crespiana dei filosofi Eraclito e Democrito, che avrebbero reagito diversamente agli eventi del mondo, diede a Zanotti, ancora una volta, l'occasione di caratterizzare il pittore. Mentre Eraclito avrebbe potuto solo versare lacrime sulle pazzie degli uomini, Democrito invece non avrebbe potuto fare a meno di riderne continuamente. Zanotti paragonò la reazione divertita di Democrito al senso d'umorismo del pittore.⁷⁵ Ma certo con questa affigurazione Crespi non intendeva indicare un tratto del proprio carattere. La figura di Democrito poteva piuttosto simboleggiare, come ha sottolineato Edgar Wind,⁷⁶ l'atteggiamento fondamentalmente ottimista di un cristiano, elemento che può essere sfuggito a Zanotti. Anche i teorici musicali del Seicento, in particolare Athanasius Kircher, utilizzarono le emozioni opposte dei due filosofi come un'immagine corrente per descrivere gli stati d'animo

68. Vedi Ceva 1718, p. 140: « Il poeta nel suo comporre è sforzato, per così dire, a dividersi in due, cioè in un pazzo e in un savio, che nel medesimo tempo, a guisa di due nemici stranamente confederati, e contrastano e si accordano insieme... L'uno tutto intento alla novità, alla meraviglia e al diletto; l'altro tutto applicato all'utile, al verosimile e al decoro » (cit. in Compagnino 1973, p. 175, n. 176).

69. Cfr. Riccòmini 1979, p. xxxiii.

70. Vedi Wehle 1985, pp. 186, 199, nota 68. Il problema trattato da Wehle, per il quale la letteratura del « siècle classique » potrebbe essere considerata da un lato come classica, dall'altro come alto barocco, si potrebbe formulare in modo analogo anche per la storia dell'arte che divenne vittima della propria terminologia precisamente a partire dai concetti fondamentali di Wölfflin relativi ad una descrizione comprensiva dell'arte del XVII e del XVIII secolo con le sue tendenze tanto barocche quanto classiciste. Secondo Wehle il problema potrebbe essere forse attenuato in una descrizione dello spostamento della dominante nel rapporto reciproco tra « meraviglioso » e « verosimile ».

71. Riccòmini 1979, p. xxxiii ha attirato l'attenzione sulle differenze fondamentali che sussistono tra la valutazione negativa da parte di Zanotti del concetto di « novità » (Zanotti 1739, II, p. 348) e quella di Muratori. Quest'ultimo, impegnato nella ricerca di un equilibrio tra « verosimile » e « meraviglioso » diede la formulazione seguente nella sua *Della perfetta poesia* del 1706: « La Poesia da una parte dipinge e rappresenta il Vero come egli è, o pur come egli dovrebbe o potrebbe essere; e dall'altra lo dipinge direttamente col fin di dipingere, d'imitare, e di recar con questa imitazione diletto, empiendo la fantasia altrui di bellissime, strane e meravigliose immagini... La Novità, adunque, la rarità, il meraviglioso che spira dalla materia o dall'artificio, o pur da tutti e due, costituisce a mio credere il Bello poetico » (cit. in Riccòmini, 1979).

72. Sulle annotazioni posteriori di Zanotti vedi Ottani Cavina-Roli 1977; cfr. Riccòmini 1979, pp. xxxiii-xxxiv; Benassi 1988, pp. 136-137; Boschloo 1989, p. 18.

73. Cfr. Riccòmini 1979, p. xxxiv.

74. Cfr. Zanotti 1739, II, pp. 34, 37: « Molto ancora lo Spagnuolo si era invaghito del modo della scuola Veneziana per quel poco, che n'avea veduto, e ne spargeva il suo quanto potea »; *ibidem*, p. 43.

75. *Ibidem*, pp. 64-65; Zanotti menziona un altro quadro con un soggetto analogo, cfr. p. 55.

76. Wind 1937/38, pp. 180-182.

77. Einstein 1937/38, pp. 177-180.

78. Cfr. Deutsch 1955, pp. 495-496.

79. Vedi 1974, vol. 3, pp. 926-927; vol. 17, pp. 7318-7319.

80. Zanotti 1739, II, p. 52.

81. *Ibidem*, pp. 53-54.

82. Cfr. *supra*, nota 72.

differenti suscitati rispettivamente dalla tonalità maggiore e minore. Il musicista Giacomo Carissimi, al quale si richiamava anche Kircher, aveva messo in musica, in una spiritosa cantata-rondò composta in modo maggiore e minore, una poesia di Domenico Benigni che in forma di canto alterno, trattava le diverse reazioni dei due filosofi.⁷⁷ Nel 1727, circa vent'anni dopo la prima esecuzione, era stato ripresentato al Teatro Formigliari di Bologna il poema musicale *Le Risa di Democrito*. Il testo, su musica di F.A.M. Pistocchi, era stato scritto da Nicola Minato.⁷⁸ Senza dubbio fu quest'opera a stimolare l'interesse del pittore per il soggetto dei due filosofi. Poco dopo anche Georg Friedrich Händel trattò musicalmente un soggetto analogo nel suo oratorio *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* che fu rappresentato per la prima volta a Londra nel 1740. La base testuale per le prime due parti fu fornita al compositore dalle omonime poesie di John Milton *L'Allegro* e *Il Penseroso*, pubblicate nel 1645 e nelle quali alla gioia ed all'allegria si contrapponevano la malinconia e la pensierosità.⁷⁹

Dal canto suo Zanotti riferendosi a Crespi suscitò sempre, con una certa predilezione, l'immagine di un pazzo nel senso inteso da Ceva, caratterizzando il pittore come « uomo pieno di capricci, e di fantasie, e che volentieri tratta argomenti vulgari, e piacevoli ».⁸⁰ Di particolare interesse è il modo in cui Zanotti descrive la serie dei *Sette Sacramenti* dipinti per il cardinale Ottoboni. Seguace delle idee di Bellori e della dottrina classicista, egli conosceva certamente il grande modello della serie, i *Sette Sacramenti* di Poussin, benché non lo citi. Alla descrizione del pittore, Zanotti faceva seguire un aneddoto che sottolineava in modo superficiale gli aspetti ridicoli dei dipinti di soggetto religioso e descriveva la genesi piuttosto casuale della serie.⁸¹ Tuttavia un confronto tra i dipinti di Crespi e quelli di Poussin fa apparire in modo evidentissimo uno spostamento di accento, dal « meraviglioso » al « verosimile ». Zanotti descrisse i quadri di Crespi come se il pittore si fosse attenuto esclusivamente al motto oraziano del *delectare*. Rispetto ad essi, in Poussin emerge con maggior forza l'attuazione del *prodesse*. Il ruolo del savio di Ceva, che si dedicava all'utile, al verosimile ed al decoro, spetterebbe quindi a Poussin, mentre il ruolo del pazzo che si consacra alla novità, alla meraviglia ed al diletto, sarebbe assunto da Crespi. Di conseguenza, nella *Vita*, scritta nel 1739, Zanotti mise in particolare risalto, senza essere accusato di calunnia, l'aspetto comico e dilettevole dei *Sette Sacramenti* di Crespi, cosa che non sembrò offensiva al pittore, a quell'epoca ancora in vita. Certo Zanotti, dimostrando di avere riguardo per Crespi, aveva rinunciato all'esigenza del « verosimile », prioritaria nella dottrina del classicismo e quindi ad una critica violenta nei confronti della concezione artistica di Crespi, che divenne tuttavia molto più chiara e tagliente dopo la morte del pittore. Il reale atteggiamento di Zanotti nei confronti di Crespi è documentato perfettamente nelle sue annotazioni manoscritte, poste in margine alla *Vita* del pittore.⁸² E negli anni in cui il figlio di Crespi, Luigi, compose la biografia del padre, la critica fu espressa tanto più nettamente da un'altra posizione che si ispirava nuovamente a ideali classici. Francesco Algarotti, che aveva studiato a lungo a Bologna, familiarizzato con le idee di Zanotti e divenne un seguace di Bellori.

Nell'ambiente della corte di Augusto III a Dresda le idee di Johann Joachim Winckelmann e di Raphael Mengs non erano rimaste prive di effetto su Gian Ludovico Bianconi, bolognese di nascita. Algarotti e Bianconi incarnavano la transizione, avvenuta pressoché senza rotture, dalla dottrina classi-

ista accademico-francese al neoclassicismo, rappresentato da Winckelmann da Mengs.⁸³ Di recente Anton W. A. Boschloo ha sottolineato le osservazioni critiche di Algarotti e Bianconi sulle opere di Crespi, richiamando le controversie con il figlio Luigi che aveva assunto il ruolo di difensore del padre.⁸⁴ Senza voler approfondire ulteriormente quest'aspetto, ci sia consentito tuttavia osservare che la storia della fortuna delle opere di Crespi fu strettamente legata a queste dispute. Egli non fu vittima della critica diplomaticamente nascosta di Zanotti, ma piuttosto di un giudizio critico coerente che aveva le sue radici, fra l'altro, in un capitolo della storia artistica e intellettuale tedesca. Ma Crespi fu, in vita, un artista straordinariamente apprezzato e richiesto – e tutto questo non fu impedito nemmeno dallo spirito normativo di no Zanotti.⁸⁵ Ai tempi di Crespi, il pazzo, nel senso inteso da Ceva, poteva valere illimitatamente i propri diritti in quasi tutti i campi della creazione artistica. Solo di tanto in tanto si levava l'ammonimento accademico, soprattutto nei confronti della musica ed in particolare dell'opera che si apprestava, con nuove forme espressive, a superare la dottrina classica.⁸⁶ Proprio la melodia italiana delle arie d'opera si distingueva, come abbiamo già accennato, alla forma classica, più recitativa, dell'opera francese, attraverso la prevalenza del «meraviglioso» sul «verosimile». Più che in ogni altro genere artistico l'opera si affermò, nella messa in scena di un ambiente irreali, l'elemento del meraviglioso. Quindi la musicista virtuosa del quadro crespiano di Pomersfelden non aveva assunto solo il ruolo di una poesia «animata», nessuna delle altre arti poteva evocare come la raffigurazione della musica l'esigenza estetica del «meraviglioso», rivolta alla pittura ed alla scultura. Ma soprattutto negli intermezzi comici e nelle scene buffe, che inizialmente rimasero solo inframmezzate nell'opera seria, allo scopo di alleggerirla, e solo più tardi condussero alla forma indipendente dell'opera buffa,⁸⁷ il pazzo nel senso descritto da Ceva si era conquistato il favore del pubblico e le scene internazionali. Ma anch'esso incontrò dei critici che, come a Parigi, finché visse Luigi XIV, proibirono temporaneamente la farsa. Solo dopo la morte del re, essa ritrovò in Francia i propri protettori,⁸⁸ tra i quali il pittore Antoine Watteau, intervenuto in suo favore in molti quadri.⁸⁹ La parentela spirituale ed artistica tra Crespi e Watteau trova il proprio fondamento, non da ultimo, nell'impegno dei due pittori in difesa del diritto di esistere del «pazzo» di Ceva.

. Una barca sull'Arno, la cantante di Crespi ed un certo inglese

Verso la fine di gennaio del 1708, a causa delle sgradevoli e sempre più micidiose dispute con il combattivo sacerdote Don Carlo Silva, Crespi si era messo sotto braccio il *corpus delicti*, il suo dipinto con la raffigurazione della *Strage degli innocenti*, ed era partito clandestinamente, sotto una pioggia torrenziale, alla volta di Firenze dove intendeva offrire il proprio quadro al principe Ferdinando de' Medici. Al fuggiasco non era rimasto nemmeno il tempo di cambiarsi d'abito. Ma il principe si trovava già a Livorno in vista delle festività musicali del prossimo carnevale ed al povero pittore, bagnato e radicio, non fu risparmiato nemmeno il fastidio di noleggiare una barca per discendere con essa l'Arno alla volta del principe. Ma la sorte di due compagni di viaggio, che stavano per essere venduti come soldati ad un capitano inglese, aveva attirato l'attenzione del compassionevole pittore. Senza esitazio-

83. Su Francesco Algarotti vedi Justi 1956, pp. 330 ss.; Posse 1931, pp. 1-73; Bonora 1960, pp. 356-360; su Gian Ludovico Bianconi vedi Justi 1956, pp. 388-396; Samek Ludovici 1968, pp. 246-248.

84. Vedi Boschloo 1989, pp. 49-99, in particolare pp. 78 ss.; cfr. anche Benassi 1988, pp. 328 ss.

85. Tra i committenti e collezionisti di opere di Crespi vi erano, per citare solo i più importanti: il granduca di Toscana Ferdinando de' Medici, il principe Eugenio di Savoia, i principi elettori tedeschi Johann Wilhelm von der Pfalz a Düsseldorf e Lothar Franz von Schönborn, il gran cancelliere dell'Impero, il cardinale Pietro Ottoboni a Roma ed il cardinale Tommaso Ruffo, per un certo periodo legato papale a Bologna, entrambi cardinali con celebri collezioni di dipinti; e non da ultimo il cardinale Prospero Lambertini, ex arcivescovo di Bologna e futuro papa Benedetto XIV, che nel 1740 conferì al pittore il titolo nobiliare.

86. Cfr. Wehle 1985, p. 186.

87. Vedi Strohm 1979, pp. 251 ss.; Strohm vede nella contesa tra «Commedia» e «Musica» nel prologo a *La fondazione di Venezia* di Goldoni (del 1755) per così dire il mito di fondazione dell'opera buffa.

88. Dopo la morte di Luigi XIV, sotto la Reggenza di Filippo d'Orléans, la commedia italiana fu protetta; delle compagnie italiane, che erano state espulse nel 1697, ritornarono a Parigi nel 1716. Vedi al riguardo Haas 1928, pp. 189 ss.; Dahlhaus 1985, pp. 71-72; Leopold 1985, pp. 150 ss., 180-187.

89. Sulle relazioni di Watteau con la musica e con la commedia italiana vedi Mirimonde 1961, pp. 249-288; Moureau 1985, pp. 480 ss., 484-485, 491; Gétreau 1985, pp. 533 ss.

ni e contro la debole resistenza del battelliere incaricato della consegna, egli cacciò dalla barca a colpi di bastone i due sventurati facendo ritrovare loro la libertà. Ma il battelliere, colto di sorpresa, temeva una condanna per non aver eseguito l'incarico affidatogli; pregò quindi Crespi di intervenire in suo favore presso il principe. Il pittore promise di buon grado. Il contegno dovuto al suo rango e al suo ideale di serietà permise al principe di conservare la padronanza di sé, anche di fronte allo spettacolo comico e bizzarro offerto dall'artista che, nel suo mantello bolognese grondante di pioggia, aveva ormai perso le staffe a causa delle avverse condizioni atmosferiche. Il principe, commosso anche per il dono del pittore, prestò un benevolo ascolto alla richiesta di Crespi, dettata da spirito umanitario, senza tuttavia poter fare nulla per il battelliere – poco importano qui le ragioni –. Egli suggerì al pittore di rivolgersi al Governatore competente, il quale si sarebbe adoperato con la più grande benevolenza se gli si fosse fatto capire di essere buoni conoscenti della famosa cantante «la Reggiana» e di aver avuto espressamente l'incarico di trasmettergli i suoi saluti. Crespi seguì il consiglio del principe e la sua fantasia di artista fece vibrare i complimenti ed i saluti affettuosi della cantante, che fecero sciogliere un gesto inizialmente brusco e secco del funzionario, non diversamente da come accadrebbe a fiocchi di neve caduti all'inferno. Ben presto nell'udienza con l'amministratore della giustizia non si parlò d'altro che della carissima «Reggiana». Solo marginalmente venne evocata la sorte del battelliere e la faccenda si risolse ovviamente in suo favore.

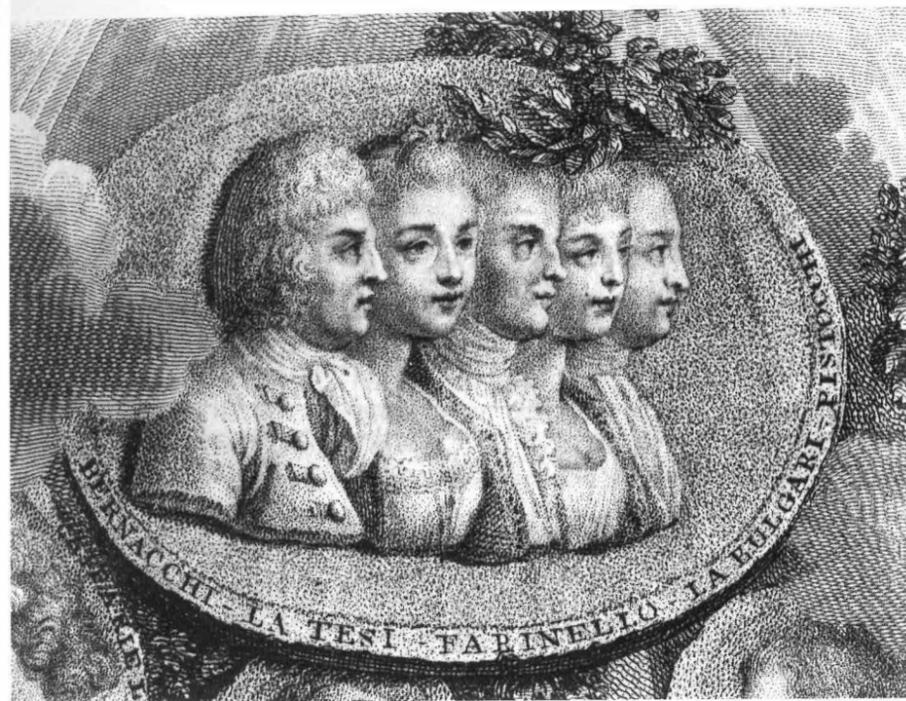
L'aneddoto menzionato da Zanotti,⁹⁰ che lo stesso biografo definì una «bella scena di commedia» e del quale anche il principe Ferdinando di Toscana deve aver sorriso compiaciuto, è come un intermezzo a carattere buffo, quale Goldoni non avrebbe saputo inventare con maggior brio, inserito nella vita del Crespi. Che fosse vero o immaginato da Zanotti, allo scopo di accentuare ulteriormente l'aspetto della stramberia del pittore, è una questione che qui possiamo lasciare aperta. Tuttavia la «Reggiana» è veramente esistita: si chiamava in realtà Giovanna Albertini e nella stagione del carnevale 1708, all'epoca in cui sarebbero stati trasmessi a sua insaputa i suoi saluti affettuosi, interpretava a Venezia nel teatro di S. Cassiano la parte della protagonista nell'opera *Astarto* con musica di Antonio Vivaldi.⁹¹ L'aneddoto narrato da Zanotti sottolinea le relazioni di Crespi col mondo dell'opera, certamente il pittore entrò ben presto in contatto con esso alla corte di Ferdinando, nota per le sue splendide rappresentazioni. Oltre alla «Reggiana», vengono citate espressamente in un altro passo della *Vita* due famose cantanti, la cui carriera ebbe in un primo tempo stretti legami reciproci, e che Crespi probabilmente conobbe fin dal loro debutto. In appendice all'enumerazione delle opere commissionate dal cardinale Tommaso Ruffo durante la sua legazione a Bologna, dal 1721 al 1727, Zanotti cita per la prima volta Vittoria Tesi il cui ritratto sarebbe stato ordinato a Crespi da un «certo signore inglese», amico intimo della cantante e buon pagatore.⁹² La Tesi, nata a Firenze nel 1700, era la figlia di un domestico del musicista De Castris, in servizio alla corte di Ferdinando de' Medici.⁹³ Alcune pagine dopo, Zanotti descrive come un «signore inglese», per un certo periodo residente a Bologna e molto affascinato dalla maniera artistica del pittore, avrebbe commissionato alcuni quadri dipinti su rame, «che rappresentassero la vita di una cantatrice, cominciando da basso, e povero stato, e passando in pochi anni, col favor della gioventù, e della bellezza, se v'ha, e se non v'ha, di quello, che v'ha ad un vivere morbido, e tutto

90. L'autore si è permesso di narrare liberamente l'aneddoto che Zanotti menziona in due passi della vita di Crespi, cfr. Zanotti 1739, II, pp. 47-49 e 68-69.

91. La «Reggiana» poté essere identificata grazie al vasto catalogo di Taddeo Wiel (1897), n. 69, pp. 18-19; inoltre esibizioni della «Reggiana» nel 1712: *ibidem* n. 110, p. 30, n. III, p. 30.

92. Vedi Zanotti 1739, II, p. 56.

93. Su Vittoria Tesi vedi Fétis 1865, vol. 8, pp. 203-204; Ademollo 1889, pp. 308-327; Croce 1946; Kühner 1966, col. 259-260; Croll 1980, p. 702; voce *Tesi-Tramontini* in Dizionario 1988.



Bernacchi, la Tesi, Farinello, la Bulgari, Pistocchi



Ritratto di Vittoria Tesi Tramontini

pieno di ciò che più è giocondo, e dilettevole». ⁹⁴ Pur senza riferire il nome della cantante, Zanotti non solo attirò l'attenzione sugli aspetti ridicoli nelle rappresentazioni di Crespi, ma sottolineò anche il realismo delle singole scene che il pittore avrebbe osservato con occhio attento al contesto sociale della sua epoca. Lasciamo per il momento aperta la questione se per entrambe le commissioni citate si sia trattato dello stesso inglese e della stessa cantante. L'origine sociale modesta e l'ascesa di Vittoria Tesi lascerebbero comunque supporre che si tratti della sua vita. Ma una carriera simile era addirittura tipica per la maggior parte delle cantanti famose di quell'epoca. ⁹⁵ Zanotti cita ancora una volta il suo nome in un altro passo, insieme a quello della cantante Coralli. Il conte Antonio di Colato aveva dato l'incarico a Crespi, in occasione di un banchetto in società, di dipingere un grande quadro con la raffigurazione di Antonio e Cleopatra. Nel volto della «bella Canopea» il pittore avrebbe ritratto la cantante Coralli. ⁹⁶ Questo ritratto di cantante sarebbe però cronologicamente anteriore a quello di Vittoria Tesi: «prima che quello facesse della Tesi, quello fece della Coralli». ⁹⁷ Dietro il nome d'arte Coralli si cela il nome di Antonia Maria Laurenti, bolognese di nascita, probabilmente figlia del violinista di San Petronio, uno dei membri fondatori dell'Accademia Filarmonica, Bartolomeo Girolamo Laurenti. ⁹⁸ Tanto l'astro della Coralli quanto quello della Tesi apparvero nel firmamento dell'opera nello stesso periodo. Vittoria Tesi debuttò a Parma nel 1716 come «virtuosa di camera del Ser Pr. Antonio di Parma». La carriera della Coralli era iniziata un anno prima al Teatro Formigliari di Bologna. Durante la stagione di carnevale del 1717 Vittoria Tesi e Antonia Maria Laurenti si produssero con grande successo, la prima a Bologna, la seconda a Firenze. ⁹⁹ E nello stesso anno il giovane principe ereditario dell'elettorato di Sassonia, che soggiornò in Italia dal 1711 al 1719, impose la fondazione di un'opera italiana a Dresda. Dalla pri-

94. Zanotti 1739, II, p. 59.

95. Cfr. Durante 1987, pp. 375 ss.; la carriera di Francesca Cuzzoni si svolse in modo addirittura tragico: di origini modeste, riuscì col proprio canto a diventare una diva celebrata sulle scene operistiche d'Europa, finché non scoppiò, il 6 giugno 1727, la leggendaria guerra delle primedonne quando a Londra, durante la rappresentazione dell'*Astianatte* di Bononcini, l'altrettanto famosa Faustina Bordoni-Hasse e Francesca Cuzzoni se le diedero di santa ragione a scena aperta: le due dame si strapparono le rispettive parrucche in presenza della principessa ereditaria inglese. La Cuzzoni dovette lasciare Londra, fu sospettata di aver avvelenato il marito, finì in un carcere olandese per debiti eccessivi e finì a Bologna come semplice bottonaia, dove morì nel 1770.

96. Zanotti 1739, II, p. 63.

97. *Ibidem*, p. 63.

98. Su Antonia Maria Laurenti vedi Giegling 1960, col. 331; Talbot 1980, p. 547; Vitali 1986, p. 320.

99. Vedi Fétis 1865, pp. 203-204; Ademollo 1889, pp. 308-327; Croce 1946, p. 30; Croll 1980, p. 702; Dizionario 1988, vol. 8, p. 8; Giegling 1960, col. 331; Talbot 1980, p. 547; Vitali 1986, p. 320.

100. Vedi Fürstenau 1971, p. 132.

101. Cfr. Wiel 1897, n. 163, pp. 49-50, n. 176, p. 54, n. 177, pp. 54-55.

102. Vedi Fürstenau 1971, p. 132.

103. *Ibidem*, pp. 132 ss.

104. Cfr. Wiel 1897, n. 185, p. 57, n. 190, p. 59; per la Coralli sono registrate anche le seguenti esibizioni per l'anno 1721 a Venezia: n. 195, p. 61, n. 196, p. 61, n. 197, pp. 61-62; per la Tesi sono registrati a Venezia nel 1722: n. 203, p. 64, n. 204, p. 64, n. 208, p. 66; per l'anno 1723: n. 218, p. 69, n. 219, p. 70; per l'anno 1726: n. 260, p. 85; l'ultima interpretazione della Tesi a Venezia nel 1735: n. 352, p. 117.

105. Cfr. Merriman 1980, n. 206, p. 293.

106. *Ibidem*, p. 144.

107. Zanotti 1739, II, p. 114.

108. *Ibidem*, p. 221 (corretto, poiché un errore di stampa dà come pagina 121!).

109. *Ibidem*, p. 221.

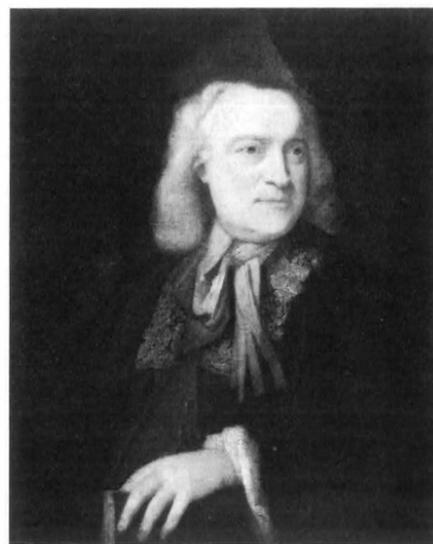
110. *Ibidem*, p. 313.

111. Su Owen Mc Swiny e sui suoi contatti con i pittori bolognesi Creti, Monti e Fratta vedi Haskell 1966, pp. 439-446; Mazza 1976, pp. 80-102; Links 1977; Links 1989, pp. 5 ss.

mavera del 1716 all'autunno 1717 egli soggiornò a Venezia^e, dopo la sua partenza, incaricò il violinista virtuoso fiorentino Francesco Maria Veracini a cercare cantanti e cantatrici adatti per la corte di Dresda. ¹⁰⁰ Nella stagione dell'autunno 1718 Vittoria Tesi cantò a Venezia. Per la successiva stagione di carnevale 1719 sono registrate solo due sue esibizioni al locale Teatro Sant'Angelo. ¹⁰¹ Evidentemente la Tesi aveva suscitato – come pure la Coralli – l'interesse di Veracini, al cui seguito le due cantanti raggiunsero Dresda nel 1719. ¹⁰² Qui il 3 settembre, dopo un breve periodo di costruzione, venne inaugurato il Teatro dell'Opera ed entrambe le cantanti fecero parte, fino al loro ritorno in Italia, del personale dell'Opera di Corte di Dresda. ¹⁰³ Nell'autunno 1720 Antonia Maria Laurenti si esibì nuovamente al Teatro Sant'Angelo, come «virtuosa di camera di S.M. il Re di Polonia», mentre Vittoria Tesi ritornò sulla scena del Teatro San Grisostomo di Venezia solo nell'autunno 1720. ¹⁰⁴ Il dipinto di Crespi per Antonio di Colato con il ritratto della Coralli dovrebbe essere stato eseguito dopo il suo ritorno da Dresda; tuttavia il quadro per il conte, e quindi il ritratto della cantante, non è stato finora rintracciato. ¹⁰⁵ Ma come andarono le cose per il ritratto di Vittoria Tesi, che Crespi dipinse per un committente inglese? e chi si nasconde dietro il «certo signore inglese», che avrebbe ordinato al pittore gli episodi della vita di una cantante? La supposizione di Mira Pajes Merriman, per cui l'inglese, (personeggiato che potrebbe aver soggiornato a Bologna tra il 1716 ed il 1730), sarebbe di Londra e per giunta appassionato di teatro e di arte, sembra un'indicazione molto promettente. ¹⁰⁶ In effetti un certo inglese compare in un contesto cronologico analogo a quello in cui appare nella vita di Crespi anche nelle biografie di altri pittori bolognesi, senza però che Zanotti lo citi per nome. Nella vita di Donato Creti egli annota che l'artista avrebbe dipinto alcuni quadri «per certo inglese» in collaborazione con altri pittori come ad esempio Francesco Monti. ¹⁰⁷ Più dettagliate sono le indicazioni di Zanotti a proposito del committente inglese nella biografia di Monti. Questo «certo inglese amatore, e conoscitore delle buone pitture» ¹⁰⁸ avrebbe non solo commissionato le opere più diverse a Francesco Monti e – come già detto – a Donato Creti, ma avrebbe anche passato ordinazioni ad altri pittori in Bologna fuori città, tra i quali ci sarebbero stati «alcuni quadri di certe capricciose invenzioni». ¹⁰⁹ Inoltre, da alcuni dei quadri citati, Domenico Fratta avrebbe tratto dei disegni che l'inglese aveva intenzione di pubblicare in un volume. Quindi nella biografia di Domenico Fratta, Zanotti torna nuovamente a parlare di questo «certo inglese». ¹¹⁰ Ora, l'identità del committente inglese per quanto riguarda i pittori bolognesi Donato Creti, Francesco Monti e Domenico Fratta è nota da tempo. Si tratta dell'ex direttore del Teatro lirico di Londra, Owen Mc Swiny, che fu, come è stato messo in luce di recente, uno dei più importanti intermediari per l'Inghilterra della pittura veneziana del Settecento, soprattutto delle opere di Canaletto. ¹¹¹ I contatti di Owen Mc Swiny con i pittori bolognesi sono stati descritti e ben documentati da tempo. Egli dovrebbe corrispondere all'ignoto «certo signore inglese», individuato da Mira Pajes Merriman, che aveva commissionato al pittore il ritratto di Vittoria Tesi e le scene dalla vita di una cantante.

Durante il suo soggiorno a Venezia, Owen Mc Swiny aveva certo assistito alle esibizioni di Vittoria Tesi e della Coralli al Teatro Sant'Angelo e al Teatro San Grisostomo, dopo il loro ritorno da Dresda. Certo in seguito alla stagione dell'autunno 1723, Vittoria Tesi fu spesso ingaggiata fuori Venezia, soprattu-

– come per tutta la stagione del 1725 – a Napoli.¹¹² In seguito cantò solo ancora due volte a Venezia: nel 1726 e nell'autunno 1735 nel ruolo di Cornelia nell'opera *Cesare in Egitto* al Teatro San Grisostomo, questa volta però già sotto il nome di Tesi-Tramontini, poiché nel frattempo aveva sposato un paracchiere di questo nome.¹¹³ Verso la metà del 1730 Owen Mc Swiny aveva ridotto la sua attività di mediatore di Canaletto a Joseph Smith; aveva quindi lasciato Venezia ed era partito alla volta di Bologna, dove il mattino del 18 luglio 1730 ricevette da Londra una lettera di Georg Friedrich Händel.¹¹⁴ Quest'ultimo si era rivolto, in una lettera dello stesso tenore e recante la stessa data del 30 giugno, anche al plenipotenziario della Corona inglese accreditato presso la corte fiorentina dei Medici, Francis Colman, pregandolo di guardarsi intorno alla ricerca di cantanti italiane adatte per la stagione operistica di Londra che sarebbe iniziata in ottobre: Händel preferiva una soprano, ma gli sarebbero andate bene anche una voce di soprano maschile ed una femminile di contralto.¹¹⁵ Mc Swiny comunicò a Colman il 18 luglio di aver convocato due persone a Bologna, ma di non essere ancora sicuro di poter stipulare un contratto con i cantanti in questione, una certa Barbara Pisani ed un soprano maschile di circa diciannove anni.¹¹⁶ Le ricerche di un'adeguata voce femminile di contralto e di un soprano maschile non si erano ancora concluse: il 29 luglio 1730, come risulta dalla lettera che Mc Swiny invia a Colman da Roma.¹¹⁷ Vittoria Tesi, certamente la migliore contralto italiana dell'epoca, si era ancora esibita a Napoli durante la stagione del carnevale 1730.¹¹⁸ Ora, la questione se la Tesi sia andata a Roma e lì abbia incontrato Mc Swiny, per poi proseguire verso il Nord Italia, forse fino a Milano, da dove Mc Swiny scrisse ancora il 27 settembre a John Conduitt,¹¹⁹ deve per il momento rimanere senza risposta, come pure la questione se Mc Swiny abbia assistito alla sua interpretazione nell'opera *Farnace* al Teatro Malvezzi di Bologna nella primavera del 1731,¹²⁰ oppure se a Milano egli non fosse già sulla via del ritorno per l'Inghilterra. Tuttavia ciò che si deve tenere per fermo è che l'ex direttore dell'Opera di Londra conobbe Vittoria Tesi, al suo ritorno da Dresda, nell'autunno 1721, in occasione delle sue successive esibizioni a Venezia. Da quel momento Mc Swiny deve esser preso in considerazione come possibile committente del ritratto e del ciclo della cantante, poiché egli aveva allacciato proprio in quegli anni relazioni d'affari anche con altri pittori bolognesi come Creti, Monti e Fratta. Egli era richiesto sul mercato dell'arte non solo come mediatore di dipinti di pittori italiani, ma, grazie alle sue conoscenze, costituiva un buon referente per il mercato lirico, come dimostra la lettera di Händel. La richiesta del compositore di cercare una contralto potrebbe aver reso possibile, nel luglio 1730, un incontro proprio con Vittoria Tesi. Ma probabilmente il ritratto dipinto da Crespi per Owen Mc Swiny deve essere considerato disperso, sebbene il nome di Vittoria Tesi continui ad essere messo in relazione al dipinto *Donna che accorda un liuto* di Boston.¹²¹ Questo collegamento è dovuto ad un commento che Marcello Oretti fece, verso la fine del Settecento, su la *Donna che accorda un liuto* di Crespi, visto a casa di Giacomo Marchesini: «Tesi famosa cantatrice che suona il liuto mezza figura grande come il naturale e del Spagnuolo – quadro per traverso».¹²² Tanto Mira Pajes Merriman quanto John T. Spike hanno indicato le difficoltà, dovute a questioni di datazione, di identificare il quadro di Boston con un ritratto della Tesi.¹²³ Potrebbe trattarsi piuttosto del dipinto con l'allegoria della musica descritto da Zanotti e proveniente dalla ex collezione di Antonio Co-



P. van Bleeck, *Ritratto di Owen McSwiny* (1737)

112. Croce 1946, p. 31.

113. Nella liquidazione delle spese per l'interpretazione della Tesi nella leggendaria rappresentazione dell'opera *Siroe di Persia* al Teatro Malvezzi di Bologna (1733) la cantante è registrata con il nome «Tesi-Tramontini», cfr. Ricci 1888, p. 341; la Tesi si produsse a Bologna per la prima volta insieme alla «Reggiana» ed a Francesca Cuzzoni il 24.10.1717 al teatro Formigliari; cfr. Ricci 1888, p. 417, ulteriori interpretazioni a Bologna: 1718, 1721, 1731 e 1741; cfr. Ricci 1888, pp. 419, 422, 435 e p. 452; cfr. anche Wiel 1897, n. 260, p. 85 e n. 352, p. 117, sulle esibizioni della cantante sotto il nome di «Tesi-Tramontini» 1735 a Venezia.

114. Vedi Deutsch 1955, p. 258: nella lettera a Francis Colman, scritta a Bologna il 18 luglio (il 7 secondo il calendario inglese), Mc Swiny conferma di aver ricevuto una missiva da Händel: «... I received from him this Morning».

115. *Ibidem*, pp. 256-257.

116. *Ibidem*, p. 258.

117. *Ibidem*, p. 259.

118. Croce 1946, p. 31.

119. Links 1977, pp. 27-28; Links 1989, pp. 7-8.

120. Fétis 1865, p. 204; cfr. Loewenberg 1978, col. 166.

121. Cfr. Merriman 1980, n. 213, pp. 295-296; vedi Spike 1986, n. 5, p. 119.

122. Vedi Oretti ms. B. 109, parte II, p. 5.

123. Cfr. *supra*, nota 125.

124. Cfr. Zanotti 1739, II, p. 64: «Quindi per Antonio Comastri pinse due mezze figure: la pittura, che ritrae la scoltura, e l'altra si è la musica».

125. Crespi 1769, p. 216: «due mezze figure al naturale, una esprimente la musica, l'altra la pittura, dipinse per un certo Comastri, che ora sono presso Zanobia [sic] Troni argentiere Livornese, che come antico amico del nostro professore possiede molti quadri di lui, e particolarmente il suo ritratto accordante un



G.M. Crespi, *La pulce*, Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts

liuto, che è sempre stato stimato per un capo d'opera». Sulle indicazioni di Oretti vedi ms. B 109, parte I, p. 43: «un Quadro Grande, con una Femmina in Atto di dipingere, rappresenta la pittura che dipinge la scoltura, e mezza figura come il naturale sceltissima fattura del sopra nominato Crespi. Un quadro simile di grandezza, con Femmina in atto di suonare un liuto, opera della sua mano, mezza figura come il vero», cit. in Merriman 1980, p. 295.

126. Per la datazione della *Donna che accorda un liuto* di Boston cfr. le mie considerazioni sul quadro nel presente catalogo.

127. Vedi Merriman 1980, n. 196, pp. 290-291, n. 197, p. 291, con la riproduzione del disegno, fig. 159.

128. *Ibidem*, pp. 143-144.

129. Su Hogarth e Crespi vedi Kurz 1952, pp. 146-147; Merriman 1980, pp. 143 ss., p. 211 note 61, 65 e 66; Spike 1986, n. 21, p. 154.

130. Roli 1977, p. 184 cita anche un terzo quadro; cfr. a questo proposito Merriman 1980, n. 285, p. 317.

131. Vedi Merriman 1980, nn. 246-252, pp. 305-308; vedi anche Merriman 1985, pp. 253-257; Spike 1986, n. 21, pp. 151-154.

132. Vedi Spike 1986, pp. 13-38.

133. Tipo 1: Leningrado, Ermitage, vedi Merriman 1980, n. 246, p. 305; tipo 2: Firenze, Uffizi, vedi Merriman 1980, n. 247, pp. 305-306; tipo 3: Parigi, Louvre, vedi Merriman 1980, n. 251, p. 307; tipo 4: Birmingham, Barber Institute, vedi Merriman 1980, n. 248, p. 306; cfr. per la datazione anche Spike 1986, n. 21, p. 154 e nota 2.

134. Cfr. Longhi 1948, p. 32, n. 19; Rosenberg 1971, pp. 13-20; Merriman 1980, pp. 140 ss.

135. Cfr. Zanotti 1739, II, p. 59; cfr. *supra*, nota 94 e la rispettiva citazione nel testo.

136. Cfr. *supra*, nota 95.

mastri, dipinto che era associato ad un secondo quadro con la raffigurazione della pittura.¹²⁴ Come ci informa Luigi Crespi nel 1769, Comastri aveva nel frattempo venduto queste allegorie all'argentiere livornese Zanobio Troni, un amico intimo di Giuseppe Maria Crespi, nella cui casa Oretti aveva visto due quadri.¹²⁵ L'accostamento dell'*Allegoria della pittura alla Donna che accorda un liuto* di Boston in quanto allegoria musicale assumeva, se la si situa sullo sfondo della fondazione dell'Accademia, un'attualità paragonabile a quella del quadro di Pommersfelden.¹²⁶ Lo stesso Zanobio Troni, la cui famiglia fu ritratta da Crespi, era un appassionato suonatore di liuto come lasciano supporre tanto un suo ritratto, dipinto da Crespi, quanto un disegno.¹²⁷ Il motivo per cui Troni acquistò da Antonio Comastri l'*Allegoria della musica e della pittura*, potrebbe risiedere nella raffigurazione di un membro della sua famiglia come Musica che suona il liuto. La straordinaria somiglianza tra la suonatrice di liuto di Boston e la giovane donna che, sulla destra del ritratto di famiglia tiene le mani davanti alla guancia destra in un gesto pieno di temperamento sembra confermare questa supposizione.

La serie delle scene dipinte su rame raffiguranti la vita di una cantante, che erano state commissionate a Crespi da un «certo inglese», fino ad ora non è stata ritrovata. Le sue tracce sembrano essersi perse, con quelle di Owen Mc Swiny, in Inghilterra, presso uno dei collezionisti che egli riforniva.¹²⁸ Il momento esatto del loro arrivo, che potrebbe coincidere con quello di Mc Swiny a Londra, ancora prima del 1733, potrebbe essere di interesse rilevante soprattutto per l'ideazione dei quadri di William Hogarth *Harlot's Progress* e *Rake's Progress*.¹²⁹

È possibile riconoscere due scene dalla vita di una cantante in rappresentazioni tematicamente affini a quelle di Crespi.¹³⁰ Un genere noto anche nella pittura olandese, la raffigurazione della donna che si spulcia, aveva fornito a Crespi lo spunto per numerose variazioni pittoriche che si estendono su un periodo più che decennale della sua produzione.¹³¹ Sul significato e sulla valutazione della pittura di genere nell'opera di Crespi si è soffermato John T. Spike in modo molto circostanziato¹³² e quindi non è necessario in questa sede ritornarvi espressamente. Tra le quattro versioni note de *La pulce*,¹³³ il dipinto del Louvre si può collegare ad una delle scene dalla vita di una cantante, poiché di primo acchito diversi particolari non sembrano corrispondere all'ambiente sociale della figura rappresentata. Mira Pajes Merriman e Pierre Rosenberg hanno entrambi ripreso una tesi di Roberto Longhi ed hanno supposto che questa rappresentazione fosse la scena iniziale che apriva la serie ora scomparsa.¹³⁴ Gli studiosi hanno motivato la loro supposizione facendo riferimento ad accessori lussuosi come la spinetta, il programma teatrale alla parete, il costoso cagnolino alla moda. Dalle descrizioni dei biografi di Crespi non risulta necessariamente che l'inglese, che aveva commissionato a pittore un ritratto di Vittoria Tesi, desiderasse un ciclo con scene reali della vita della cantante.¹³⁵ Sembra piuttosto che Crespi abbia dipinto una serie concepita in modo affatto generale che descriveva il percorso, tipico per l'epoca, di una famosa primadonna dell'opera, certamente inserendovi anche aneddoti che si era soliti raccontare a proposito delle cantanti. In effetti per nessun altro gruppo professionale le possibilità di ascesa sociale erano così ricche di prospettive come per i cantanti lirici.¹³⁶ Il noto soggetto di genere de *La pulce* era quindi particolarmente adatto ad evocare in modo esemplare

origini sociali spesso umili delle cantanti. Questo vale anche per Vittoria Tesi.¹³⁷ Altri due quadri di Crespi con lo stesso tema mostrano evidentemente una scena ulteriore della serie scomparsa¹³⁸: in una stanza elegante una signora molto curata in un abito verde mare siede ad una spinetta. Ha interrotto la sua esecuzione per rivolgersi ad un nobile cavaliere che sta avvicinandola da destra con l'intenzione di offrirle i più svariati gioielli. Gli altri personaggi presenti reagiscono a quest'incontro con un'allegria aristocratica e non riva di ambiguità. Sullo sfondo alcune donne stanno bisbigliando. Un uomo, che coinvolge con un gesto l'osservatore, tiene sulla testa del cavaliere l'oggetto la cui forma richiama chiaramente la situazione dello spasimante adito. L'uomo alla sinistra della spinetta e della corteggiata indica con un gesto ben noto di aver capito la situazione. Come risulta dall'aneddoto sulla cantante la «Reggiana» raccontato da Zanotti, le primedonne non dovevano certo incomodarsi per trovare degli ammiratori. Anche la vita sentimentale di Vittoria Tesi fu molto movimentata, come dimostrò Benedetto Croce, con grande discrezione di linguaggio, nell'edizione delle lettere d'amore della Tesi al cardinale Enea Silvio Piccolomini, discendente del più famoso membro della stessa famiglia.¹³⁹ Lo stesso Charles Burney, che nel corso del suo secondo viaggio musicale attraverso l'Europa aveva incontrato l'anziana cantante a Vienna nel 1772, riferì un aneddoto della sua agitata vita sentimentale, aneddoto che deve essere stato in rapporto diretto con il suo matrimonio, avvenuto prima del 1735, con il parrucchiere Tramontini. E all'epoca in cui Crespi dipinse il quadro sopra descritto, questo genere di episodi, tipico per una cantante, doveva essere di grande attualità.¹⁴⁰ Burney narra che in gioventù Vittoria Tesi aveva condotto una vita molto allegra, e continua aggiungendo: «La sua storia è in un certo senso singolare. Essa visse in certi rapporti con un vero conte, un signore di condizione molto aristocratica, il cui amore fu accresciuto a tal punto dal piacere che egli si decise a sposarla: ed in questo paese prendere una tale decisione costa molto di più ad una persona di nobili natali che non in Inghilterra. Lei fece del suo meglio per dissuaderlo da questo proposito descrivendogli tutte le conseguenze negative di una tale unione, soltanto egli non voleva intender ragione né accettare una risposta negativa. Quando la donna vide che tutte le sue rimostranze erano inutili, un mattino lo lasciò, andò in un vicolo situato nelle vicinanze, si rivolse ad un povero garzone di fornaio dicendogli che gli avrebbe dato cinquanta scudi se avesse accettato di sposarla, ma non nella prospettiva di vivere insieme come marito e moglie avendo lei ragioni sue per far questo. Il poveraccio accettò di buon grado di diventare il marito titolare, e furono quindi ufficialmente uniti in matrimonio. Quando il conte ripeté la sua richiesta, la cantante gli rispose che le era ormai assolutamente impossibile acconsentire poiché era già sposata ad un altro uomo; un sacrificio, aggiunse, che aveva fatto per lui e per la sua famiglia».¹⁴¹ Il cavaliere era certo di origine transalpina ed il suo nome fu talvolta tramandato come «Lamberg».¹⁴² Probabilmente egli riceveva parte della cerchia dei numerosi ammiratori che, trovandosi a Venezia, poterono assistere, come Owen Mc Swiny, alle interpretazioni della Tesi dopo il suo ritorno dalla Germania. Quindi è perfettamente immaginabile che Crespi nei suoi quadri, eseguiti per un «certo inglese», facesse allusione a questo aneddoto della vita della grande cantante. Fino ad ora non si sono trovate raffigurazioni contemporanee di Vittoria Tesi, dei ritratti che potrebbero darci delle informazioni sul suo aspetto. Si potrebbero citare solo due il-

137. Vittoria Tesi era la figlia di un lacchè; cfr. *supra*, nota 93.

138. Cfr. Voss 1921, p. 18; vedi Merriman 1980, pp. 141-142, n. 284; Merriman 1986, p. 52, dove l'autrice attira l'attenzione di un quadro recentemente scoperto in una collezione privata di Bologna, vedi fig. 45, p. 53; cfr. anche Spike 1986, n. 24, p. 158.

139. Croce 1946.

140. Come ha osservato giustamente John Spike, le scene di vita di una cantante vengono citate da Zanotti in correlazione con opere che sono sorte intorno al 1730. Quando fosse celebrato il matrimonio di Vittoria Tesi con il parrucchiere Tramontini, non lo si può determinare con certezza. Ma esso deve aver avuto luogo prima del 1735, poiché in quell'anno la cantante si produsse a Venezia per la prima volta sotto il nome di Tesi-Tramontini. Il periodo della creazione delle scene di vita di una cantante e la data del matrimonio della Tesi non sembrano essere cronologicamente troppo distanti. Cfr. a questo proposito *supra*, note 104, 113; vedi Spike 1986, n. 21, p. 154.

141. Burney 1772, vol. 2, pp. 236-237; cfr. anche *supra*, nota 1.

142. Vedi Ademollo 1889; Croce 1946, p. 28; molto probabilmente si trattava di un nobile originario della Stiria, Johann Ferdinand conte di Lamberg (1689-1764), il cosiddetto «conte della musica», che alla corte imperiale di Vienna era direttore della musica da camera e di corte. Cfr. a questo proposito: Würzbach 1865; *NDB*, vol. 13, p. 482.

143. Singer 1967, n. 91117, n. 91118, p. 180.

144. Vedi Mengs 1787, p. 345: «Quelle (scuole) di Bologna, e della Lombardia si andarono estinguendo insensibilmente; poiché all'Albano succedettero il Cignani, e Ventura Lambertini; e a costoro Franceschini, Giuseppe del Sole, e il capriccioso Crespi, che si può dire l'ultimo».

145. Cfr. *supra*, nota 20.

146. Vedi Azara 1787, p. xxviii: «Lo trovammo, che fischiava, e cantava solo. Gliene domandammo la cagione; ed egli ci disse, che ripeteva una suonata di Corelli, poiché voleva far quel quadro in uno stile della musica di quel famoso compositore».

147. Waetzold 1921, p. 80.

lustrazioni grafiche postume, che del resto non forniscono nessun riferimento sicuro.¹⁴³ Non rimane che sperare che si possa ancora trovare un giorno il dipinto commissionato a Crespi da Mc Swiny. Altrettanto vaga deve rimanere l'identificazione delle scene dipinte per il ciclo sulla vita di una cantante con episodi ispirati alla vita di Vittoria Tesi. Il ciclo di Crespi può fornire piuttosto alcuni punti di riferimento per un orientamento artistico del pittore stesso che coltivava molteplici relazioni col mondo dell'opera.

Nella ricerca della «novità», del «diletto» e soprattutto del «meraviglioso» le forme espressive artistiche della musica, in particolare dell'opera, avevano per molti pittori addirittura una funzione di guida. Anche il neoclassicista Raphael Mengs, al quale la pittura del bolognese Crespi non doveva affatto andare a genio,¹⁴⁴ gradiva moltissimo le sonate di un contemporaneo di Crespi, Arcangelo Corelli, che si era formato a Bologna¹⁴⁵ ed il cui stile musicale avrebbe influenzato la sua pittura.¹⁴⁶ Certo, lo storico dell'arte Wilhelm Waetzold ravvisò in Mengs la mancanza dell'elemento della novità, del diletto e del meraviglioso, se poté affermare a proposito della sua pittura – e questo sia ricordato a consolazione di Crespi – che essa era «la meno musicale del mondo».¹⁴⁷