

LE STANZE DELLA MUSICA

Artisti e musicisti a Bologna dal '500 al '900



La mostra è posta sotto l'Alro Patronato
del Presidente della Repubblica Italiana

LE STANZE DELLA MUSICA

Artisti e musicisti a Bologna dal '500 al '900



Comune di Bologna

Palazzo di Re Enzo e del Podestà
24 novembre 2002 - 23 febbraio 2003

Con il patrocinio di

Presidenza del Consiglio
dei Ministri

Ministero per i Beni
e le Attività Culturali

Ministero dell'Istruzione, dell'Università
e della Ricerca

Regione Emilia Romagna



Comitato d'onore

Giorgio Guazzaloca
sindaco di Bologna

Marina Deserti
assessore alla Cultura

Elio Garzillo
*soprintendente Regionale per i Beni e le
Attività Culturali dell'Emilia Romagna*

Jadranka Bentini
*soprintendente per il Patrimonio Storico
Artistico e Demoetnoantropologico*

Sabina Ferrari
soprintendente Beni Architettonici

Rosaria Campione
soprintendente Beni Librari

Euride Fregni
soprintendente Beni Archivistici

Maria Rosaria Celli Giorgini
direttore dell'Archivio di Stato di Bologna

La mostra è promossa da

Comune di Bologna
Cultura

Marina Deserti
assessore

Francesca Bruni
direttrice

Direzione della mostra
Massimo Medica
*responsabile dei Musei Civici
d'Arte Antica di Bologna*

Comitato scientifico
Paolo Isotta

Pierangelo Bellettini
Lorenzo Bianconi
Massimo Fino
Giovanni Iudica
Anna Maria Matteucci
Claudio Strinati
John Henry van der Meer

Un ringraziamento particolare
a Peter Glidewell

Coordinamento scientifico
Mario Armellini
Beatrice Buscaroli
Jenny Servino

Autori dei testi in catalogo
Claudio Amighetti, Mario Armellini,
Lorenzo Bianconi, Francesca Boris,
Elena Bugini, Beatrice Buscaroli, Maria
Cristina Casali, Giovanna degli Esposti,
Maurizio Giani, Paolo Isotta, Giovanni
Iudica, Carmen Lorenzetti, Angelo
Mazza, Orsola Mattioli, Elisabetta
Pasquini, Davide Ravaoli, Francesco
Reggiani, Jenny Servino, Giovanni
Valagussa, Vincenzo Vandelli, Romano
Vettori, Carlo Vitali, Alfredo Vitolo

Albo dei prestatori

Bologna, Accademia Filarmonica
Bologna, Archivio di Stato
Bologna, Biblioteca Comunale
dell'Archiginnasio
Bologna, Civico Museo Bibliografico
Musicale
Bologna, Collezioni Comunali d'Arte
Bologna, Museo Civico Medievale
Bologna, Museo Davia Bargellini
Bologna, Reale Collegio di Spagna
Firenze, Galleria degli Uffizi
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina
Milano, Collezione Koelliker
Modena, Biblioteca Estense
Universitaria
Modena, Galleria Estense
Napoli, Conservatorio di Musica
San Pietro a Maiella
Orosei, Comune
Roma, Fondazione Teatro dell'Opera
Roma, Museo di Palazzo Venezia
Torino, Museo Civico d'Arte Antica
e Palazzo Madama
Venezia, Fondazione Giorgio Cini
Collezionisti privati

Coordinamento organizzativo
Roberto Sernicola

Marilli Alessandretti
Patrizia Ballardini
Anna Grandi
Fabrizio Passarella
Monica Toselli
Rovero Zanasi

Coordinamento amministrativo
Stefania Storti
Emanuele Scigliuolo

Intorno alla musica
Pierpaolo Bellini
Giorgia Boldrini
Beatrice Buscaroli
Camilla Giorgini
Francesco Rinaldini
Nicola Zonca

Ingenia srl, Pesaro
Cineteca di Bologna

Segreteria organizzativa
Anonima Talenti, RSM

Progetto espositivo e direzione dei lavori
Cesare Mari, Panstudio architetti
associati, Bologna
Mario Brattella, Pro-Scena scenografi
associati, Bologna

Progetto illuminotecnico
Giuseppe Mestrangelo, Light Studio,
Milano

Apparati didascalici
Museiamo, Milano

Realizzazione dell'allestimento
Laboratorio Morini Mancinelli, Pesaro

Assistenza all'allestimento
Pietro Antoni, Silvia Battistini,
Alessandro Fanti, Barbara Ventura

Ufficio stampa e promozione
Cinzia Manfredini, Niklas Events,
Milano
Massimo D'Elia, Silvana Editoriale,
Cinisello Balsamo

Trasporti
Arteria

Assicurazione
Assicurarte, Broker Assicurativo

Restauri e manutenzioni
Pietro Antoni, Claudio Amighetti,
Marco Sarti, William Lambertini

Biglietteria e servizi prenotazioni
P.B.S. srl, Milano

Con la collaborazione di

ASCOM

ASSOCIATO SINDACATO COMUNI ITALIANI

Una produzione

ARTHEMISIA

Sommario

- 11 L'eredità di padre Martini
Elisabetta Pasquini
- 15 La condizione giuridica e sociale del musicista all'epoca di padre Martini
Giovanni Iudica
- 21 Radiosa nobiltà del Farinelli
Lorenzo Bianconi
- 27 La collezione perduta del Farinelli
Beatrice Buscaroli Fabbri
- 35 Patria ingrata, io ti diseredo
Carlo Vitali
- 41 Bologna e l'umana erudizione musicale
Paolo Isotta
- 49 **I. Musica e teoria dal Quattrocento al Seicento:
intrattenimento, devozione e scienza**
Mario Armellini
- 87 **II. Padre Giovanni Battista Martini**
Elisabetta Pasquini
- 111 **III. Carlo Broschi detto il Farinelli**
Mario Armellini
- 127 **IV. L'Accademia Filarmonica di Bologna:
Johann Christian Bach e Wolfgang Amadeus Mozart**
Romano Vettori
- 145 **V. Rossini musicista "bolognese"**
Carlo Vitali
- 161 **VI. Wagner e Bologna**
Maurizio Giani
- 171 **VII. Respighi e il Liceo Musicale**
Jenny Servino
- 185 Bibliografia



8

CRISTOFORO MUNARI
(Reggio Emilia 1667 c. - Pisa 1720)

8. *Violino con arco, violoncello con foglio con notazioni musicali arrotolato, tromba, liuto, libri, vassoio con frutta, porcellane cinesi, bucchero, vaso di vetro, flauto dolce su tavolo coperto da tovaglia rossa*

Olio su tela, 99 × 134 cm

Firenze, Galleria degli Uffizi (depositi), inv. 1890 n. 7591

Bibliografia: De Logu 1962, p. 178; Ghidiglia Quintavalle 1964, n. 3, p. 57; Chiarini 1975, pp. 59 e 81, nota 324; Rosci in *Milano* 1977, p. 241; Spike 1983, n. 37, pp. 105-106; Rosci 1985, p. 167; Meloni Tikulja in *Dresda-Berlino* 1987, n. 77, pp. 148-149; Rossi in *Bergamo* 1996, n. 70, pp. 296-297; Caneva in *Cina* 1997, n. 51, pp. 101-102; Baldassari 1998, n. 64, pp. 170-171; Della Monica in *La natura morta* 1998, p. 140; Baldassari in *Reggio Emilia* 1999, n. 32, p. 108; Stoppa in *Natura morta lombarda* 1999, n. 36 p. 146.

Come il precedente, anche questo dipinto rimase "vittima" dell'equivoco generato attorno all'inesistente Manaricco, e a questi attribuito a partire dal De Logu fino alla soluzione di Briganti. Secondo la ricostruzione di Marco Chiarini (1975), la tela è la stessa menzionata, insieme al suo pendant (Baldassari 1999, n. 33, p. 110) in un inventario di Ferdinando de' Medici redatto nel 1713. Il grande prestigio del committente, noto cultore della natura morra, dovette senz'altro alimentare l'eccelsa qualità del dipinto, in cui Munari ripropone temi e soluzioni già ampiamente sperimentare nel suo repertorio, dal lucente vassoio con frutti e porcellane, agli strumenti posti in diagonale, al diafano vaso di vetro. Come propone la Baldassari (1999), la tela si può collocare intorno al 1709, data che reca la tela, anch'essa degli Uffizi, firmata da Munari e già riconosciuta al Manaricco.

[D.R.]

DONATO CRETÌ
(Cremona 1671 - Bologna 1749)

9. *Ballo di Ninfe*

Olio su tela, 140 × 115 cm

Roma, Museo di Palazzo Venezia

Bibliografia: *Mostra del Settecento* 1935, p. 34; Roli 1967, n. 82, p. 96; *Arte del Settecento* 1979, n. 112 p. 63; Griseri 1981, p. 575.

Dipinto attorno al 1724 per il cardinale napoletano Tommaso Ruffo, allora Legato pontificio a Bologna, valse al Cretì l'onorificenza di Cavaliere dello Speron d'Oro, conferita al pittore dallo stesso prelato (cfr. Roli 1967), tra l'altro imporrante committente anche di Giuseppe Maria Crespi e da questi ritratto (Rave in *Bologna* 1990, n. 72, p. 144). La figura femminile in primo piano, distesa in ascolto del suonatore di liuto, è, sebbene in controparte e interamente vestita, identica a quella che si vede nell'*Achille affidato a Chirone* delle Collezioni Comunali di Bologna.

[D.R.]

10. *Harmonice musices odhecaton A*
[Venezia, Ottaviano Petrucci, 1501]

Raccolta di chansons francesi

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Q.51

L'editoria musicale come branca a sé stante della produzione libraria ha una data di nascita ben precisa, il 1501 (15 maggio ci dice la dedica, in assenza del colophon, andato perduto). In quell'anno a Venezia, nella stamperia di Ottaviano Petrucci da Fossombrone, vede la luce il primo libro interamente musicale prodotto con un procedimento meccanico, l'*Harmonice musices odhecaton A*, un volumetto di formato oblungo impaginato "a libro corale" contenente novantasei composizioni polifoniche a tre, quattro e cinque voci. Prima era solo il manoscritto: la musica, sacra o profana che fosse, circolava per l'Europa grazie alla solerte acribia di amanuensi, spesso esecutori essi stessi di quanto copiavano.

**Harmonice Musices
Odbecaton**



10

Dal punto di vista puramente tecnico Petrucci inventa poco o nulla, e sostanzialmente si limita a perfezionare, portandoli a livelli mai più raggiunti dopo di lui, procedimenti di stampa già in uso a fine Quattrocento nella tipografia generica. Ciò cui invece Petrucci dà vita dal nulla è l'idea che un libro contenente *solo musica* possa esistere, e godere d'una propria dignità, *di per sé*, quindi a prescindere da un testo teorico o liturgico che ne motivi la presenza accessoria; già che la musica stessa è *il testo*, così come lo sono i classici greci, latini, italiani pubblicati proprio a Venezia e proprio in quegli anni da Aldo Manuzio. In poche parole, ciò che Petrucci inventa è l'idea stessa di editoria musicale. Per la realizzazione dell'*Odbecaton* Petrucci si vale di un *set* di caratteri musicali, modellati sulla coeva notazione manoscritta della musica polifonica mensurale, ed adotta il procedimento di stampa ad impressione multipla, da lui articolato – proprio come se si trattasse di compilare un codice musicale – in tre ben

distinte fasi: dapprima è stampato il rigo musicale; poi, sul rigo preimpresso, le note e gli altri elementi della notazione musicale (chiavi, pause eccetera.); infine le parti contenenti normale testo tipografico (*incipit*, eventuali testi da cantarsi, capilettora, numeri di carta eccetera.). Tale tecnica, se da un lato richiedeva un'altissima precisione per garantire la perfetta sovrapposizione delle note sul pentagramma, e tempi di lavorazione almeno doppi rispetto a quelli richiesti dall'editoria "normale", dall'altro consentiva di ottenere risultati assolutamente impeccabili. Come ben si vede nell'*unicum* del Civico Museo Bibliografico Musicale, la resa finale è sorprendente per nitore, accuratezza, precisione ed eleganza della pagina, e fissa uno *standard* qualitativo, eguagliato raramente nel corso del Cinquecento, che Petrucci stesso non sempre riuscirà a ritrovare. Tuttavia, dati gli alti costi di produzione che una tecnica tanto complessa comportava, tale perfezione dovette essere accessibile solo a musicisti di professio-

ne, o a dilettanti e collezionisti facoltosi, così da non rappresentare una reale insidia per il mercato del manoscritto musicale, che continuerà a godere di ottima salute ancora per qualche decennio. L'*Odbecaton* ha quindi un enorme valore simbolico e suggestivo per la storia del libro di musica, alla pari della Bibbia delle quarantadue linee di Johann Gutenberg per la storia del libro *tout court*: benché un tantino austero e forse dimesso nell'aspetto materiale, quel primo libro uscito dai torchi petrucciani segna l'inizio d'una nuova era per la produzione, la circolazione e la diffusione della musica e dei valori di cultura e civiltà ad essa legati. Quanto al repertorio delle musiche in esso contenute, la selezione operata da Petrucci si spiega col tentativo di dar vita ad un mercato per la musica a stampa riproponendo composizioni già famose e di sicuro richiamo: un bel motetto dedicato alla vergine Maria ad apertura della raccolta, a mo' di *captatio benevolentiae*, e poi una sfilza di novantacinque *chansons* dai testi volta per volta scherzosi, malinconici, patetici, goliardici, licenziosi (ora tessuti di fine poesia, ora farciti di sanguigni, vitalissimi doppi sensi), a rappresentare il genere vocale profano più in voga del tempo. Autori delle musiche, a garanzia del successo commerciale del prodotto, erano i più reputati e ricercati compositori di fine Quattrocento: Ockeghem, Josquin, Agricola, Isaac, Busnois, Compère, Brumel ed altri ancora, tutti rigorosamente oltramontani. A loro ed alle loro *chansons*, magnificamente riunite a compendiare la quintessenza della musica vocale profana, Petrucci chiedeva di tener benignamente a battesimo la sua creatura, la neonata e ancor incerta editoria del libro per musica.

[M.A.]

11. Canti. B. numero cinquanta

Venetijs, Per Octavianum Petrutium, 1501 [Venezia, Ottaviano Petrucci, 1501 *more Veneto* = 1502] *Raccolta di chansons francesi e motetti in latino*

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Q.52

Con l'*Harmonice musices odbecaton A*, contenente quasi cento *chansons* di autori per lo più oltramontani, Ottaviano Petrucci ottiene un autentico successo commerciale. Ne è indiretta conferma – oltre alle due ristampe del 1503 e del 1504 – la stampa d'una seconda pubblicazione analoga, benché più succinta, i *Canti. B. numero cinquanta*, portata a termine il 5 febbraio 1502 (1501 nel colophon: secondo il calendario ufficiale della Serenissima, l'anno, *more Veneto*, cominciava il 1° marzo). Sostanzialmente identica all'*Odbecaton* per qualità e stile del contenuto – anch'essa avrà nel 1503 l'onore d'una ristampa –, questa raccolta è la seconda parte di una trilogia, dedicata principalmente alla *chanson franco-fiamminga*, che Petrucci completerà nel febbraio 1504 con la pubblicazione dei *Canti C. N° cento cinquanta*. Sopravvissuta come l'*Odbecaton* nell'*unicum* del Civico Museo Bibliografico Musicale, quest'edizione contiene nel *recto* dell'ultima cartà il più antico colophon petrucciano. Il testo, che fa esplicito riferimento al privilegio ottenuto nel 1498 dal senato veneziano per la stampa della musica, recita: "*Impressum Venetijs per Octavianum Petrutium Forosemproniensem die 5 februarij Salutis anno 1501 Cum privilegio invictissimi Domini Venetiarum q nullus possit cantum figuratum imprimere sub pena in ipso privilegio contenta.*" ["Impresso in Venezia da Ottaviano Petrucci da Fossombrone il 5 febbraio dell'anno di sa-

**Canti. B. numero
Cinquanta**



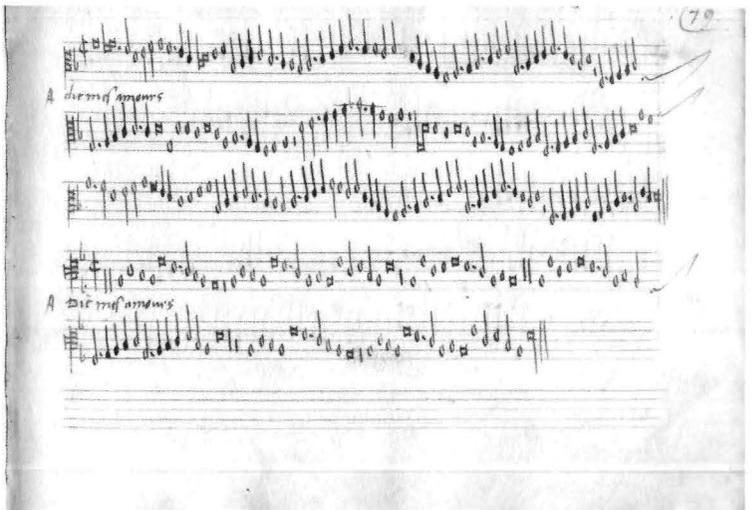
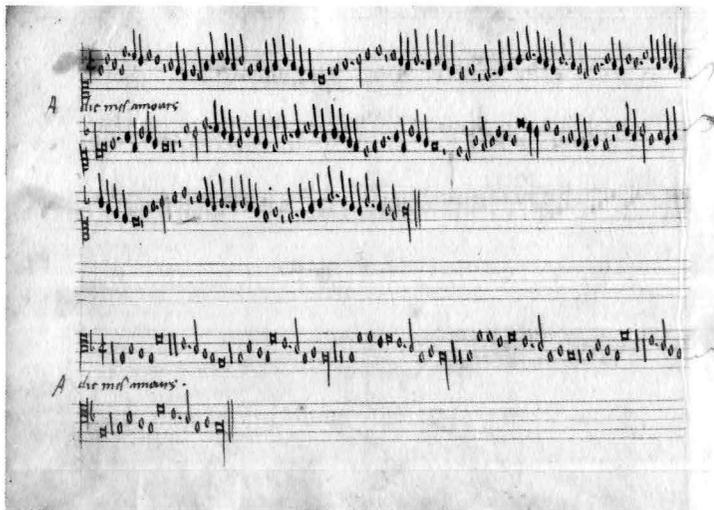
11 a

Impressum Venetijs per Octavianum Petrutium Forosemproniensem die 5 februarij Salutis anno 1501 Cum privilegio invictissimi Domini Venetiarum q nullus possit cantum figuratum imprimere sub pena in ipso privilegio contenta.

Registruum 230 L. D. E. S. S. O. m. n. o. q. u. a. r. t. a. n. t. i.



11 b



12

lute nostra 1501, col privilegio del sempre invito governo di Venezia che niuno possa stampare canto figurato sotto la pena prescritta in detto stesso privilegio”.]

Con poche varianti, dovute al trasferimento di Petrucci da Venezia alla natia Fossombrone, avvenuto attorno al 1510, ed al venir meno della necessità di far riferimento al privilegio veneziano, tale formula rimarrà sostanzialmente immutata fino al 1538, anno in cui appare l'ultima raccolta a noi nota dello stampatore marchigiano. Come consuetudine nei colophon delle prime opere a stampa, la formula è seguita dal sigillo tipografico dello stampatore: nello specifico caso di Petrucci, una figura

cordiforme, sormontata da una doppia croce, contenente le iniziali “O P F”, ossia “Octavianus Petrutius Forosempronienis”.

[M.A.]

12. *Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, codice Q.18*

ms. cartaceo, inizio XVI sec.

Raccolta di canti polifonici sacri e profani

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Q.18

L'invenzione della stampa musicale nel 1501 da parte di Ottaviano Petrucci e la circolazione delle sue edi-

zioni, per quanto a largo raggio, non pongono fine alla compilazione di codici musicali. Un libro di musica come l'Harmonice musices odhecaton petrucciano aveva costi di produzione ingenti, dovuti non da ultimo ai lunghi tempi di lavorazione imposti dal triplice passaggio di ciascun lato del foglio attraverso il torchio di stampa. Tali ripetuti passaggi attraverso il torchio, inoltre, aumentavano via via esponenzialmente il rischio che prima dell'ultimo si verificassero errori di sovrapposizione o allineamento: una disattenzione, un incidente durante la terza ed ultima impressione del secondo lato d'un foglio poteva inficiare tutte e cinque le precedenti operazioni. È del tutto ve-

rosimile che alla fine della stampa d'un libro non dovessero esser pochi i fogli sciupati perché irrimediabilmente guastati da minimi ma rovinosi disallineamenti. Come nella prestazione artistica di un funambolo, la realizzazione di un libro di musica secondo quella tecnica non ammetteva passi falsi. Se oltre ad una tale ampia possibilità d'errore si considera che allora come oggi la carta rappresentava la voce più gravosa nella produzione d'un libro – all'epoca, per un volume non musicale, circa il 75%, contro il rimanente 25% imputabile principalmente alla mano d'opera –, e che le tirature petrucciane non dovevano superare le poche centinaia di copie, si capisce perché il libro musicale a stampa non sia stato in grado, in tempi brevi, di contendere seriamente il mercato della musica al libro manoscritto. Anzi, è pressoché certo che per almeno un paio di decenni le edizioni di Petrucci, affidate fin dall'inizio alla revisione di un editor musicale in senso stretto, siano servite da autorevoli ed esemplari modelli proprio per la compilazione di antologie manoscritte di musiche sacre e profane. Il codice Q.18 del Civico Museo Bibliografico Musicale fu quasi di certo realizzato tra il 1502 ed il 1506. Diversi riferimenti, nei testi poetici di alcune composizioni vocali, a Bologna ed alla famiglia Bentivoglio (signora della città), e la probabile identità di due degli almeno tre copisti che lo compilarono (il musicista e teorico bolognese Giovanni Spataro, e forse Hermes Bentivoglio, suo protettore e discepolo) consentono di collocarne la redazione proprio nella città petroniana. Delle sue novantatré composizioni vocali e strumentali, sacre e profane, ben una quarantina trova concordanze in otto libri di musica profana impressi da Petrucci tra il 1501 ed il 1506.

[M.A.]

13



TAVOLA DE MADRIGALI.

Lasciatemi morire	Prima parte	1
O Teleo Teleo mio	Secunda parte	2
Doue è doue è la fede	Terza parte	3
A hi ch'et non pur risponde	Quarta, & vlt. parte	4
Zefiro torna c'è bel tempo rimena		5
Vna donna fra l'altre	Concertato nel Clauicimbalo.	7
A Dio Florida bella	Concertato.	8

S E S T I N A.

Incaeratic spoglie	Prima parte	9
Dielo vol	Secunda parte	10
Dara la notte il Sol	Terza parte	11
Ma te raccoglie	Quarta parte	12
O chione d'or	Quinta parte	13
Dunque amate reliquie	Seña, & vlt. parte	14
Ohime il bel viso		15
Quirite Turis	Concertato	16
Mifero A lico	Concertato	18
Bato qui piante	Concertato	20
Prefo un fiume tranquilo.	Dialogo 27. Concertato	22



LAMENTO D'ARIANA Prima parte. CANTO

Lasciatemi morire Lasciatemi morire

ric Lasciatemi morire

E ch'io volere voi che mi conforto in così dura sorte in

così gran martire Lasciatemi morire Lasciatemi morire.

Seconda parte.

Teleo O Teleo mio Teleo mio Si

si chemio ti vo dir che mio pur tei Teleo mio Si

A 2

CLAUDIO MONTEVERDI

13. *Il sesto libro de' madrigali a cinque voci*

Il sesto libro de' madrigali a cinque voci, con uno dialogo a sette, con il suo basso continuo per poterli concertare nel clavicembano, et altri stromenti. Di Claudio Monteverde maestro di cappella della Serenissima Republica. Di nuovo corretti, et ristampati
In Venetia, Appresso Ricciardo Amadino, 1615

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, BB.1

Il sesto libro de' madrigali a cinque voci di Claudio Monteverdi, pubblicato nel 1614, è la prima raccolta di composizioni che il musicista dà in luce dopo aver assunto, nell'ottobre 1613, l'incarico di maestro della veneziana cappella di San Marco. (Il nuovo status professionale è dichiarato a chiare lettere già nel frontespizio della raccolta.) In esso confluivano composizioni risalenti in buona parte agli ultimi anni trascorsi a Mantova al servizio del duca Vincenzo Gonzaga. Già in una lettera del 26 luglio 1610 don Bassano Cassola, musico in servizio a Mantova, ragguagliava il cardinal Ferdinando Gonzaga, figlio cadetto del duca, su come in quel periodo Monteverdi stesse lavorando anche ad un nuovo libro di madrigali in cui sarebbero stati compresi tre lamenti: d'Arianna per l'abbandono di Teseo, di Ero per la morte di Leandro e d'un pastore per la morte della sua ninfa. (Qualcosa dovette tuttavia cambiare nei progetti iniziali di Monteverdi, e nel Sesto libro un lamento di Ero non v'entrò mai.)

Il primo lamento menzionato da Cassola era proprio quello che tanta parte aveva avuto nel successo de L'Arianna, l'opera di Monteverdi (la seconda) su testo di Ottavio Rinuccini rappresentata a Mantova il 28 maggio 1608 in occasione delle nozze del principe Francesco Gonzaga con Margherita di Savoia. Momento scenico e musicale ad altissimo tasso di patetismo, il pianto d'Arianna abbandonata rappresentava già per i contemporanei l'intera opera monteverdiana. (Dotato di vita propria, il lamento prese immediatamente a circolare, estrapolato dal contesto originario, in molte copie manoscritte e in alcune stampe, giungendo così fino a noi; il resto della partitura invece, assai meno fortunato, è a tutt'oggi perduto.) Il compositore lo ripropone ad apertura della raccolta, ma in una veste madrigalistica a cinque

voci: nonostante il trattamento polifonico, l'accorato e patetico canto d'Arianna, pur frammentato tra le diverse voci, è tuttavia sempre ben riconoscibile.

Anche il secondo lamento della raccolta, Lagrime d'amante al sepolcro dell'amata, su versi di Scipione Agnelli, è in qualche modo legato ai festeggiamenti del 1608. A differenza del primo, però, si tratta di un pianto d'afflizione occasionato da un lutto reale. Laveva voluto il duca Vincenzo a compianto della sua favorita, la cantante Caterina Martinelli, morta diciassettenne di vaiolo poche settimane prima del debutto nella parte di Arianna. Collocati all'inizio ed a metà della raccolta, i due lamenti sono seguiti dalle intonazioni rispettivamente di tre e quattro sonetti, parte di Francesco Petrarca, parte di Giovanni Battista Marino. Conclude il libro un dialogo a sette voci, anch'esso su versi di Marino. Il sesto libro, come d'altronde la maggior parte delle opere monteverdiane, ha grande fortuna e sarà ristampato non meno di tre volte tra il 1615 ed il 1639.

[M.A.]

CLAUDIO MONTEVERDI

14. *Concerto. Settimo libro de' madrigali a 1. 2. 3. 4. et sei voci*

Concerto. Settimo libro de' madrigali a 1. 2. 3. 4. et sei voci, con altri generi de' canti, di Claudio Monteverde maestro di capella della Serenissima Republica novamente dato in luce. Dedicato alla Serenissima madama Caterina Medici Gonzaga Duchessa di Mantova di Monferrato etc. In Venetia, Appresso Bartholomeo Magni, 1619

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, BB.3

Nel 1619, con la pubblicazione del Concerto, il suo settimo libro dei madrigali, Monteverdi porta definitivamente a termine la trasformazione del madrigale da lui avviata una ventina d'anni prima. La forma più nobile ed espressiva della polifonia vocale profana, tradizionalmente caratterizzata dal trattamento alla pari delle quattro, cinque o più voci che ne formano il tessuto, si trasforma nelle mani del compositore in una nuova, più libera e flessibile forma/ stile, in cui le voci sono aggregate a due, a tre, a quattro, a sei, o lasciate cantar da sole, al fine di secondare quanto più compiutamente il contenuto – affettivo prima ancor che verbale – del testo poetico di volta in volta intonato.



14

La presenza nel titolo del termine "madrigale" è quindi ormai più un espediente commerciale che una puntuale definizione di genere della raccolta. (Né, in vero, per sottolineare quel reciso distacco dalla tradizione, vi si potrebbe dare definizione più eloquente, nella sua palese contraddizione in termini, di quel "madrigali a 1 voce".) Il libro raccoglie infatti sia composizioni vagamente riconducibili al genere vocale che tanta fortuna ebbe nel Cinquecento – ma per lo più nella poco comune forma a due o tre voci, mentre il canonicissimo organico a cinque voci è del tutto bandito – sia vere e proprie arie, o pezzi a voce sola in stile rappresentativo (da cantarsi "senza battuta"), o canzonette, o balletti o altro ancora, con accompagnamento ora del solo basso continuo, ora di questo e d'altri strumenti concertanti. Lo stesso titolo di Concerto (Settimo libro de' madrigali è quasi un sottotitolo) sembra rinviare più alla mescolanza programmatica di stili, forme, organici e trattamenti musicali disparati che caratterizza la raccolta, che alla natura propriamente concertante di buona parte delle composizioni in essa contenute. (Se c'è un elemento che unifica il

libro nella sua interezza, questo è da individuarsi nel carattere dei testi poetici intonati, in cui la tematica amorosa è declinata secondo una variegata molteplicità d'aspetti.)

Nella sua complessità strutturale e formale, la raccolta si presenta come un'articolata rassegna di novità: del nuovo stile rappresentativo, del nuovo stile concertante, del nuovo stile arioso. Monteverdi ne fa ad un tempo una cosciente *summa* delle possibilità offerte al compositore moderno, ed una pubblica dimostrazione della propria valentia inventiva, della propria versatilità compositiva, e della propria scaltrita abilità (e sensibilità) in quella che quasi tre lustri addietro, in occasione della *querelle* che l'aveva opposto al bolognese Giovanni Maria Artusi, egli stesso aveva definito la "seconda pratica" della musica.

[M.A.]

38. Flagioletto francese
probabilmente Norimberga,
XVII sec.

Bologna, Museo Civico Medievale,
inv. 1802

Bibliografia: Van der Meer 1983, p. 36 (e
relativa tav. 20, sez. Tavole I Parte).

Strumento di una certa ricercatezza
materica e formale che sembra de-
notare la provenienza da una botte-
ga di Norimberga: costruito in avo-
rio, ha corpo decorato da anelli e ri-
gonfiamenti-restringimenti circola-
ri. Di piccola taglia (l'altezza è di 15
cm c.), ha imboccatura a becco
d'uccello da cui principia una lunga
spaccatura.

[E.B.]

39. Flauto dolce bassetto
la parte originale risale al
XVI-XVII sec.

Bologna, Museo Civico Medievale,
inv. 1768

Bibliografia: Van der Meer 1983, pp. 32-33
(e relativa tav. 14, sez. Tavole I Parte).

Capsula e tubo, entrambi di bosso,
sono le principali persistenze origina-
li di questo strumento rinascimenta-
le profondamente modificato proba-
bilmente nell'Ottocento. La fonta-
nella di pero con chiave in ottone e il
proseguimento del tubo, fabbricati
ex novo su modello rinascimentale,
sono invece di restauro.

[E.B.]

40. Flauto dolce bassetto
la parte originale risale al
XVI-XVII sec.

Bologna, Museo Civico Medievale,
inv. 1815

Bibliografia: Van der Meer 1983, p. 33 (e
relativa tav. 15, sez. Tavole I Parte).

Strumento di fattura rinascimentale
modificato da maldestri interventi
che, tra Sette e Ottocento, l'hanno
reso muto. La parte originale corri-
sponde al tubo, ricavato da un solo
pezzo di bosso e marchiato con orec-
chi di lepre nella parte alta; risalgono
invece ai successivi rimaneggiamenti
la capsula di melo, la chiave d'ottone
a farfalla, la fontanella di faggio e l'a-
nello di bosso all'uscita.

[E.B.]

B. VASEL

41. Flauto traverso basso
forse Germania, XVI-XVII sec.

Bologna, Museo Civico Medievale,
inv. 3289

Bibliografia: Van der Meer 1983, p. 40 (e
relativa tav. 26, sez. Tavole I Parte).

In due pezzi di bosso. All'ingresso e ap-
pena sotto il raccordo si trovano due
avvolgimenti di filo metallico. Tra l'in-
gresso e il foro d'imboccatura si trova il
marchio con una stella a cinque punte

associato al nome di "B. VASEL": si
tratta di un costruttore sinora scon-
osciuto, ma il cui nome, congiunta-
mente al corista dello strumento, più
alto di quello dei coevi prodotti fran-
cesi dello stesso tipo, suggerisce una
provenienza dall'area di lingua tedesca.
[E.B.]

42. Flauto traverso tenore
Lione, tra 1515 e 1553

Bologna, Museo Civico Medievale,
inv. 3288

Bibliografia: Van der Meer 1983., p. 39 (e
relativa tav. 24, sez. Tavole I Parte).

Opera di Claude Rafi, celebre co-
struttore di flauti traversi e dolci at-
tivo a Lione nel primo Cinquecento.
È costituito da due pezzi di bosso, il
primo col foro di imboccatura, il se-
condo con 6 fori digitali; ha ghiere
in ottone alle due estremità del cor-
po e al raccordo dei due segmenti.
Lo stemma con grifo rampante di
Rafi è impresso tra ingresso e foro di
imboccatura e tra terzo e quarto foro
digitale.

[E.B.]

43. Flauto traverso tenore
probabilmente Francia,
XVI-XVII sec.

Bologna, Museo Civico Medievale,
inv. 1833

Bibliografia: Van der Meer 1983, pp. 39-40
(e relativa tav. 25, sez. Tavole I Parte).

Elementi originali dello strumento
rinascimentale sono il pezzo con il
foro d'imboccatura e quello con i 6
fori per le dita, entrambi in bosso. Il
pezzo intermedio, dello stesso legno,
è invece di restauro ed è stato aggiun-
to per riattualizzare corista ed intona-
zione originali, compromessi da un
accorciamento, attuato in epoca im-
precisata, della parte alta del pezzo
più lungo del flauto. Dubbia l'origi-
nalità della ghiere in stagno collocata
sopra il primo foro digitale.

[E.B.]

MUSICA COME SCIENZA

IGNOTO COPISTA DEI RITRATTI
A STAMPA

44. Ritratto di Pietro Aaron

Olio su tela, 75,5 × 49,5 cm

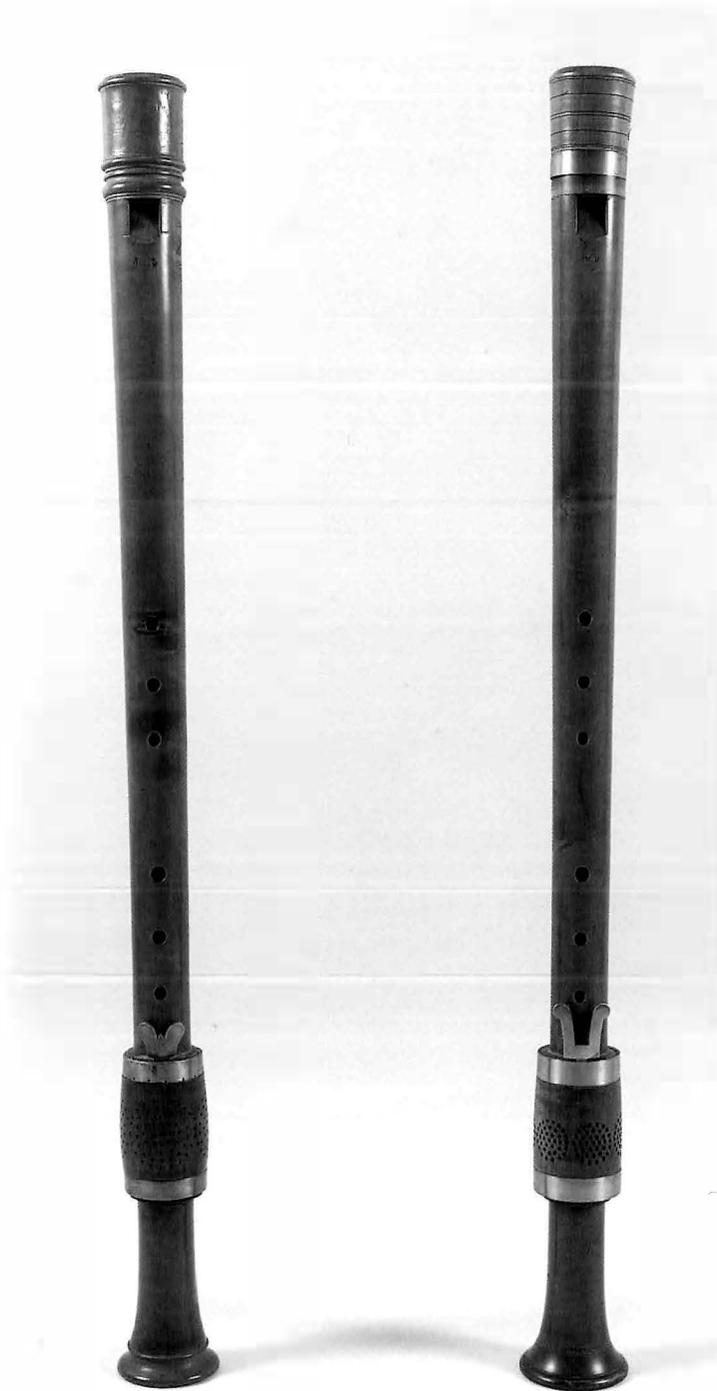
Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, inv.
B 11858, B 38425

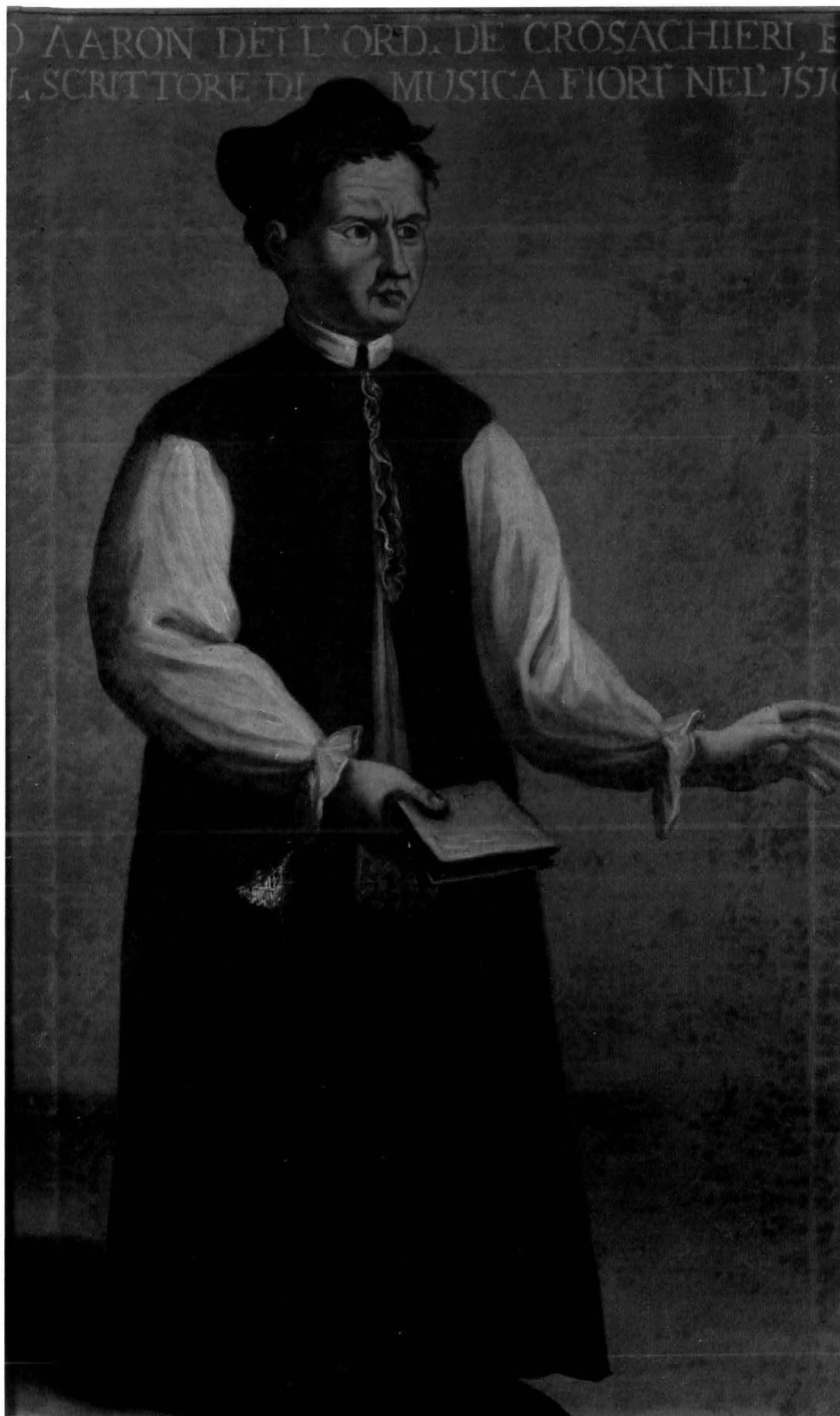
Iscrizione: fronte: "R.O.ARON DELL'ORDINE
DE CROSACHIERI E/ON. SCRITTORE DI MUSI-
CA FIORI NEL 1516".

Bibliografia: Ferrarini 1852, n. 63 p. 67.

Teorico e compositore, Pietro Aaron
(Firenze 1489 - Venezia 1545) sem-
bra aver goduto della protezione di
papa Leone X (Giovanni de' Medici),
con il quale condivideva l'origine fioren-
tina.

Fu attivo in varie città italiane: ricor-
dato nel 1521 come maestro di cap-
pella del Duomo di Imola, nel 1523





fu canonico a Rimini e nel 1536 entrò a far parte dell'ordine monastico gerosolimitano dei Crosachieri di Bergamo. Fu in contatto coi maggiori maestri del tempo e si rese celebre per la grande sensibilità armonica espressa peraltro in molte opere scritte prevalentemente in italiano.

A Venezia, presso Girolamo Scotto, venne pubblicato, proprio nell'anno della sua morte, l'opera *Lucidario in musica di alcune oppenioni antiche, et moderne con le loro opposizioni [...]* in cui "la prima carta ha nel retto il ritratto dell'Aaron molto ben intagliato in legno, con questo motto nel disopra *Virga Aaron Refloruit*" (G. Gaspari, *Catalogo della biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, compilato da G. Gaspari compiuto e pubblicato da F. Parisini, Bologna 1890 p. 186; Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, B14). Molto probabilmente da questa incisione venne sviluppato il ritratto dipinto, in cui il personaggio mostra la testa di tre quarti, coperta da un piccolo copricapo e cinta da una corona di foglie di alloro. Per la rappresentazione a figura intera del religioso, che appare piccolo di statura, è possibile che l'ignoto pittore abbia utilizzato – traendone spunto soprattutto per l'abbigliamento – la nota incisione, contenuta nel testo *Toscanello in musica di messer Pietro Aaron fiorentino del ordine Hierosolimitano*, in cui il musicista appare circondato da studiosi e posto in cattedra, in un ambiente ricco di riferimenti alla sua attività di musicologo.

Il nome di Pietro Aaron ricorre in numerose lettere dell'Epistolario martiniano; in particolare, in una missiva inviata da Venezia il 25 giugno 1763 (Epistolario martiniano H.66.67; Schnoebelen 1979, 3318), Giovanni Luigi Mingarelli informava padre Martini di avere trovato libri di musica di Pietro Aaron, di Franchino Gafuri e di Giovanni Spataro, testi che evidentemente dovevano incrementare la biblioteca del religioso bolognese. Di Aaron è ricordato, nello specifico, *Il Toscanello della musica*, opera pubblicata a Venezia nel 1523. Tra gli altri scritti si ricordano *Libri tres de institutione harmonica*, pubblicati a Bologna nel 1516 ed il *Trattato della natura e di tutti i Suoni ediuo* a Venezia nel 1525.

Il ritratto si inserisce pertanto in quelle serie di effigi ricavate da incisioni che riproducevano musicisti del passato e che vennero, probabilmente, eseguiti da un medesimo copista, come lasciano presupporre i dati stilistici (si vedano le schede n. 46, 47, 49, 50, 51, 52 indicate come opera di ignoto copista dei ritratti a stampa). Interessante è la notizia fornita da

Ferrarini (1852) in merito all'onore che venne riservato a Pietro Aaron "di vedere il suo Ritratto collocato nella Galleria Ducale di Firenze fra quelli dei più celebri musicisti".

[M.C.C.P.]

ANONIMO
(inizio XX sec.)

45. Busto di Pietro Aaron

Gesso, 66 × 47 × 30 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale

Pietro Aaron (Firenze 1489 - Venezia 1545) scrisse diversi trattati, il primo dei quali, *Libri tres de institutione harmonica*, edito a Bologna nel 1516, nel 1521 fu maestro di cappella a Imola, poi canonico gerosolimitano a Rimini, mentre visse il resto della sua vita tra Venezia, Padova e Bergamo. Sviluppò ampiamente le regole del contrappunto, affrontò il tema dell'accordatura delle tastiere, sulla base di un compromesso che oggi è conosciuto come "temperamento" ed in conclusione arrivò alle soglie della tecnica nota come sistema del tono "intermedio". Il busto deriva dall'incisione posta all'inizio della sua raccolta di scritti e dal quadro di anonimo settecentesco del Civico Museo esemplato sull'incisione, come accade per quasi tutti i busti del Civico Museo Bibliografico Musicale. Anzi vi è una palmare somiglianza stilistica, una corrispondenza di proporzioni in particolare per dieci busti, tale da fare pensare ad una serie eseguita seguendo un progetto unitario. I busti, dopo quello di Pietro Aaron, sono quelli di Ercole Bottrigari (1531-1612), Claudio Merulo (1533-1604), Francesco Antonio Massimiliano Pistocchi (1659-1726), Antonio Maria Bernacchi (1685-1756), Giuseppe Tartini (1692-1770), Giambattista Martini (1706-1784), Christoph Willibald Gluck (1714-1787), Niccolò Jommelli (1714-1774) e Stanislao Mattei (1750-1825). Anche a scorrere rapidamente le biografie dei musicisti, si nota come siano accomunate da vari riferimenti alla vita musicale bolognese, venendosi così a ricostruire una ideale genealogia di illustri musicisti e compositori che partendo dall'inizio del Cinquecento con Aaron, continua nella seconda metà del XVI secolo, con il bolognese Bottrigari ed il reggiano Merulo; il primo, compositore ed umanista, aveva una biblioteca oggi confluita al Conservatorio bolognese, il secondo, organista e compositore, aprì a Venezia una casa editrice rivolta alle composizioni

musicali e si occupò anche di arte organaria. Pistocchi fu maestro di cappella di San Giovanni in Monte, a Bologna fondò una scuola di canto (1706 c.), da cui uscirono rinomati cantanti tra cui il Bernacchi. Quest'ultimo calcò le scene prima in Germania, poi a Bologna, dove dal 1722 fu aggregato membro dell'Accademia Filarmonica, di cui fu principe dal 1748 al 1749; ritiratosi dalle scene nel 1736, aprì una scuola di canto. Le opere del casertano Jommelli furono richieste a Bologna, oltre che a Venezia e a Roma, dove – unico compositore nel Settecento – fu ammesso all'Accademia dell'Arcadia (1753). Gluck, come poi il Mattei, fu allievo di padre Martini e con il suo melodramma *Il trionfo di Clelia* venne inaugurato nel 1763 il nuovo Teatro Comunale di Bologna. È difficile dire quando la serie sia stata concepita, sappiamo tuttavia che i dieci busti, disposti lungo le pareti su peducci, decoravano la Sala Bossi nel Novecento, come testimonia una fotografia dell'insieme pubblicata nel "Numero Unico per l'inaugurazione del nuovo organo meccanico da concerto nella Sala Bossi restaurata" (novembre 1971), dove c'è ancora l'organo Balbiani, costruito nel 1931 e smontato nel 1970. Quando i busti siano stati tolti non lo sappiamo, infatti non ve n'è oggi memoria storica. L'unico sicuro *ante quem* è dato dall'inventario del 1908, dove i busti sono elencati e valutati cinque lire ciascuno, mentre nel 1949 sono valutati trecento lire. I busti sono di discreta, ma non altissima qualità, mostrano una mano abile nel modellare e veloce nel comporre fisionomie ed espressioni che s'ispirano, caricandole, a quelle dei quadri. Con uno studio più approfondito si potrà forse poi verificare se i busti, come mi pare, appartengano a tre mani diverse: Jommelli, di più fine fattura, col Bernacchi è di proporzioni leggermente più grandi rispetto agli altri, mentre il Pistocchi e il citato Bernacchi sono più deboli. Un verismo di maniera contribuisce a creare un effetto scenografico probabilmente ricercato, data l'originaria funzione decorativa dei busti. Gli studi sulla scultura bolognese a cavallo tra Ottocento e Novecento sono ancora piuttosto lacunosi, ma, dati i caratteri riscontrati, mi pare ipotizzabile un'esecuzione non troppo lontana dal 1908, data dell'inventario, anno in cui tra l'altro venne inaugurato in Sala Bossi l'organo Vegezzi Bossi.

[C.L.]

IGNOTO COPISTA DEI RITRATTI
A STAMPA

46. Ritratto di Adriano Coclico (Adrianus Pettit)

Olio su tela, 76 × 61,3 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale,
inv. B 11856, B 38364

Iscrizione: fronte "ADRIANUS PETTIT COCLICUS NATUS ANNO 1500 DISCIP. IUSQUINI".

Bibliografia: Ferrarini 1852, n. 53 p. 57; Degli Esposti in *Collezionismo e storiografia* 1984, p. 40 fig.17; p. 44.

Musicista di origine fiamminga (1500 c. - Copenaghen 1562), fu probabilmente costretto ad emigrare dalle Fiandre dopo aver abbracciato la religione protestante, quando era già un esperto compositore. Poco si conosce della sua vita anteriormente al 1545, anno in cui è documentata la sua presenza presso l'università di Wittenberg; si recò poi a Francoforte sull'Oder, ove fondò un Collegium musicum, poi ancora si spostò a Stettino ed a Königsberg ma fu ancora costretto a trasferirsi per sottrarsi alle accuse mossegli dai teologi luterani della città. A Norimberga, ove nel frattempo si era temporaneamente stabilito, pubblicò nel 1552 la sua antologia di mottetti *Musica reservata*.

Dal 1556 fu chiamato come cantore e musicista nella cappella di corte di Copenaghen

Considerato come un "musicista rinascimentale deliberatamente progressista" (*Enciclopedia della musica Ricordi*, ad vocem, Milano 1963, I, p. 502) mise in primo piano, nella sua famosa opera intitolata *Compendium musices descriptum ab Adriano Pettit Coclico*, edita a Norimberga nel 1562, la figura del "musicista poetico", portato ad esprimere il linguaggio degli affetti.

Nel medesimo trattato è contenuta, sul verso della quarta carta, la xilografia con il ritratto del Coclico: in questa tavola il musicista appare piccolo di statura, deforme, e con la barba lunga fino alle ginocchia. Come è stato notato "il raffronto stilistico mostra come il copista abbia rispettato il modello fin nei minimi particolari (ad esempio i sassi sulla collinetta), ma come nella trascrizione si sia perso moltissimo della vivacità dell'originale" (Degli Esposti 1984). Si tratta quindi di un'altra opera di traduzione pittorica di un'antica incisione e testimonia perciò l'intento documentario della raccolta martiniana.

[M.C.C.P.]

IGNOTO COPISTA DEI RITRATTI
A STAMPA

47. Ritratto di Nicola Vicentino

Olio su tela, 68,5 × 57,5 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale,
inv. B 38431, B 11857

Iscrizione: fronte "D.NICOLA VICENTINO CELEBRE SCRITT. DI MUSICA D'ANNI 44 NELL'ANNO 1553".

Bibliografia: Malipiero in *Vicenza illustrata* 1976 (1979), pp. 285-286; Mischiati in *Collezionismo e storiografia* 1984, pp. 147-149, 151.

L'opera appartiene alla consistente serie di ritratti eseguiti con buona probabilità da un unico copista che li ricavò da incisioni. Nel caso in questione il personaggio raffigurato è il musicista Nicola Vicentino (Vicenza 1509 - Milano 1576); fu allievo di Adriano Willaert e si distinse come teorico e compositore. Dal 1553 fu a servizio degli Estensi a Ferrara, ma in seguito si trasferì a Roma al seguito del cardinale Ippolito d'Este. Dal 1563 al 1565 fu maestro di cappella a Vicenza; nel 1570 fu designato come rettore in San Tommaso a Milano, ove morì di peste sei anni dopo. Di lui si ricorda la vicenda che nel 1551 a Roma lo vide entrare in disputa con il portoghese Vincenzo Lusitano, "il quale sosteneva che le cantilene moderne erano diatoniche pure e semplici", mentre, a suo giudizio, "quest'era una bella mescolanza delle parti più lunghe del genere cromatico ed enarmonico" (Malipiero 1976, 1979).

In realtà gli scienziati che componevano il tribunale chiamato a dirimere la questione si pronunciarono a favore del musicista straniero, costringendo il Vicentino a pagare due scudi d'oro.

Nel 1555 il musicista diede alle stampe il suo importante trattato, intitolato *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*, edito a Roma. Esso era presente nella collezione di padre Martini ed è quindi pervenuto fino ai nostri giorni, "reso prezioso dalle postille marginali autografe dell'umanista e musicologo bolognese Ercole Bottrigari" (Mischiati 1984).

Il trattato presenta al suo interno l'incisione, racchiusa in una cornice di formato ovale, che presenta il volto di profilo del musicista ed è caratterizzata da una iscrizione, all'esterno, allusiva alle difficili ricerche compiute dal musicista per svelare gli arcani delle scienze: "INCERTA ET OCCULTA SCIENTIAE MANIFESTASTI MIHI", mentre all'interno si trova un'altra iscrizione relativa all'invenzione, da parte del Vi-

centino, di ben due strumenti musicali: archicembalo ed arciorgano.

Il ritratto dipinto ad olio si accosta abbastanza fedelmente al modello a stampa, pur risultando ancora più marcata la definizione dei lineamenti; inoltre la fine indicazione del tratteggio che nell'incisione accompagna anche la pensosa espressività del personaggio lascia il posto, nel quadro, ad una minore intensità psicologica. La lunga barba scura del personaggio si pone, nel ritratto, con un accentuato andamento in diagonale individuato anche nel profilo dal naso lungo ed appuntito, che appare assai più pronunciato che nell'incisione. Nella foggia del copricapo si individua una forma appuntita che curiosamente è dato di cogliere anche nella parte più alta della schiena, forse con allusione ad una leggera gobba. Come ricordato dall'iscrizione posta alla base del ritratto inciso, il Vicentino fu effigiato all'età di quarantaquattro anni. Non si hanno notizie certe a proposito dell'epoca di realizzazione del quadro, ma si ricorda che per altri dipinti, eseguiti ugualmente da incisioni, l'epoca di esecuzione si attesta probabilmente nei primi anni settanta del Settecento.

[M.C.C.P.]

IGNOTO PITTORE VENETO

48. Ritratto di Giuseppe Zarlino

Olio su tela, 67,5 x 50,4 cm

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, B 11869, inv. B 38428

Iscrizione: intorno all'ovale della cornice "IOSEPH ZARLINUS CODIENSIS: MUSIC. S. MARCI REIP. VENET. OBA 1599 AE 59".

Bibliografia: *Lettera di Girolamo Chiti a padre Giovanni Battista Martini*, Roma, 7 giugno 1747 (Epistolario martiniano I.11.98; Schnoebelen 1979, 1310); *Lettera di Girolamo Chiti a padre Giovanni Battista Martini*, Roma, 21 luglio 1747 (Epistolario martiniano I.11.174; Schnoebelen 1979, 1324); *Lettera di Antonio Locatelli a padre Giovanni Battista Martini*, Vicenza, 9 febbraio 1764 (Epistolario martiniano I.4.16; Schnoebelen 1979, 2792); *Lettera di Antonio Locatelli a padre Giovanni Battista Martini*, Vicenza, 31 maggio 1764 (Epistolario martiniano I.4.7; Schnoebelen 1979, 2794); *Lettera di Antonio Locatelli a padre Giovanni Battista Martini*, Vicenza, 25 giugno 1764 (Epistolario martiniano I.4.8; Schnoebelen 1979, 2795); *Lettera di Giuseppe Ximenes d'Aragona a padre Giovanni Battista Martini*, Padova, 9 giugno 1770 (Epistolario martiniano I.20.81; Schnoebelen 1979, 5642); *Lettera di Giuseppe Ximenes d'Aragona a padre Giovanni Battista Martini*, Padova, 25 maggio 1771 (Episto-

lario martiniano I.20.87; Schnoebelen 1979, 5648); Crespi in Crespi, Pulcini, Taborelli 1990, p. 30.

Teorico e compositore, Giuseppe Zarlino (Chioggia 1517-1590), entrato nell'ordine francescano fu attivo dapprima nella cittadina natale come organista della cattedrale ed in seguito, dal 1541, a Venezia ove divenne allievo di Adriano Willaert. Nominato maestro di cappella nella basilica di San Marco nel 1565, mantenne tale incarico fino alla morte. Come teorico, l'attività dello Zarlino si colloca pienamente nell'ambito delle ricerche di epoca rinascimentale sulla musica ed egli fu un "ardente fautore della voce umana, che secondo lui era la sola a poter ricreare la vera armonia". Tra i suoi testi più importanti si ricordano le *Istituzioni armoniche* (1558), le *Dimostrazioni armoniche* (1571) ed i *Sopplimenti musicali* (1588).

Non stupiscono quindi le lunghissime ricerche effettuate da padre Martini nell'arco di molti anni, almeno dal 1747 al 1771, per ottenere il ritratto del celebre teorico della musica, legato anch'egli all'ordine francescano. Partite da Roma, ove si attivò Girolamo Chiti, le indagini riscosero, sia pure dopo molte traversie, maggiore successo in terra veneta, ove Ximenes d'Aragona riuscì infine a procurarsi il ritratto e ad inviarlo al destinatario bolognese all'interno di un tubo di latta. La documentazione epistolare relativa si apre con una lettera di Girolamo Chiti inviata da Roma il 7 giugno 1747 in cui egli affermava di aver fatto richiedere al signor Vincenzo Pittoni se era in possesso del ritratto tramite "il pittore"; il 21 luglio 1747 lo stesso Girolamo Chiti affermava di essere impegnato nelle ricerche e di avere intenzione di verificare presso gli eredi di Caldara se essi erano in possesso di una copia; evidentemente gli sforzi di Chiti non andarono a buon fine se quasi vent'anni dopo, nel 1764, era Antonio Locatelli a scrivere da Vicenza in data 9 febbraio affermando l'impossibilità di reperire un ritratto dello Zarlino se non, forse, facendo visita alla cattedrale di Chioggia; il 31 maggio dello stesso anno il Locatelli riferiva di essersi rivolto ad un canonico di San Marco e dice di temere che il ritratto o non sia stato fatto o lo sia stato da Tiziano, "nel qual caso potrebbe darsi pur troppo che avesse passati monti e mari" e ancora, nonostante l'esito negativo di tutte queste ricerche, il corrispondente di padre Martini affermava alla fine di giugno (lettera del 25 giugno 1764): "Così non mi perdo d'animo per il Zarlino [sic!]. È invece, alcuni anni dopo,

Giuseppe Ximenes d'Aragona, che scrivendo a padre Martini da Padova il 9 giugno 1770 informa che il ritratto del musicista Zarlino sarebbe già stato ultimato se il pittore non fosse stato colto da malattia mortale; finalmente l'impresa si conclude l'anno seguente quando, il 25 maggio 1771, lo stesso corrispondente di padre Martini può riferire al francescano di avere consegnato il ritratto "in un cannone di latta".

Il ritratto della quadreria martiniana rivela, nell'impostazione del volto mostrato di profilo, la sua derivazione da una incisione. Probabilmente il pittore veneto che l'aveva eseguito a Padova portando a termine o rifacendo l'opera iniziata dall'artista poi scomparso ricordato dallo Ximenes nella lettera citata. È utile il confronto con la medaglia coniata in onore del musicista che ne mostra il profilo caratterizzato dai lineamenti pronunciati e dal particolare copricapo (cfr. Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, ms H.68); nel catalogo della Raccolta Bertarelli (Milano 1934, p. 356 n. 4774) compare l'incisione relativa alla medaglia (recto e verso) con la scritta: "Ioseph Zarlinus domo Clodia ex tabulis delineatis q. Andreae Comitit. Carisi Angeli di Chioggia dis. e inc. sec. XVIII". Come è stato notato, "il profilo, che presenta alcune durezze nei tratti, si staglia con nettezza sullo sfondo scuro. L'immagine è ravvivata dal rosso acceso delle labbra e dal verde del copricapo, che si intona con quello che copre parzialmente l'ovale, conferendo all'immagine così austera una nota di grazia settecentesca" (Crespi 1990). Da notare come la scritta apposta intorno al ritratto riporti come data di morte il 1599, contrariamente a quanto stabilito dagli studi più recenti che consentono di fissarla al 1590.

[M.C.C.P.]

IGNOTO COPISTA DEI RITRATTI A STAMPA

49. Ritratto di Ercole Bottrigari

Olio su tela, 87,5 x 77 cm

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, inv. B 37661

Bibliografia: Ferrarini 1852, n. 5, p. 8; Degli Esposti in *Collezione e storiografia* 1984, p. 45; Mischiati 1984, p. 130.

Figlio naturale di un senatore, Ercole Bottrigari (Bologna 1531-1612) ricevette un'approfondita preparazione in campo umanistico e musicale. In seguito si dedicò alle discipline filosofiche e matematiche e rivolse il

suo interesse anche all'astronomia, componendo su tali argomenti numerose opere di cui una trentina fu data alle stampe.

Ciro Spontone, figlio del musicista Bartolomeo Spontone, nel dialogo intitolato *Il Bottrigari*, lo celebra come inventore del verso enneasillabo (Ferrarini 1852). Ercole e Bartolomeo sono raffigurati insieme in un dipinto che si trova presso la collezione del Civico Museo Bibliografico Musicale.

Il talento versatile del Bottrigari si applicò inoltre allo studio delle arti, ed in particolare dell'architettura, tanto che nel 1596 compose *La Mascara*, un testo relativo alla costruzione dei teatri ed all'allestimento delle scene. Si affermò quindi con grande successo anche in campo musicale, tanto da ottenere una cattedra presso l'Archiginnasio. Tra le numerose opere del Bottrigari si ricorda il testo *Il Melone, discorso armonico [...] et il Melone secondo, considerazioni musicali...* (Ferrara, 1602); il titolo, apparentemente curioso, deriva in realtà dal nome del musicista bolognese Annibale Meloni, autore del *Libro degli scolari*.

Numerosi testi manoscritti del Bottrigari pervennero alla collezione martiniana attraverso il lascito dell'abate Odoardo, discendente di Ercole; nel testamento egli dispose che tutte le opere in suo possesso e già appartenute alla biblioteca del suo avo venissero destinate, alla sua morte, alla collezione di padre Martini. Questi li acquisì nel 1751 e i volumi rappresentarono la "presenza più cospicua" della collezione per l'epoca tardo rinascimentale (Mischiati in *Collezione e storiografia* 1984). Oltre ai manoscritti risultano molto preziosi i vari testi editi a stampa arricchiti dalle postille di mano di Ercole Bottrigari.

Il ritratto ad olio è stato evidentemente ricavato dall'incisione inserita nel citato testo *Il Melone*: come già osservato (Degli Esposti 1984) se si eccettua il dettaglio costituito dalla croce della milizia lateranense aggiunta nel dipinto, "per il resto il modello viene copiato fino nei minimi particolari": il volto appare di profilo ed è incorniciato da ciocche di capelli ormai canuti e da una lunga barba; l'espressione è assorta e i particolari della gorgiera di pizzo e della stola di pelliccia alludono al rango del personaggio. Anche in questo caso, come già segnalato per i ritratti di cui alle schede n. 46, 47, 49, 50, 51, 52 è ipotizzabile che l'autore sia il medesimo copista incaricato da padre Martini di lavorare da ritratti a stampa inseriti in volumi in suo possesso o acquisiti alla sua collezione in seguito alle ricerche svolte.

Nell'incisione è degna di nota la fantasiosa cornice, ricca di elementi decorativi del repertorio manierista, dai motivi a mascherone alle allegorie delle arti del trivio e del quadrivio alle quali lo studioso si era dedicato. Presso il Gabinetto disegni e stampe della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna si conservano numerose incisioni: si segnala in particolare l'incisione del monumento sepolcrale con la biografia manoscritta contenuta nella cart. G/II 176 della raccolta Gozzadini.

[M.C.C.P.]

IGNOTO COPISTA DEI RITRATTI
A STAMPA

50. *Ritratto di Giovanni Maria Artusi*

Olio su tela, 68 x 57,5 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale,
inv. B 11855, B 38423.

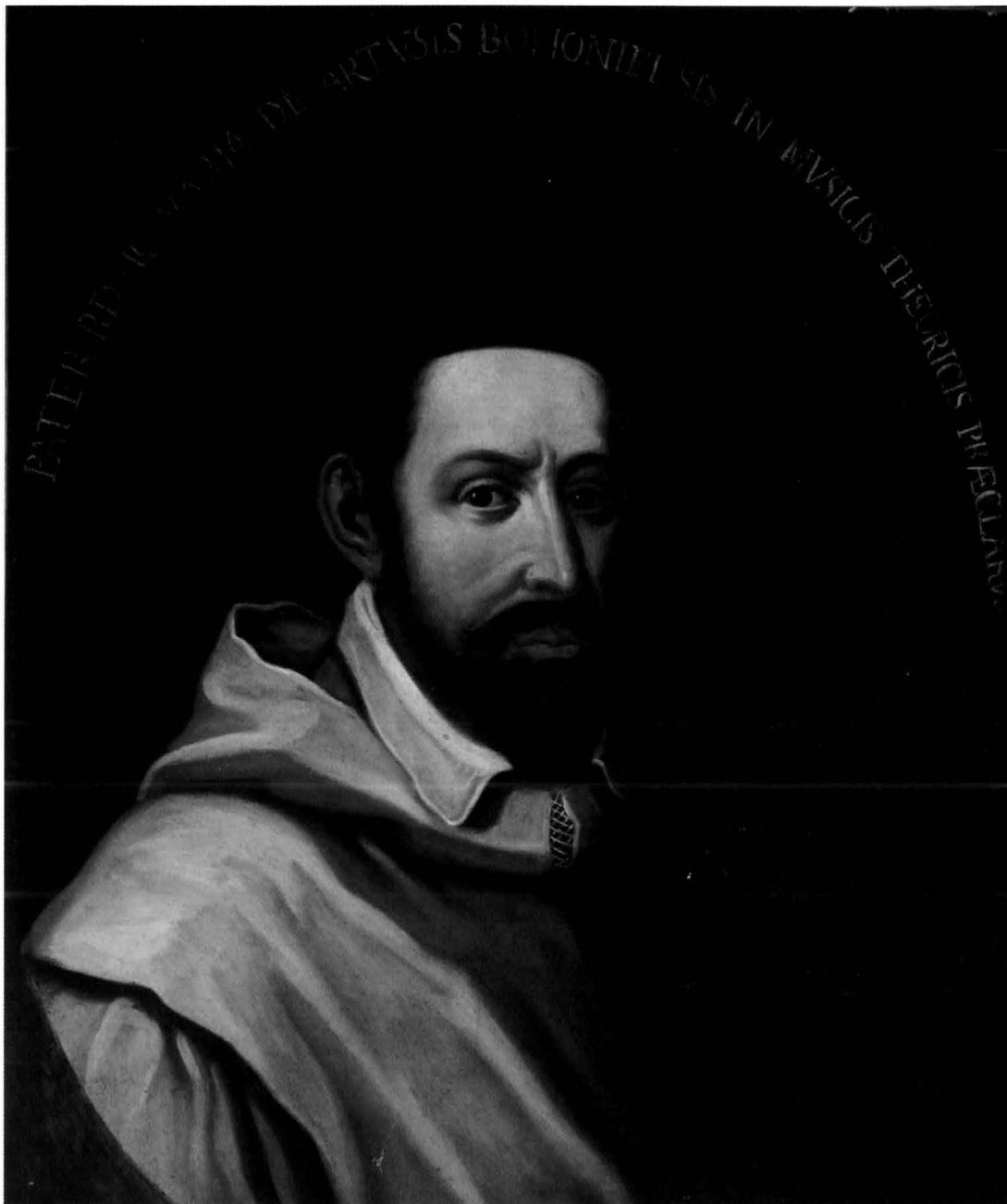
Inscrizione: fronte "PATER RD IO MARIA DE ARTUSIS BONONIENSIS IN MUSICIS THEORICIS PRAECLARUS".

Bibliografia: Ferrarini 1852, n. 26 p. 29; Crespi, Pulcini, Taborelli in 1990, pp. 34-35.

Giovanni Maria Artusi (Bologna 1540-1613), il personaggio effigiato nel ritratto, all'età di ventidue anni entrò a far parte, come canonico regolare, della congregazione di San Salvatore. Secondo il Ferrarini (1852) egli "studiò le Matematiche e principalmente la parte che riguarda l'armonia". Trascorse un periodo di studio a Venezia con Zarlino, al quale rimase sempre molto devoto e come difensore delle sue teorie entrò in alcune controversie con altri musicisti del tempo, come accadde in occasione della pubblicazione di Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581).

Svolse un'intensa attività come teorico musicale e compositore, tanto da pubblicare, nel 1600-1603, il testo *L'Artusi ovvero delle imperfezioni della musica moderna* in cui espresse, attraverso la forma del dialogo tra i due amici Vario e Luca, opinioni molto critiche nei confronti di altri musicisti dell'epoca: tra questi figurava Monteverdi, che, attaccato dal teorico bolognese, gli rispose con la prefazione al quinto libro dei *Madrigali* (1605), riservandosi di affrontare l'argomento in un trattato successivo, *Seconda pratica ovvero perfezione della musica moderna*, che tuttavia non venne mai dato alle stampe.

Il dipinto appartiene alla serie di ritratti ricavati da incisioni che padre



50

Martini fece eseguire probabilmente da un unico ignoto copista: il volto dell'Artusi appare di tre quarti, il naso è aquilino, lo sguardo intenso. La condotta della pennellata appare piuttosto rigida, pur essendo intrisa, a tratti, di una certa qualità luministica evidenziabile soprattutto nel particolare del colletto, della tonaca e del cappuccio.

[M.C.C.P.]

IGNOTO COPISTA DEI RITRATTI
A STAMPA

51. *Ritratto di Pietro Cerone*

Olio su tela, 75,5 x 72,3 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale,
inv. B 11866; B 38365

Inscrizione: "D. PETRIUS CERONUS BERGOMEN. ANNO AETATIS SLAE XXXVII".

Bibliografia: Ferrarini 1852, n. 6 p. 9; Degli Esposti in *Collezionismo e storiografia* 1984, p. 41.

Musicista nato a Bergamo intorno al 1566, fu attivo presso la corte di Spa-

gna all'epoca di Filippo II e di Filippo III; verso la fine del XVI secolo, nel 1598, si trasferì a Napoli. Fu nella città partenopea che venne dato alle stampe nel 1613 l'opera intitolata *El Melopeo y Maestro, Tractado de Musica Teorica y pratica* in cui, per citare le parole del Ferrarini (1852) "saggiamente intraprende egli la riforma di quel [...] Contrapunto".

Nella raccolta bibliografica di padre Martini risulta un "brutto esemplare" del trattato di Cerone; secondo il Gaspari *El Melopeo* conservato a Bologna non è altro che il trattato posseduto dallo Zarlino. All'interno di questo testo, "a tergo della quarta carta" vi è l'incisione col ritratto di Cerone. Rispetto alla xilografia, in cui il volto del Cerone è inserito in una cor-



51

nice di forma ovale, l'effigie presentata nel dipinto sviluppa la tipologia rettangolare comune agli altri ritratti, e come questo è corredato, in alto, dalla scritta che riporta il nome del personaggio e l'età, che analogamente a quanto inserito nella cornice della stampa risulta essere di quarantasette anni. Del tutto simile emerge, dal confronto fra i due esemplari, la grave espressività del personaggio, sottolineata dagli occhi spenti e dal taglio verso il basso della bocca. Per quanto riguarda le ricerche effettuate da padre Martini al fine di procurarsi *El Melopeo*, si ricorda la lunga corrispondenza con Gaetano Maria Schiassi; fin dal 1736 il nome del trattato di

Cerone viene citato in una serie di testi di musicisti illustri che da Lisbona il corrispondente del francescano cercava di procurargli (Epistolario martiniano I.4.21; Schnoebelen 1979, 4989). Le disavventure successivamente incontrate nel tentativo di procurare una copia della celebre e, a quanto pare, rarissima opera sono ancora descritte dallo Schiassi in una serie di lettere dal 1744 (Epistolario martiniano I.4.25; Schnoebelen 1979, 4990) al 1752 (Epistolario martiniano I.4.35; Schnoebelen 1979, 5004, pp. 589-590). Evidentemente, quando padre Martini aveva saputo da Nicolò Fabi (Lettera da Napoli del 27 gennaio 1744; Epistolario

martiniano I.8.159; Schnoebelen 1979, 1927) che il costo del testo era di cento ducati napoletani aveva deciso di effettuare altri tentativi di reperirlo a minor costo.

[M.C.C.P.]

IGNOTO COPISTA DEI RITRATTI A STAMPA

52. *Ritratto di Adriano Banchieri*

Olio su tela, 78 × 58,5 cm

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, inv. B 39212

Iscrizione: davanti, in basso, sul cartiglio sot-

to la cornice "LA PRIMA ACCADEMIA DI MUSICA VENNE CREATA NEL 1615 NEL CELEBRE/MONASTERO DI S. MICHELE IN BOSCO DE R.R. M. OLINI, DAL PRE ABATE D. ADRIANO/BANCHIERI BOLOGNESE, E M. IN D. MONRO E DEL D. VARIE OPERE SONO ALLE/STAMPE. FÙ DEDICATA D. ACCADEMIA AL GLORIOSO S. MICHELE ARCANGELO CON/IL TITOLO DE FLORIDI, AVENDO L'IMPRESA UN VASO DI FIORI CON IL MOTO SEMPER FLOREBIT, SUL RETRO DELLA TELA SCRITTA ANTICA: P. [...] ADRIANUS BANCHIERI BON. MONACUS OLIVETANUS AET. SUAE. 67 OBIIT".

Compositore, teorico della musica e letterato, Adriano Banchieri (Bologna 1568-1634) entrò diciannovenne nell'ordine dei monaci olivetani e intraprese l'attività di organista presso il monastero di San Michele in Bosco, sede della congregazione religiosa a cui aveva aderito. In seguito continuò a suonare lo strumento prediletto in varie città – Gubbio, Venezia, Verona – per poi rientrare nel 1608 a Bologna, dove rimase fino alla morte, presso lo stesso convento di San Michele in Bosco.

Spirito versatile ed arguto, si dedicò a vari generi musicali, nonché alla redazione di trattati, tra i quali si ricordano le *Armoniche conclusioni del suono dell'organo*, i *Concerti ecclesiastici* (1595), ritenuti un esempio della cosiddetta "partitura moderna" e la *Cartella musicale del Canto Figurato Fermo, et Contrappunto*. In quest'ultimo testo, dato alle stampe a Venezia presso Giacomo Vincente nel 1614, è inserita anche la tavola incisa col ritratto del musicista. Come letterato il Banchieri è ricordato per la novella *Cacasenno*, continuazione del *Bertoldo e Bertoldino* di G.C. Croce.

Il ritratto del Banchieri è di formato ovale, come l'incisione dalla quale deriva: il personaggio vi è stato raffigurato all'età di quarantuno anni, come si evince dalla scritta che corre intorno all'esemplare grafico. Rispetto alla tavola incisa nel quadro è dato maggiore spazio alla figura del religioso, che indossa la tonaca bianca dell'ordine olivetano.

Il volto presenta un'espressione abbastanza ben caratterizzata, che rende, attraverso lo sguardo e la disposizione delle labbra, l'umore faceto di Adriano Banchieri.

Sotto il dipinto è collocato un cartiglio che menziona l'istituzione nel 1615 della prima Accademia di musica, voluta dal Banchieri: contrassegnata da un'impresa con un vaso di fiori, l'Accademia dei Floridi aveva come motto "Semper florebat".

[M.C.C.P.]

PITTORE AUSTRIACO
(XVIII sec.)

53. *Ritratto di Giovanni Giuseppe Fux*

Olio su tela, 92,5 x 70 cm

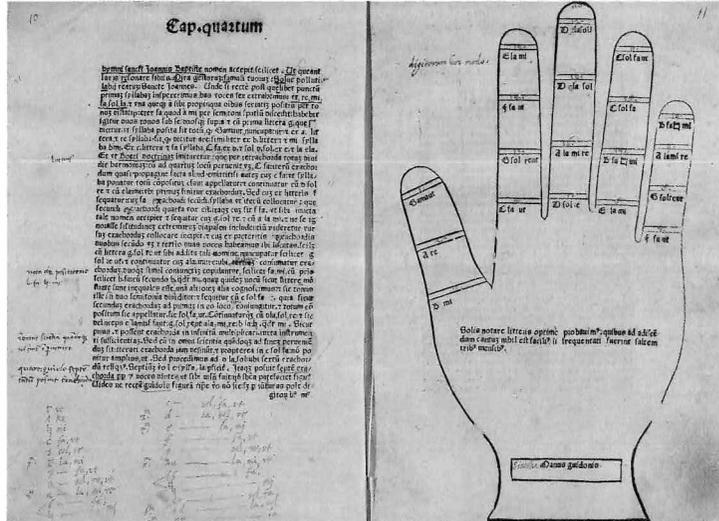
Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale,
inv. B 11833, B 38184

Iscrizione: sullo spartito, in basso "Canone infinito a 4 voci di Giovan Gioseffo B [...]Extollendo voce laudate Dom..."

Bibliografia: *Lettera di Giovanni Battista Mancini a padre Giovanni Battista Martini*, Vienna, 16 novembre 1773 (Epistolario martiniano H.86.25; Schoebelen 1979, 2899); *Lettera di Giovanni Battista Mancini a padre Giovanni Battista Martini*, Vienna, 31 marzo 1774 (Epistolario martiniano H.86.29; Schoebelen 1979, 2903); *Lettera di Giovanni Battista Mancini a padre Giovanni Battista Martini*, Vienna, 21 aprile 1774 (Epistolario martiniano H.86.30; Schoebelen 1979, 2904); *Lettera di Giovanni Battista Mancini a padre Giovanni Battista Martini*, Vienna, 14 luglio 1774 (Epistolario martiniano H.86.32; Schoebelen, 1979, 2906); *Lettera di Antonio Locatelli a padre Giovanni Battista Martini*, Roma, 17 giugno 1763 (Epistolario martiniano I. 4.2; Schoebelen, 1979, 2788); Ferrarini 1852 n. 99 p. 103; Crespi in Crespi, Pulcini, Taborelli 1991, p. 51.

La figura di Giovanni Giuseppe Fux (Hirtenfeld, Steiermark 1660 - Vienna 1741), compositore e teorico, rappresenta il culmine dello stile barocco austro-italiano in campo musicale. Fu organista del monastero degli Scozzesi a Vienna dal 1696 al 1702 e nel 1698 fu nominato compositore di corte. Maestro del coro di Santo Stefano dal 1705, divenne vice maestro (dal 1713) e poi maestro (dal 1715) della cappella di corte di Vienna, ed in seguito maestro di cappella dell'imperatrice Amalia. La sua abbondantissima produzione abbracciò tutti i generi musicali. La sua opera *Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem musicae regularem, metodo nova* (Vienna, 1725), scritta sotto forma di dialogo fra maestro e discepolo (Palestrina, nei panni di Aloysius e lo stesso Fux come Josephus) è divisa in due parti, la Teoria e la Pratica. A questa opera opera attinsero tutti i teorici del contrappunto fino ai nostri giorni ed è un vero trattato di composizione; il giovane Giovanni Battista Martini l'ebbe in regalo da Pietro Sandoni e il 6 ottobre 1734 scrisse al compositore austriaco elogiando il testo ("parto degno della sua virtù"), e mandandogli in dono un suo scritto (Epistolario martiniano H.84.183; Schoebelen 1979, 2110). Nel saggio di Othmar

Wessely, *Johann Joseph Fux und Francesco Antonio Vallotti* (Graz 1967, nota 15 p. 5) compare l'elenco delle biblioteche italiane in cui si può rintracciare l'originale di questo testo. Per quanto attiene alla vicenda del ritratto, in una lettera inviata da Vienna il 16 novembre 1773 Giovanni Battista Mancini affermava che gli eredi del maestro erano tornati in Stiria e che "dopo esattissime diligenze" era riuscito a trovare, "mediocrementemente dipinto", il ritratto del celebre maestro Fux il quale, comunque, era già scomparso da molti anni. Il Mancini ipotizzava, nella stessa lettera, di poter inviare il quadro tramite il conte Durazzo, ambasciatore che risiedeva a Venezia; aggiungeva che il medesimo Durazzo si era assunto l'incombenza di far eseguire il ritratto di Gluck secondo la misura inviata; alcuni mesi dopo, il 31 marzo 1774, il Mancini esprimeva in un'altra lettera la sua gioia per essere stato aggregato all'Accademia Filarmonica di Bologna ed inviava "la cambiale di nove studi romani, acciò siano pagati tutti i diritti dovuti all'Accademia"; oltre a citare l'invio del suo ritratto, auspicava che quelli di Fux e di Gluck, consegnati nelle mani del signor conte Durazzo fin dal mese di novembre 1773, potessero essere stati rimessi nelle mani di padre Martini. Evidentemente nella spedizione e nella consegna erano intervenuti alcuni disguidi, poiché altre due lettere dello stesso Mancini dovevano poi contenere notizie relative a questa vicenda: il 21 aprile 1774 egli affermava che il conte Durazzo dichiarava di avere mandato i ritratti da Venezia e finalmente, il 14 luglio 1774, ancora da Vienna diceva di aver accolto con gioia la notizia dell'arrivo dei due ritratti a Bologna. Alla vicenda fin qui tratteggiata va comunque accostata una prima menzione di un ritratto del musicista austriaco Fux in una lettera di Antonio Locatelli del 17 giugno 1763; quest'ultimo proponeva a padre Martini di "notificarne il prezzo" e questo fa pensare che il Locatelli potesse far eseguire una copia da un quadro già esistente. Evidentemente la cosa non ebbe seguito dato che, come si è dimostrato attraverso il carteggio col Mancini, l'acquisizione dell'opera avvenne solo nel 1774. Il ritratto della collezione martiniana è circondato da una importante cornice dorata, che come risulta da un registro contabile dell'archivio del Liceo Musicale fu acquistata il 21 agosto 1821 insieme a quella del ritratto di Pugnani. Il dipinto rappresenta il personaggio in piedi, a mezza figura, appoggiato ad un tavolo coperto da una tovaglia con motivi orientali; indossa una veste rossa con bordi di pelliccia marron e sul capo ha una parrucca dai lunghi ca-



54

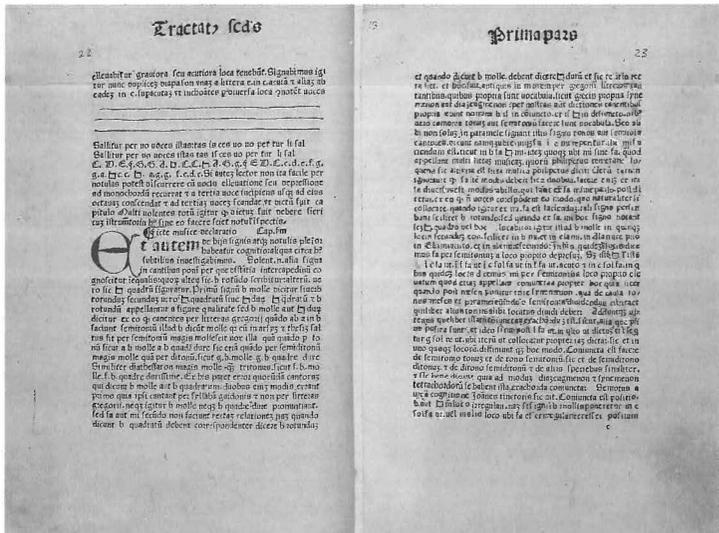
PELLI grigi e inanellati. L'opera, probabilmente eseguita da un artista austriaco del Settecento (l'età del musicista, nato nel 1660, appare non più giovane) può essere posta a confronto col più celebre ritratto (pubblicato in *The New Grove Dictionary* 2001, p. 366) conservato a Vienna presso l'Historisches Museum der Stadt ed eseguito da Nikolaus Buck nel 1717. Come è stato notato, "nel dipinto di Bologna Fux ha la stessa ambigua espressione del viso, la non recente rasatura che si intravede sotto la parrucca e il singolare sorriso appena accennato (Crespi in *Ritratti di compositori* 1991).

[M.C.C.P.]

BARTOLOMÉ RAMOS DE PAREJA

54. [Musica practica]

De musica tractatus Bartholomei Rami de Pareia Hispani



55

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, A.80

Iscrizione: s.l., Ope et industria ac expensis Magistri Baltasaris de Hiriberia, 5 giugno 1482 [Bologna, Baldassarre da Rubiera]

BARTOLOMÉ RAMOS DE PAREJA

55. [Musica practica]

De musica tractatus Bartholomei Rami de Pareia Hispani
Alme urbis Bononie, s.e., 12 maggio 1482 [Bologna, Enrico di Colonia]

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, A.81

Alla stampa musicale di Ottaviano Petrucci ci si arriva poco a poco, per tentativi successivi, perfezionando tecniche più antiche ed osando sempre di più. Svariati sono i metodi che negli ultimi decenni del Quattrocento gli stampatori mettono a punto per pro-

durre volumi *contenenti musica, corredi di musica* (ma mai, semplicemente, *di musica*); per lo più trattati di teoria con esempi in notazione più o meno articolati, e libri liturgici, corredati di formule d'intonazione e di vere e proprie melodie gregoriane. In tali pubblicazioni gli inserti musicali, anche se di ampie dimensioni, rivestono sempre una funzione subordinata, quando non accessoria, rispetto ai testi discorsivi che accompagnano. La tecnica che offriva ad uno stampatore non specializzato il miglior rapporto tra costi di produzione e resa grafica finale era certamente quella mista tipografico-xilografica. Le parti discorsive erano composte regolarmente con caratteri mobili, mentre gli inserti musicali, in genere pochi e di limitate dimensioni, venivano trattati alla stregua delle immagini che potevano arricchire una qualsiasi pubblicazione (cornici decorate, capilettera, ritratti, figure e illustrazioni di vario genere), ottenuti cioè con matrici xilografiche recanti incisi rigo, note, chiavi, accidenti ed eventualmente testo intonato. Nella scala evolutiva della stampa musicale, il punto di partenza, il "grado zero", sia cronologico sia concettuale, è rappresentato dall'unico esempio musicale che correda la *Musica practica*, polemico e rivoluzionario trattato del teorico della musica spagnolo Bartolomé Ramos de Pareja, per un breve periodo docente all'università di Bologna. A carta [b 6]v, impresso probabilmente con una serie di listelli metallici, si trova un frammento di rigo musicale, a tre sole linee, destinato ad essere completato con le note da un copista ingaggiato dal tipografo o, più facilmente, dagli stessi possessori del volume, *in primis* gli studenti dei corsi universitari bolognesi. Il Civico Museo Bibliografico Musicale possiede due esemplari dell'opera. Benché sembrino appartenere a impressioni diverse, distanti meno d'un mese l'una dall'altra (12 maggio e 5 giugno 1482 dicono i colophon), i due volumi – che pur differiscono per la presenza in quello "del 12 maggio" di tre carte stampate *ex novo* ed inserite successivamente in luogo delle originali (sono le cc. b 3, [b 4] e, priva di segnatura, l'ultima, contenente il colophon) – sono dal punto di vista tipografico perfettamente identici. Nell'esemplare "del 5 giugno", tuttavia, il trigramma appare ancora intatto, mentre in quello "del 12 maggio" – appartenuto, prima che ad Ercole Bottrigari, nientemeno che a Franchino Gaffurio che lo annotò in margine, e, probabilmente, a Giovanni Spataro – è ben evidente come, trasformato in pentagramma, sia stato riempito con numerose note musicali in notazione quadrata.

[M.A.]

NICOLÒ BURZIO

56. *Musices opusculum*

Nicolai Burtij Parmensis: musices professoris: ac iuris pontificij studiosissimi: musices opusculum Bononie, Impensis Benedicti librarij Bononiensis ac suma industria Ugonis de Rugerijis, 1487 [Bologna, Benedetto di Ettore Faelli e Ugo Ruggeri]

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, A.65

Il primo libro di teoria musicale a stampa corredato di veri e propri esempi musicali è il *Musices opusculum* del sacerdote e teorico della musica parmigiano Nicolò Burzio, impresso a Bologna nel 1487. Frutto d'una accesa disputa tra Burzio e Bartolomé Ramos de Pareja circa la validità del sistema musicale teorizzato da Guido d'Arezzo – Burzio arriverà a definire Ramos de Pareja un "prevaricatore della verità" –, l'*Opusculum* oltre ad illustrazioni xilografiche rappresentanti diagrammi e schemi alfanumerici, consuete nella trattatistica musicale del tempo, contiene una composizione polifonica, in notazione mensurale, ottenuta con matrici lignee della grandezza d'un'intera pagina. L'esempio, che presenta le tre voci della polifonia nella consueta disposizione a libro corale, correda il capitolo V del secondo trattato contenuto nel volume, dedicato per l'appunto alla tecnica della composizione a più voci (*Qualiter debeant componi cantilene*). Come si può vedere, la fattura della xilografia è rozza, la notazione goffa e l'immagine grezza quando non sgraziata. Ma non poteva essere altrimenti, data la novità assoluta del procedimento; è altresì probabile che né il libraio finanziatore dell'impresa (Benedetto di Ettore Faelli), né lo stampatore (Ugo Ruggeri), né l'autore stesso abbiano avuto le risorse economiche per valersi d'un intagliatore più capace: l'opera non era certo votata alle grosse tirature, destinata com'era agli studenti dell'università. Nondimeno, l'esempio, come tutti gli altri che figurano nell'*Opusculum*, svolge con perfetta efficacia, allora come oggi, la sua funzione primaria di sussidio illustrativo all'argomentazione teorica.

[M.A.]

FRANCHINO GAFFURIO

57. *Practica musice*

Practica musice Franchini Gafori Laudensis Mediolani, Opera et impensa Ioannispetri de Lomatjo per Guillerum Signerre, 1496

[Milano, Giovan Pietro Lomazzo e Guillaume De Signerre]

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, A.73

L'arte xilografica applicata alla trattatistica musicale attinge la sua perfezione negli esempi in notazione mensurale che illustrano la *Practica musice* di Franchino Gaffurio da Lodi, pubblicata a spese di Giovan Pietro Lomazzo ed impressa dal francese Guillaume de Signerre a Milano nel 1496. Gaffurio è il teorico più famoso e prolifico del tempo, gode di un' autorità ed una fama già ben consolidate, e forse ha già affiancato alle funzioni di maestro di cappella del duomo di Milano la prestigiosa carica di *musice professor* nell'università cittadina, da poco istituita da Ludovico il Moro (dedicatario della *Practica musice*). Come ben annuncia il titolo, Gaffurio affronta la sua trattazione dalla parte di chi la musica la fa, e l'articola in quattro capitoli dedicati rispettivamente ai fondamenti della teoria ed al canto piano, alla musica mensurale, al contrappunto ed alle proporzioni tra le durate dei suoni; ossia, a diversi aspetti, sia compositivi che notazionali, legati all'attività del *musicus practicus*, sia esso compositore o esecutore. (Ciò spiega anche lo straordinario numero d'esempi xilografici musicali, in notazione sia neumatica sia mensurale, che correda l'opera.) Rispetto agli inserti musicali che illustrano i trattati più antichi, quelli della *Practica musice* sono per l'eleganza della forma e del tratto delle note – assai vicino a quello della coeva scrittura manoscritta –, per la leggibilità e per la proporzione tra rigo e notazione, il vero capolavoro della xilografia musicale del Quattrocento. È probabile che l'ingente spesa per l'incisione degli esempi musicali sia stata sostenuta da Gaffurio stesso: ben consapevole della propria levatura e rinomanza, e volendo rendere impeccabile sotto ogni punto di vista la pubblicazione di un'opera tanto importante – e forse prevedendone il successo e le conseguenti ristampe –, è verosimile che ne avesse commissionato la realizzazione ad un abilissimo incisore, e che conservasse la proprietà delle relative matrici così da poterle riutilizzare in seguito secondo necessità. Come già era accaduto per l'illustrazione che ritraeva il teorico seduto all'organo – una presenza costante nelle pubblicazioni di Gaffurio seguite da Gaffurio stesso –, gli esempi musicali della *Practica musice* riappariranno in ben tre delle quattro ristampe impresse tra il 1497 e il 1512: quelle bresciane di Angelo Britannico (1497 e 1508) e di Bernardino Misinta (1502).

[M.A.]

PIETRO AARON

58. *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni*

Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato non da altrui più scritti composti per messer Piero Aaron musico fiorentino canonico in Rimini maestro del reve.do et magnifico cavaliere hierosolimitano messer Sebastiano Michele priore di Venetia.

In Vinegia, Per maestro Bernardino de' Vitali, 1525

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, B.13

NICOLA VICENTINO

59. *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*

L'antica musica ridotta alla moderna pratica, con la dichiarazione, et con gli essempli de i tre generi, con le loro spetie. Et con l'inventione di uno nuovo stromento, nel quale si contiene tutta la perfetta musica, con molti segreti musicali.

Nuovamente mess'in luce, dal Reverendo m. Don Nicola Vicentino
In Roma, Appresso Antonio Barre, 1555

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, C.31

GIOSEFFO ZARLINO

60. *Le istituzioni harmoniche*

Le istituzioni harmoniche di m. Gioseffo Zarlino da Chioggia, nelle quali, oltre le materie appartenenti alla musica, si trovano dichiarati molti luoghi di poeti, d'historici, et di filosofi, sì come nel leggerle si potrà chiaramente vedere
In Venetia, [s.n.], 1558

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, C.39

GIOVANNI MARIA ARTUSI

61. *L'Artusi*

L'Artusi overo Delle imperfettioni della moderna musica ragionamenti dui. Ne' quali si ragiona di molte cose utili, et necessarie alli moderni compositori. Del R. P. D. Gio. Maria Artusi da Bologna. Canonico regolare nella congregazione del Salvatore. Novamente stampato In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti, 1600

GIOVANNI MARIA ARTUSI

62. *Seconda parte dell'Artusi*

Seconda parte dell'Artusi ovvero Delle imperfezioni della moderna musica, nella quale si tratta de' molti abusi introdotti da i moderni scrittori, et compositori. Nuovamente stampata In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti, 1604

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, B.23 bis

Se il canonico Giovanni Maria Artusi da Bologna (1540-1613) s'è guadagnato un posticino nella storia della musica lo deve all'accesa polemica che lo vide fieramente opposto a Claudio Monteverdi: di essa fu l'iniziatore; grazie ad essa ebbe fama – forse già presso i contemporanei, sicuramente presso i posteri – di arcigno pedante. Già canonico nel convento bolognese di San Salvatore, Artusi era stato allievo a Venezia di Gioseffo Zarlino, il teorico musicale di maggior peso ed autorità del secondo Cinquecento, e con la pubblicazione tra il 1586 ed il 1589 dei due volumi de *L'arte del contrapunto* – ristampata con molte aggiunte e modifiche nel 1598 – s'era procurato un certo credito come teorico anche per l'indipendenza argomentativa dimostrata rispetto al maestro.

Nel 1600 il canonico bolognese dà in luce *L'Artusi ovvero Delle imperfezioni della moderna musica* ove, applicando le premesse normative contenute nelle sue precedenti opere, addita alla pubblica riprovazione le scorrettezze e gli errori contenuti a suo avviso nelle musiche dei compositori contemporanei. Da buon conservatore, Artusi accetta le norme autorevolmente fissate da Zarlino nelle sue *Istituzioni armoniche* – ed avallate dalle opere dei grandi maestri del recente passato (Adrian Willaert, Cipriano de Rore, il Palestrina, Costanzo Porta, Andrea Gabrieli, Claudio Merulo ed altri) – come regole naturali di validità assoluta. L'analisi della “moderna musica” è quindi affrontata da un punto di vista esclusivamente tecnico-normativo, senza alcuno spazio per deroghe di natura artistica o espressiva; ed ogni eventuale evoluzione è da ritenersi legittima solo se condotta coerentemente con quell'apparato di regole formali “naturali” ed “immanenti” alla musica.

Ne *L'Artusi* non è esplicitamente menzionato alcun compositore quale

oggetto di riprovazione. Nei nove passaggi presentati alle cc. 39v-40r e da Artusi censurati sono tuttavia ben riconoscibili i frammenti di alcuni madrigali di Monteverdi, che, ancorché non ancora pubblicati (lo saranno nel quarto e quinto libro dei madrigali, apparsi rispettivamente nel 1603 e nel 1605), godevano evidentemente di una buona circolazione in forma manoscritta. Banalizzando, Artusi critica l'uso improprio, non conforme ai “canoni” del contrapunto, della dissonanza, e, ad un livello teorico più profondo, la mescolanza in una stessa composizione di generi e modi differenti. (La regola ammetteva la dissonanza se adeguatamente preparata e risolta, ossia se prodotta, nella condotta delle diverse voci della polifonia, dallo “slittamento” di una voce sulle altre, e risolta riguadagnando una nota consonante; Monteverdi negli esempi incriminati introduceva le dissonanze *ex abrupto* o le lasciava – a dir del suo critico – troppo “scoperte”.) Nel 1603 Artusi rincarà la dose pubblicando la *Seconda parte dell'Artusi*, ove, con il pretesto di una lunga polemica epistolare con un Ottuso Accademico a tutt'oggi non meglio identificato, non perde occasione per polemizzare nuovamente con Monteverdi, finendo finalmente per scoprirsi quale degno esponente di un conservatorismo conformista e acritico, fondato su principi d'autorità e attaccato alla tradizione semplicemente perché tradizione (“et quelle musiche fatte dagli antichi senza queste baie facevano effetti meravigliosi; et queste fanno delle minchionate”, p. 44). La risposta di Monteverdi si fa attendere, ed arriva, laconica, solo nel 1605, con la pubblicazione del quinto libro dei madrigali a cinque voci. Nell'avvertenza agli *Studiosi lettori* postavi in appendice, il compositore argomenta brevemente che alla pratica musicale “insegnata dal Zerlino” – di cui Artusi era l'alfiere – s'era affiancata una “seconda pratica” che richiedeva altre regole e leggi, rinviando alla pubblicazione d'un suo vero e proprio trattato (che non vedrà però mai la luce) per una più compita trattazione dell'argomento. Assai più efficace, pur nella relativa brevità, sarà invece la replica – seguita alla pubblicazione d'un libello che prendeva ulteriormente le parti del bolognese – che Giulio Cesare Monteverdi pubblica nel 1607 in appendice alla prima edizione degli *Scherzi musicali* di Claudio. Dopo aver sottolineato come Artusi avesse considerato le musiche del fratello avulse dai testi intonati, Giulio Cesare afferma a chiare lettere che intenzione di Claudio “è stata di far che



63

l'oratione [ossia il testo poetico] sia padrona de l'armonia e non serva”. Ciò che Artusi non voleva (o non poteva) capire era che la composizione musicale stava imboccando un nuovo cammino ove sarebbe valsa non solo la regola astratta – per quanto suffragata dalla tradizione e dagli antichi maestri – ma anche (e forse maggiormente) l'invenzione, talvolta estemporanea ed in piena deroga alle antiche norme, volta alla più efficace espressione degli affetti veicolati dalla poesia.

[M.A.]

ERCOLE BOTTRIGARI

63. *Il Melone*

Il Melone, discorso armonico del m. ill. sig. Cavaliere Ercole Bottrigari, et Il Melone secondo, considerazioni musicali del medesimo sopra un discorso di m. Gandolfo Sigonio. Intorno a' madrigali, et a' libri dell'antica musica ridutta alla moderna pratica. Di D. Nicola Vicentino. E nel fine esso Discorso del Sigonio In Ferrara, Appresso Vittorio Baldini, 1602

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, B.42

MANFREDO SETTALA

64. *Armonia di flauti (flauto polifonico)*
Milano, 1650 c.

Bologna, Museo Civico Medievale,
inv. 1781

Bibliografia: Van der Meer 1983, pp. 36-38 (e relativa tav. 22, sez. Tavole I Parte).

Si tratta di un prezioso unicum, per quanto il catalogo latino (Paolo Maria Terzago, 1664) e quello italiano (Pietro Francesco Scarabelli, 1666) della collezione di strumenti musicali di Manfredo Settala descrivono anche altri strumenti del tutto analoghi, che però non sono ancora stati individuati. Si conservano invece delle copie dell'armonia di flauti bolognese nel Museo degli Strumenti Musicali del Conservatorio Reale di Bruxelles e nella collezione Crosby Brown a New York. Il Settala, nobile canonico milanese costruttore e collezionista di strumenti musicali, marchia con la sua aquila a sette ali sia il tubo conduttore orizzontale che i singoli flauti che costituiscono questo strumento. Interamente fabbricato in bosso, esso si compone di: un tubo verticale di imboccatura; un tubo conduttore orizzontale; 5 flauti, di cui, procedendo dalla destra alla sinistra di chi suona, primo (senza fori), terzo (con foro per il pollice sul retro e 8 fori sul davanti) e quinto (con foro di risonanza ovale sul retro) disposti sullo stesso piano verticale del tubo di ingresso, secondo (con 3 fori) e quarto (con un foro di risonanza ovale sul retro) in posizione obliqua in avanti. Per quanto variamente dimensionati, i flauti hanno tutti forma cilindrica con un leggero allargamento verso l'uscita. E oggi impossibile utilizzare lo strumento per esperimenti acustici o per dimostrazioni concertistiche, dato che i due tappi che chiudono le estremità del tubo conduttore sono incollate e non si è quindi in grado di rimuovere l'acqua che si condensa durante l'uso. Diverse le modanature decorative e le ghiere d'ottone con funzione di rafforzamento dei raccordi.

[E.B.]



67

catalogo del Cavalletto *senior* deriva in ogni caso dall'imbarazzo di definire con chiarezza un suo *corpus*, dal momento che le opere a lui ricondotte mostrano un'oscillazione formale talvolta difficile da accettare, e che non segue tanto uno sviluppo ordinato in ordine cronologico, quanto – a meno di non scorporarne alcune – un alternare andamenti stilistici (e tecnici) differenti, come peraltro non impossibile nel caso di esecuzione di un corale grande e impegnativo (anche per la rilevanza della committenza) rispetto a un minuscolo e “protoindustriale” libro d'ore. Si ha in ogni caso, come detto, la sensazione di un'ampia struttura produttiva, che permea di sé la gran parte delle opere del periodo tra fine XV e inizio XVI secolo a Bologna, in cui diversi registri (e/o diverse mani) si rincorrono, e magari si affiancano in uno stesso pezzo – come peraltro non infrequente. È il problema del rapporto col Bagnacavallo (o comunque con l'autore delle miniature ormai date stabilmente a lui dalla critica; Mazza 1993, i già citati interventi di Bauer Eberhardt, e, per un caso dalla cronologia problematicamente sfasata e in cui ritorna un disegno raffaellesco, Mulas 2002), a proposito del quale si ricordano qui le tangenze, che mi sono state fatte notare da Jonathan J. Alexander (co-

municazione orale, 9-10-2002), tra il ms. 568 attribuito al Ramenghi, questo codice e il suo compagno 588, tutti del Museo Medievale bolognese, e alcune sezioni dei corali A e, soprattutto, B del Duomo di Cesena, che potrebbero anche spingersi a identità di mano; ma anche con Bassi, e forse con altri, cui si aggiunge la constatazione della formazione di professionalità distinte, se si divide, come credo giusto, la definizione del ruolo del figlio di Giovanni Battista, Scipione, come artista quasi esclusivamente delegato alle sezioni non figurate (fregi e corpi di lettera; Bauer Eberhardt 2000a): ciò che appare evidente anche in questo ms. 585. Nel nostro volume, le strutture iconografiche sono pressoché le stesse dei corali ravennati, e anche lo stile appare svolto su un analogo registro (pur se in alcune sezioni dei volumi alla Classense la qualità appare assai più bassa: ma non è il caso di frazionare troppo). Interessanti, nel presente contesto espositivo, sono soprattutto le raffigurazioni degli strumenti e delle esecuzioni musicali delle pp. 423 e 514, di grande vivezza.

[F.L.]

68. *Liber quindecim missarum electarum*

Liber quindecim missarum electarum quæ per excellentissimos musicos composita fuerunt Rome, Per Andream Antiquum, 1516 [Roma, Andrea Antico] Raccolta di messe polifoniche

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, R.169

Il primo in Italia a contendere ad Ottaviano Petrucci con una seria concorrenza il monopolio dell'editoria musicale è l'istriano Andrea Antico da Montona. Uomo versatile, intraprendente e di spregiudicato pragmatismo, Antico è intagliatore e, a differenza del suo antagonista, musicista in proprio. Essendo Venezia una piazza inagibile causa il privilegio che proteggeva l'attività tipografica petrucciana, Antico apre bottega a Roma, all'epoca senz'altro la città italiana culturalmente ed artisticamente più prospera della penisola, e, quantunque ben lontana dagli *standard* veneziani, quella in cui l'attività tipografica stava registrando la maggior crescita, auspice papa Giulio II.

Antico lancia la sfida a Petrucci anche sul piano artigianale, opponendo all'impressione tipografica multipla di questi un'impressione singola mista, xilografica per le parti musicali e le decorazioni, e tipografica per i testi da cantare, i numeri di carta ecc. Il 27 gennaio 1516 Antico ottiene da papa Leone X un'esclusiva per produrre libri “in magno volumine”, vale a dire nel formato in *folio* tipico dei libroni corali da leggere, e il 9 maggio dello stesso anno congeda il magnifico *Liber quindecim missarum*, una raccolta di quindici messe degli autori più rinomati del tempo, corredato di decorazioni e di capilettera illustrati di fattura finissima. Benché non inventi nulla di nuovo, ma perfezioni tecniche già esistenti, Antico rivendica la paternità del metodo adottato nella dedica del *Liber* a papa Leone: “... easque [quindecim missas] incisit in ligneas tabulas notis (quod nullus ante me fecit) nova imprimendi ratione sociorum sumptibus excudi et publicavi ampliori hoc et regali volumine” [“...e avendone incise le note su tavole di legno (cosa prima di me mai fatta), col concorso dei miei soci e grazie ad un nuovo metodo di stampa le [quindici messe] ho date in luce e pubblicate in questo sontuoso e regale volume”]. È tuttavia vero che, se non per la tecnica, Antico può accampar diritti di primato per la straordinaria bellezza grafica dell'opera (destinata a restare pressoché ineguagliata per la precisione, per la quasi totale assenza

di imperfezioni, e per la ricchezza artistica delle decorazioni) e per aver prima di chiunque altro prodotto con la stampa un volume di musica sacra da leggere e di grandi dimensioni, riallacciandosi alla tradizione del grande libro corale decorato. Come annuncia il titolo, nel volume sono raccolte ben quindici messe polifoniche a quattro e cinque voci, tutte opera di compositori franco-fiamminghi, all'epoca i detentori al più alto grado del magistero compositivo polifonico: Josquin des Prez, Antoine Brumel, Antoine de Févin, Pierre de La Rue, Jean Mouton, Mattheus Pipe-lare e Petrus Rosselli. Ogni messa ha un titolo che rimanda vuoi alla destinazione festiva (*De feria*, *De beata virgine* eccetera) vuoi all'incipit testuale della melodia gregoriana (come *Alma redemptoris* o *O salutaris ostia*) o profana (come *L'homme armé* o *Baysez moy* o *Faisant regretz* o altre ancora, ossia le *chansons* più in voga del tempo) su cui è compositivamente costruita. A quei quindici titoli – che non a tutti oggi apparirebbero sempre congrui alla gravità liturgica e devozionale della messa – Antico abbinava altrettante raffinate xilografie che ne richiamano il tema testuale, inserendole all'interno dei capilettera “K” del *Kyrie* con cui s'apre ogni messa.

[M.A.]

GIOVANNI PIERLUIGI
DA PALESTRINA

69. *Missarum liber primus Ioannis Petri Loisy Prænestini in basilica S. Petri de urbe cappella magistri missarum liber primus Romæ, Apud Valerium Doricum et Aloysium fratres, 1554* [Roma, Valerio e Luigi Dorico]

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, T.290

Dopo il *Liber quindecim missarum* di Andrea Antico, i primi corali in folio a veder la luce in Italia sono i due libri di messe del sivigliano Cristóbal de Morales, cantore della cappella papale, pubblicati dai fratelli bresciani Valerio e Luigi Dorico nel 1544. Per il *secundus* i Dorico avevano preso calligraficamente a modello la pubblicazione di Antico, riproponendo in frontespizio anche l'immagine della donazione al pontefice del libro di musica che con tanto fasto nobilitava il volume del loro predecessore. Se quel riconoscimento visivo di deferente fedeltà, e di sovrana degnazione, stava a cuore al compositore, che con quella pubblicazione si promuoveva a livello europeo e



pianificava il ritorno in patria, un duplice legame ideale al soglio pontificio e all'inarrivata opera di Antico doveva far gioco anche allo stampatore bresciano.

A Roma le condizioni erano ottimali per una tale operazione: la presenza dei prestigiosi musicisti della cappella papale, l'esistenza di numerose istituzioni religiose di rango, tutte potenziali acquirenti dei volumi, la presenza di ambasciatori di tutt'Europa, possibili compratori per conto delle cappelle musicali legate alle relative corti, e l'esser i Dorico di fatto gli stampatori ufficiali di musica del soglio pontificio – con quanto di autorevole, suggestivo e commercialmente attrattivo comportava il fatto che quella musica venisse da Roma e fosse “la musica del papa”, soprattutto nella periferia del cattolicesimo assediato dalla Riforma – pongono le pubblicazioni dei due fratelli in una condizione di pubblico assolutamente favorevole.

Come il *Liber* di Antico, il *Missarum liber secundus* di Morales offriva alla

vista per prima cosa il musicista che, inginocchiato, presentava il frutto delle sue fatiche a Paolo III Farnese, il papa che l'aveva voluto cantore in Vaticano (per Antico s'era trattato di Leone X). Tutto riproduceva pressoché alla lettera il modello del 1516: luogo, oggetti, paramenti, posture, atteggiamenti. Dieci anni più tardi, nel 1554, la stessa matrice xilografica, debitamente aggiustata e modificata sulle fattezze del pontefice e del compositore di turno (questa volta Giulio III Ciocchi dal Monte e Giovanni Pierluigi da Palestrina) ricompare sul frontespizio del fortunatissimo primo libro di messe del nuovo astro nascente della cappella papale. Per il nuovo libro la vecchia matrice già servita al *Liber secundus* di Morales è sottoposta a tutte le modifiche necessarie, rimanendo però in tutto e per tutto la stessissima: cambiano, va da sé, i connotati del pontefice e del compositore – Palestrina ‘eredita’ tuttavia l'occhio sinistro di Morales, che gli conferisce una certa qual innaturale ed inquietante fissità nello sguardo

do –; cambiano le decorazioni araldiche apposte sui pomoli del trono papale (i gigli dei Farnese sono rimpiazzati dai monti dei Ciocchi dal Monte; nel *Liber* di Antico c'erano per Leone X le palle medicee); e, pur rimanendo immutata la musica del canone che ben si legge nel libro aperto, scompaiono le parole sottoposte al pentagramma (“Tu es vas electionis, sanctissime Paule”), troppo allusive nel loro riferimento biblico al precedente pontefice ed alla messa di Morales così intitolata.

Il *Liber primus* del Palestrina è un successo, e dà l'avvio ad una serie di *libri missarum* che nel 1601 raggiungerà i dodici volumi (di cui, tuttavia, solo cinque pubblicati vivente il compositore). Tutti ristampati più e più volte, quei dodici libri di messe formeranno un vero e proprio *corpus* di messe destinato a fissarsi come modello paradigmatico, ufficiale e benedetto dalla papale approvazione, per la musica liturgica della chiesa romana post-tridentina.

[M.A.]

PADRE GIOVANNI BATTISTA
MARTINI

ANGELO CRESCIMBENI
(Bologna 1734-1781)

70. *Ritratto di padre Giovanni
Battista Martini*

Olio su tela ovale, 118,9 × 89 cm
(tela rettangolare al centro:
57,3 × 46 cm)

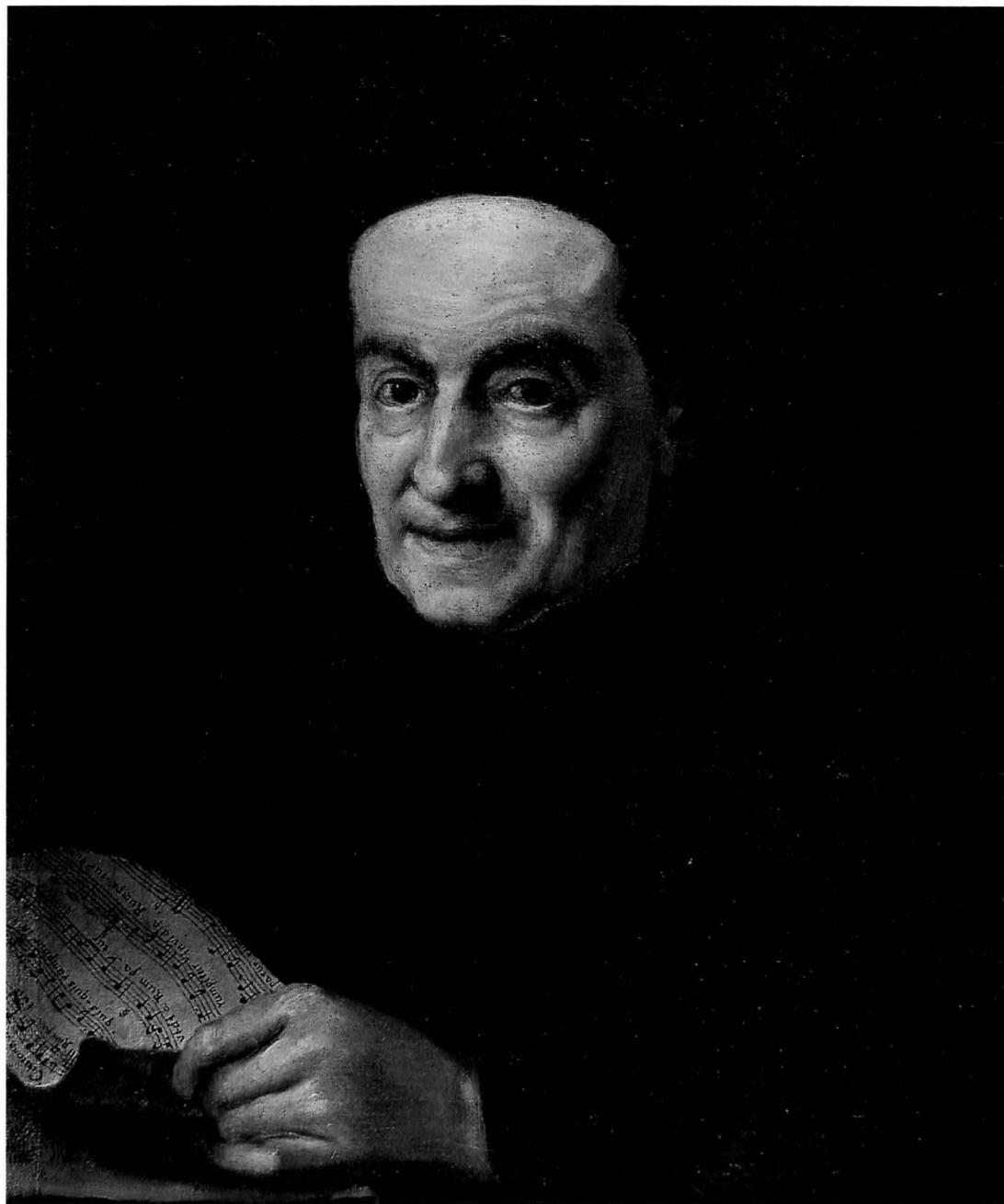
Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, inv. B 39138

Bibliografia: Crescimbeni, ms. B 95, c. 108v; Oretti, ms. B 134, c. 200; Zaccaria 1969, p. 60; Brofsky 1980, vol. 11, p. 724; Mazza in *Collezionismo* 1984, pp. 65, 67, fig. 33, 147; Emiliani in Pompilio 1987, p. 78; Crespi in Crespi, Pulcini, Taborelli, 1990, p. 73.

L'ampliamento della tela, che ha conferito forma ovale all'originale dipinto rettangolare di dimensioni contenute, risale ad epoca antica, ed è stato probabilmente sollecitato da esigenze celebrative alla morte del francescano avvenuta nel 1784. In tale modo si è voluto conferire risalto all'immagine del fondatore della Biblioteca musicale del convento bolognese di San Francesco, incluso a sua volta nella prestigiosa serie iconografica dei musicisti antichi e moderni cui egli aveva dato vita.

Significativo è il testo, ripetuto due volte, del canone esibito dal frate: "Quid vides nisi arundinem vento agitatam" che riprende la frase del vangelo di Matteo e del vangelo di Luca pronunciata da Cristo quando si rivolge alla folla parlando di san Giovanni Battista. Come "canna agitata dal vento" si definisce pertanto lo stesso padre Martini, richiamandosi al santo protettore, Giovanni Battista appunto, di cui portava il nome. Varie sono le iscrizioni sui dorsi dei libri alle sue spalle, apposte in occasione dell'ampliamento della tela, ad eccezione di quella, più antica, sul volume accanto al volto del frate: l'*Esemplare [...] pratico di contrappunto* pubblicato nel 1774.

Padre Martini non ha richiesto per sé un ritratto aulico, ed ha legato anzi la propria immagine a questo cordiale modello dal quale discendono, come da un prototipo malgrado alcune varianti, l'altro ritratto del Civico Museo Bibliografico Musicale, quello presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, quello del convento di San Francesco attribuito ad Antonio Crespi che fu sicuramente in rapporto con padre Martini, quello delle Collezioni Universitarie di Palazzo Poggi e infine quello di Villa Alber-



71

gati a Zola Predosa realizzato da Giuseppe Valiani per Francesco Albergati Capacelli. A quel prototipo si ispirano anche i ritratti incisi, racchiusi entro ovale, il più antico dei quali realizzato a Firenze da Carlo Faucci nel 1776 per interessamento di Giovanni Rutini.

Privo di tradizione attributiva, il ritratto è stato riferito dallo scrivente al bolognese Angelo Crescimbeni nel 1984. Il contesto post-crespiano registra un primo luminismo gandolfiano, secondo modi che rispondono alle peculiarità dell'artista al quale spettano numerosi ritratti della raccolta martiniana. Come informa lo stesso artista in alcune annotazioni consegnate a Marcello Oretti, in più occasioni egli aveva avuto modo di ritrar-

re padre Martini: in compagnia del cantante Giuseppe Tibaldi e del figlio, ed anche da solo, sia ad olio che a pastello ("Padre Martini anche a pastello"). Il ritratto in esame potrebbe essere riferito alla metà degli anni settanta.

[A.M.]

ANONIMO
(seconda metà XVIII sec.)

71. *Ritratto di padre Giovanni
Battista Martini*

Olio su tela, 57 × 48 cm

Bologna, Biblioteca
dell'Archiginnasio, inv. B 36323

SCULTORE IGNOTO
(inizio XX secolo)

72. *Busto di padre Giovanni Battista
Martini*

Gesso, 70 × 50 × 28 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale

Allievo di Pistocchi per il contrappunto, accolse l'abito dei minori conventuali e fu ordinato sacerdote nel 1729. Maestro di cappella a San Francesco, visse per tutta la vita a Bologna, nel 1758 fu aggregato all'Accademia Filarmonica, ricoprendo la carica di "definitore perpetuo". Studioso, oltre che musicista, aveva una particolare predilezione per la disputa pubblica e la

produzione pubblicistica, che gli consentì di instaurare intensi rapporti epistolari con la maggior parte delle più celebri personalità musicali del suo tempo: il suo epistolario conta seimila lettere, elenchi, cataloghi, miscellanee solo in parte pubblicati. Collezionista ed erudito, raccolse circa trecento ritratti di musicisti celebri e costituì un'imponente biblioteca, ricca di diciassettemila volumi, confluiti nel Civico Museo Bibliografico Musicale. Mutuò il metodo filologico dalla ricerca storica del Muratori e se ne servì per la monumentale raccolta dei dati durata tutta la sua vita, in vista della stesura del suo trattato, pubblicato in tre tomi, sulla *Storia della musica*. Espresse la sua vocazione alla didattica attraverso una fiorente scuola, alla quale si formarono musicisti che divennero famosi come, tra gli altri, J. Chr. Bach, Gluck, Grétry, Cherubini, Jommelli, Sarti, Mozart e il prediletto padre Mattei. La sostanza della didattica martiniana, usata per la preparazione dei candidati all'esame di aggregazione all'Accademia Filarmonica, si trova nell'*Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto sul canto fermo* del 1772, un'antologia della polifonia rinascimentale e barocca, corredata di acute note esegetiche. Il viso gioviale e sorridente di padre Martini rispecchia l'iconografia nota anche dal ritratto ad olio di anonimo settecentesco del Civico Museo Bibliografico Musicale (inv. 38418), ma è lontano dal sagace e grave sorriso del padre presente nel dipinto e nel busto marmoreo scolpito da Diego Sarti (1850-1914) nella seconda metà dell'Ottocento per il Pantheon della Certosa di Bologna. È da notare anche il pressoché identico taglio dell'abito talare di padre Martini e di padre Mattei, indice dell'uso di uno stesso stampo.

[C.L.]

GIUSEPPE MARIA CRESPI DETTO LO SPAGNOLO
(Bologna 1665-1747)

73. Due sportelli di libreria con scaffali di libri di musica

Olio su tela, 165,5 × 78 cm
(sportello sinistro); 165,5 × 75,5 cm
(sportello destro)

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, inv. 33134, 33135

Bibliografia: Ghedini 1940, pp. 75-77; Merriman 1980, p. 319; Mischiati in *Collezionismo* 1984, pp. 140-141; Rave in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, pp. 170-171.

Numerose sono le iscrizioni riportate sulle coste dei libri disposti orizzontalmente e verticalmente in modo

quasi casuale, più ordinati quelli dei ripiani superiori degli scaffali, mentre massicci e meno consultati, adagiati in posizioni provvisorie risultano gli altri da poco richiusi. Le iscrizioni ne rivelano il contenuto: si tratta di volumi di carattere musicale composti per lo più da personalità dell'ordine francescano, il più moderno dei quali si individua nell'edizione veneziana del *Musico Testore* del francescano Zaccaria Tevo, risalente al 1706. Le due tele costituiscono gli sportelli mobili del corpo superiore di una libreria, poggiato su quello di larghezza maggiore, chiuso da due sportelli in legno verniciato con specchiature centrali rilevate da cornicette smussate. Mobile e ante dipinte costituiscono un complesso di eccezionale importanza, testo assolutamente unico nella pittura italiana del Settecento. La sua storia antica è del tutto misteriosa. Straordinaria natura morta ignorata dalla storiografia settecentesca, in realtà ben informata sull'attività del celebre pittore, e dimenticata dagli eruditi del tempo che non hanno lasciato traccia della sua esistenza, e sfuggita anche alle capillari registrazioni di Marcello Oretti che ben conosceva padre Martini, entra nella storiografia artistica solo nel 1940, molti anni dopo il recupero tutto moderno dell'artista. La notizia più antica che è stato possibile recuperare risale agli anni napoleonici e fa riferimento al suo trasferimento, nel 1801, dal convento di San Francesco al nuovo Liceo Musicale nel soppresso convento degli agostiniani di San Giacomo. Per la presenza di un album di musica e di fogli con componimenti musicali, oltre che per le iscrizioni sulle coste delle copertine in pergamena con oltre quaranta titoli inerenti la storia della musica, è stata plausibilmente ipotizzata la sua originaria destinazione alla biblioteca di padre Giovanni Battista Martini nel convento di San Francesco. All'ipotesi si oppongono tuttavia due obiezioni. Un'osservazione attenta induce a ritenere che le iscrizioni siano state riportate in un secondo tempo. In tal caso padre Martini, anziché il committente, sarebbe tra i primi destinatari dell'opera, e le iscrizioni costituirebbero un tentativo di adattamento della libreria alla cultura musicale del nuovo proprietario. Per ragioni di ordine stilistico, inoltre, l'esecuzione dei dipinti è stata posta dalla critica, pressoché concorde, nel secondo o nel terzo decennio del Settecento, troppo presto perché questo capolavoro della natura morta fosse destinato a padre Martini, nato nel 1706. Eppure dall'epistolario conservato presso il Civico Museo Bibliografico Musicale si apprende che il francescano era in rapporti di familiarità con

Antonio Crespi, figlio del grande pittore. La funzionalità delle due tele, sportelli mobili a chiusura di un'autentica libreria, concorre [nel definire la poetica dell'artista che descrive un brano di vita quotidiana con ammirabile sapienza pittorica. La luce, proveniente da sinistra in alto, unifica la visione con un profondo senso palpitante del naturale: rileva le legature dei libri, trasfigura pittoricamente gli oggetti, conferisce verità alle ombre trasparenti, trasmette la percezione temporale depositandosi sulle pergamene consunte con effetti pulviscolari, esprime, attraverso gli umili strumenti della scrittura, la dignità del silenzio nell'ambiente conventuale destinato alla lettura e allo studio (la boccetta dell'inchiostro, il calamaio con la penna intinta, i puliscipenne con batuffoli di cotone, il mazzo di penne nuove); il tutto in un pieno sinfonico di colori bruni, terrosi, bruciati che fanno della composizione quasi monocroma uno dei capolavori della natura morta europea del secolo.

[A.M.]

GIUSEPPE MARIA CRESPI
DETTO LO SPAGNOLO
(Bologna 1665-1747)

74. Cantante alla spinetta (Scena galante)

Olio su tela, 57,6 × 45,7 cm

Firenze, Galleria degli Uffizi

Bibliografia: Voss 1921, p. 18; *Mostra del Settecento bolognese* 1935, n. 29, p. 11; Ghedini 1940, p. 35; Roli 1977, p. 184; Merriman 1980, n. 284, p. 316; Merriman in *Giuseppe Maria Crespi* 1986, n. 24, p. 158; Viroli in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, n. 110, p. 218.

Come già più volte suggerito dalla critica, la tela potrebbe riprendere, o semplicemente ricordare, quella serie di rami ritraenti l'ascesa e il declino della cantante d'opera che, secondo lo Zanotti, Crespi avrebbe dipinto per un committente inglese residente a Bologna (Zanotti 1739, II, p. 59). Pur mancando elementi certi per una tale identificazione, non si può non rilevare quella stessa gustosa vena comica e grottesca che, sempre a detta dello Zanotti, caratterizzava alcuni episodi di quel ciclo, e che qui si avvale, come è stato giustamente notato, dell'espedito scenico stranante dell'"a parte", con i personaggi di contorno che con smorfie e sarcastici sorrisi si rivolgono agli spettatori scherzando questo tentativo di seduzione, mentre i protagonisti sono totalmente assorbiti nel loro cerimoniale galante. Altret-

tanto correttamente è stata evidenziata la vicinanza agli interni di Pietro Longhi (Ghedini 1940), mentre non sono mancate perplessità riguardo all'effettiva paternità crespiana dell'opera, il cui profilo stilistico relativamente basso non contraddice però analoghe prove dello Spagnolo, come l'*Incontro di Giacomo Stuart con il principe Albani* del 1717, ugualmente connotato da intenti satirici e poco meno che caricaturali (Merriman 1980). Forse più ancora che la cantante e il seduttore, tipicamente crespiane sono le altre figure, così come la loro qualità pittorica, e riesce difficile seguire l'ipotesi di un intervento di Luigi Crespi, come suggeriva il catalogo dell'esposizione bolognese del 1935.

Di questa stessa tela è nota un'altra versione, di qualità più elevata, conservata presso una collezione privata bolognese (Merriman 1986, pp. 52-53, fig. 45), mentre una probabile replica di ridotte dimensioni, che ripete solo una parte del dipinto degli Uffizi e introduce numerose varianti rispetto a questo, possiede una qualità inferiore, e non è ancora chiaro se si possa ascrivere anch'essa alla mano del Crespi o meno (Merriman 1980, Viroli in *Bologna* 1990, n. 113, p. 224). [D.R.]

STEFANO GHIRARDINI

75. Lezione di musica

Olio su tela, 66 × 91 cm

Collezione privata

Iscrizione: firmato e datato: "Ghirardini 1746".

Bibliografia: Spike in *Giuseppe Maria Crespi* 1986, fig. 13, p. 22, non commentata.

Già pubblicata da John Spike nel 1986, ma senza commento, la tela risulterebbe la più tarda tra le poche opere note datate e firmate dal pittore (cfr. Corsetti 1999), e rientra a pieno titolo nella tipica produzione di scene di genere coltivata dal Ghirardini, che qui pare riproporre temi e atmosfere dei perduti rami crespiani dedicati alla "Vita della canterina", così come era stato notato a proposito del simile *Concertino* di collezione privata (Roli 1977, p. 189). Un rapporto diretto col Crespi è poi evidente nella figura femminile seduta alla spinetta, che riprende l'analogo studio dello Spagnolo reso noto da Giordano Viroli (in *Bologna* 1990, n. 41, p. 78; devo la segnalazione ad Eleonora Onghi), e ripetuto con disinvolture dal probabile maestro del Ghirardini, Giuseppe Gambarini, in almeno cinque tele:



75

nella doppia versione dei *Monaci che ricevono l'elemosina*, al Louvre e a Stoccarda (cfr. Spike 1986, pp. 174-175), e in controparte e con qualche variante in quella delle *Ricamatrici* di New York e Lisbona (cfr. Spike 1986, pp. 178-179, e Roli 1991), nonché nella *Scena di genere* del Museo Civico di Pistoia (Indrio in Mazzi 1982, 178, p. 80). In queste tre ultime opere, la figura di ispirazione crespiana è ripresa da un disegno attribuibile allo stesso Gambardini (Roli 1991, fig. 70.3, p. 254), e la proliferazione di repliche di uno stesso modello rappresenta un caso emblematico del procedimento combinatorio adottato sia da quest'ultimo che dal Ghirardini, che a sua volta ripete il bambino sull'estrema destra di questa *Lezione di musica nel Mondo nuovo*, tra l'altro ponendola accanto al personaggio sull'asino derivato dalla celebre serie crespiana di *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*.

[D.R.]

ANONIMO
(seconda metà XVIII sec.)

76. *Ritratto di Giuseppe Tartini*
(dall'incisione di Carlo Calcicotto, 1761)

Olio su tela, 63,5 × 53 cm
Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, inv. 39205

SCULTORE IGNOTO
(inizio XX sec.)

77. *Busto di Giuseppe Tartini*
Gesso, 63 × 48 × 27 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale
Bibliografia: Catalogo dell'Esposizione Internazionale della Musica, 1888, p. 130.

Destinato dai genitori alla carriera ec-

clesiastica, Giuseppe Tartini (Pirano, Istria 1692 - Padova 1770) ne rifuggì dopo la morte del padre, sposandosi con Elisabetta Premazore. Fu agli esordi primo violino nell'orchestra del Teatro di Fano (1717-18), nel 1721 passò con tale carica e come "capo concerto" nell'orchestra della basilica del Santo a Padova, dove rimase, salvo i tre anni passati a Praga, fino alla morte. Poco meno che ventenne scoprì il "terzo suono", mentre nel 1727 o 1728 iniziò la scuola di violino, alla quale affluirono studenti d'ogni parte d'Europa, nello stesso periodo cominciarono i rapporti epistolari con padre Martini, dei quali rimane testimonianza al Museo attraverso ottantannove lettere autografe. Intorno agli anni quaranta approfondì i suoi interessi relativi alle formulazioni teoriche circa l'origine dei fenomeni musicali, che trovarono una completa formulazione nel *Trattato di Musica secondo la vera scienza dell'armonia* del 1750, tradot-

to da J.J. Rousseau. Il busto, come per gli altri della serie, richiama il dipinto di anonimo settecentesco col ritratto del musicista conservato nella Sala Bossi, che a sua volta è puntualmente ripreso dall'incisione di Carlo Calcicotto del 1761. Il busto mostra la medesima veste, coperta da un ampio mantello e la stessa capigliatura, ma i modelli bidimensionali di profilo hanno un'espressione decisa ed intensa, che non si conserva nel gesso. È curiosa la presenza di una *Maschera in cera formata sul cadavere di Tartini* esposta nella camera dedicata a Wagner, Bellini, Spuntini, Tartini, Verdi ed altri maestri, nell'Esposizione universale del 1888. La maschera testimonia di un uso probabilmente diffuso soprattutto nel Settecento e per quanto riguarda Bologna, legato all'ambiente dell'Istituto delle Scienze, cui è naturalmente estranea l'ispirazione del nostro busto.

[C.L.]



78

ANONIMO
(XVIII sec.)

78. Ritratto di Jean Philippe Rameau

Olio su tela, 67 × 52,7 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, inv. B 11887

SIR JOSHUA REYNOLDS (ATTR.)
(Plympton, Devonshire 1723 -
Londra 1792)

79. Ritratto di Charles Burney

Olio su tela, 75,5 × 63,7 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, inv. B 39133

Bibliografia: Lettera di Charles Burney a padre Giovanni Battista Martini, Londra 22 giugno 1778 (Epistolario martiniano L.1.28; Schnoebelen 1979, 876); Lettera di Charles Burney a Padre Giovanni Battista Martini, Londra, 20 ottobre 1779 (Epistolario martiniano L.117.34;

Schnoebelen 1979, 879); Lettera di Andrea Morigia a padre Giovanni Battista Martini (Epistolario martiniano L.13.166, Schnoebelen 1979, 3467); Arcangeli in Dal Romanticismo all'informale 1977, I, pp. 3-27; Casali in Collezionismo e storiografia 1984, pp.105, 106, 110-111; Tscherny in "The Burlington Magazine", January 1986, n. 994, pp. 3 segg.; Penny in Reynolds 1986, p. 296; Buscaroli Fabbri 2000.

Il personaggio raffigurato nell'opera è Charles Burney (Shrewsbury, Shropshire, 1726 - Chelsea 1814), il famoso musicologo inglese autore della monumentale opera in quattro volumi intitolata *A General History*

of Music (1777-89). Per la redazione del suo grande trattato lo studioso viaggiò a lungo in Europa, fermandosi anche a Bologna ove poté incontrare, nel 1770, padre Martini e Carlo Farinelli. Quell'anno vide infatti la città felsinea come tappa privilegiata del viaggio in Italia di alcune importantissime personalità dell'epoca, tra le quali vanno ricordate Wolfgang Amadeus Mozart e suo padre Leopold.

I rapporti tra Burney e padre Martini sono documentati dalla corrispondenza intercorsa fra gli anni settanta del Settecento e l'inizio degli anni ottanta; buona parte di questo materiale epistolare è conservato presso la biblioteca del Civico Museo Bibliografico Musicale. Per quanto riguarda la vicenda del dipinto è di particolare interesse la consultazione della lettera datata 20 ottobre 1779 in cui Burney afferma, da Londra, di non avere ancora avuto il tempo di far eseguire il suo ritratto e della lettera datata 22 giugno 1778 in cui, dopo aver espresso i suoi rallegramenti per la pubblicazione del terzo volume della *Storia della musica* di padre Martini, promette di far dipingere il quadro in tempi brevi. È solo nel 1781 che l'opera può dirsi conclusa e che risulta citata in una lettera di Andrea Morigia a padre Martini.

Il quadro consiste in una copia del dipinto attualmente conservato presso la National Portrait Gallery di Londra ma originariamente eseguito dallo stesso artista nell'ambito di una più complessa impresa decorativa. Il pittore era infatti legato, dal 1756, ad una cerchia di intellettuali che faceva capo alla Thrales' Library di Streattham Park; dal medesimo anno entrò a far parte del gruppo anche il saggista Samuel Johnson, che avrebbe esercitato una forte influenza sia sulla scelta dei personaggi da effigiare nella serie di ritratti con cui abbellire le pareti sia sull'acquisto dei testi con cui dotare la biblioteca. La galleria dei dipinti fu portata a termine nel 1781 e poteva vantare la presenza di tredici opere, tra le quali figuravano, oltre all'autoritratto di Reynolds, anche le effigi di Giuseppe Baretti e di Samuel Johnson.

Il ritratto di Charles Burney presenta il personaggio con una semplice parucca, il mantello di raso foderato di rosso indossato sopra la veste nera e con un rotolo di musica in mano: gli abiti indicano formalmente il suo *status* di studioso laureato ad Oxford. Si uniscono felicemente, nella raffigurazione, l'omaggio alle qualità intellettuali del personaggio con la comunicativa instaurata dalla vivacità dell'espressione e dal senso di caratterizzazione psicologica. Samuel John-

son, osservò come Burney non indossasse, negli incontri con gli amici, abiti così formali, ma è evidente con quale immediatezza Reynolds abbia espresso, nella caratterizzazione dello sguardo e della bocca dischiusa del personaggio, le sue doti di naturale comunicativa. La poetica espressa dall'artista, che fu anche un autorevole critico e presidente della Royal Academy, appare infatti variamente orientata: i suoi celebri *Discorsi* rimandano ad una concezione estetica improntata ad un rigoroso classicismo, mentre in altri suoi testi compare una ben diversa apertura, complessa e sfaccettata, verso il genere letterario della biografia e quello artistico del ritratto, che entrambi richiedono come fondamento la ricerca della verità (Tscherny 1986).

È infatti in ambito inglese che nasce, negli ultimi decenni del Settecento, la più moderna interpretazione del ritratto già individuata da Francesco Arcangeli (1977) e posta dallo studioso all'origine della nuova sensibilità romantica. Un'altra copia del ritratto è conservata presso la facoltà di musica di Oxford; secondo l'opinione espressa da Nicholas Penny, curatore della mostra dedicata a Reynolds tenutasi a Londra nel 1986, la copia bolognese e quella oxoniana sarebbero state entrambe realizzate da un nipote dello stesso Burney, Edward Francis Burney (1760-1848); figlio del fratello di Charles, Richard, fu allievo della Royal Academy dal 1776 e divenne noto come illustratore e pittore di paesaggi; due ritratti di Charles Burney eseguiti dal nipote sono citati da E. Bénézit (*Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, 10 voll., Parigi 1949, vol. 2, p. 219) come passati da aste a Londra il 3 luglio 1931 ed a New York il 25 gennaio 1935. A confronto del ritratto di Sir Charles conservato a Londra, quello bolognese denota una qualità pittorica leggermente più opaca e ferma; la celebre incisione che ne fu tratta, opera di Francesco Bartolozzi, è inserita nella *General History of Music*. Come ricordato in *The New Grove Dictionary* 2001 (ad vocem), sono noti anche altri ritratti di Burney: un disegno di Dance conservato presso la National Portrait Gallery, le incisioni in "The European Magazine" del 1° aprile 1785, il busto di Nolletens esposto alla Royal Academy nel 1802, il disegno a carboncino della Yale University.

[M.C.C.P.]



79

GIOVANNI BATTISTA MARTINI

80. Sonate d'intavolatura per l'organo e l'cembalo

Sonate d'intavolatura per l'organo e l'cembalo dedicate a Sua Eccellenza il sig.r Conte Cornelio Pepoli Musotti Conte del S. R. I., di Castiglione, Sparvo, Baragazza, senatore di Bologna, nobile ferrarese, patrizio veneto, e romano. Da F. Gian-Battista Martini minore conventuale
Amsterdam, A speza di Michele Carlo Le Cene, 1742

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, HH.9

Le Sonate d'intavolatura per l'organo e l'cembalo, dedicate al conte bolognese Cornelio Pepoli Musotti – probabile finanziatore della pubblicazione – sono pubblicate da Giovanni Battista Martini nel 1742. L'opera, che contiene secondo consuetudine dodici composizioni, è la seconda delle quattro pubblicazioni musicali a stampa apparse vivente l'autore, e la prima dedicata al genere della sonata. Con essa il trentaseienne Martini dava un saggio delle proprie conoscenze di finissimo contrappuntista presentandone la pratica applicazione ad uno dei generi strumentali più amati e ricercati in Europa dal folto pubblico dei dilettanti, la sonata per strumento da tasto. Benché a Bologna fosse ancora egre-

giamente attivo uno stampatore di musica come Lelio Della Volpe, già responsabile nel 1734 della stampa delle martiniane *Litanie ... opus primum*, al momento di dare alle stampe un'opera destinata principalmente alla diffusione commerciale, Martini guarda alla lontana Olanda ed all'abile e scaltrito Michel Charles Le Cène. Francese di nascita ma con bottega ad Amsterdam, successore nonché genero di Étienne Roger, Le Cène è all'epoca uno dei più reputati stampatori di musica d'Europa. Con il suocero aveva fatto fortuna nel primo quarantennio del Settecento pubblicando i maggiori *best sellers* della musica strumentale del momento in edizioni testualmente



80

impeccabili, spesso vigilate, in assenza degli autori residenti lontano da Amsterdam, da *editors* d'altissimo livello. A differenza della maggior parte degli stampatori di musica italiani, ancora legati alla stampa tipografica, Roger e Le Cène stampavano utilizzando lastre di rame incise. La stampa con tecnica calcografica presentava indubbi vantaggi: dal punto di vista grafico consentiva una maggior accuratezza e nitidezza del tratto, l'assenza delle fratture del rigo, spesso dovute al non perfetto allineamento dei caratteri tipografici musicali affiancati l'uno all'altro, e soprattutto per la musica strumentale, una miglior leggibilità nell'allineamento verticale delle parti (negli accordi e nelle polifonie "strette"), l'eliminazione dello scarto visivo tra pagina manoscritta e pagina stampata, e la possibilità di notare chiaramente e in poco spazio, come in un manoscritto, lunghe successioni di note di breve durata; dal punto di vista commerciale consentiva di immagazzinare in uno spazio relativamente ridotto le lastre necessarie alla pubblicazione d'un libro, così da poterle riutilizzare, pure a distanza di anni, per una o più ristampe. Non è perciò un caso se dall'inizio del Settecento sono diversi i musicisti italiani che facevano stampare le proprie opere ad Amsterdam. La stampa delle *Sonate*, data la lontananza di Martini, è curata nientemeno che da Pietro Antonio Locatelli, musicista eccellentissimo residente in Amsterdam. La pubblicazione ha lusinghieri consensi tra i musicisti di professione, ma un esito commerciale alquanto desolante, se è vero, come afferma in una lettera a Martini il libraio La Coste – alla morte di Le Cène ne aveva rilevato la stamperia – che, causa la difficoltà delle sonate, le vendite languivano. La raccolta sarebbe tuttavia stata ripubblicata integralmente tre volte tra l'inizio del-

l'Otto ed i primi del Novecento; mentre alcune sonate, estrapolate dal contesto originario, godono a tutt'oggi di buona stampa in antologie per cembalo, organo e pianoforte.

[M.A.]

GIUSEPPE TARTINI

81. Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia

In Padova, Nella Stamperia del Seminario, Appresso Giovanni Manfrè, 1754

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, L.44

Prima tra le due principali opere teoriche dell'autore, il Trattato costituisce una sintesi delle speculazioni tartiniane iniziate già dai primi anni del secolo. Nel 1750, a stesura ormai completata, Tartini iniziò a cercare un riconoscimento ufficiale della sua opera da parte del mondo accademico, e in particolare dei fisico-matematici, tra cui il bolognese Paolo Battista Balbi, a cui sottopose il manoscritto tramite Giovanni Battista Martini. Sia Balbi che più tardi il matematico svizzero Eulero – massima autorità dell'epoca – confutarono le teorie esposte nel Trattato, e in particolare i fondamenti del "cerchio armonico" e del "terzo suono". La teoria tartiniana del "terzo suono" si prospettava in stretta analogia con quella della "risonanza" di Jean-Philippe Rameau: secondo quest'ultima una corda vibrante emette, oltre al suono fondamentale, due armonici superiori; secondo l'esperimento di Tartini, due corde vibranti di differente lunghezza generano un terzo suono inferiore. Lo stile espositivo volutamente oscuro del Trattato indusse Tartini e riesporre le sue teorie in forma più comprensiva nel De' principi dell'Armonia musicale contenuta nel diatonico genere, pubblicato a Padova nel 1767. Del ricco scambio epistolare intercorso tra Tartini e Padre Martini si conservano più di novanta autografi, oggi presso il Civico Museo Bibliografico Musicale.

[A.V.]

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

82. Lettera a Giovanni Battista Martini

Parigi, 2 dicembre 1759

ms. cartaceo, autografo

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, H.78.112



83

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

83. Code de musique pratique

Code de musique pratique, ou méthodes pour apprendre la musique, même à des aveugles, pour former la voix et l'oreille, pour la position de la main avec une mécanique des doigts sur le clavecin et l'orgue, pour l'accompagnement sur tous les instrumens qui en sont susceptibles, et pour le prélude: avec de nouvelles réflexions sur le principe sonore. Par M. Rameau
A Paris, De l'imprimerie royale, 1760

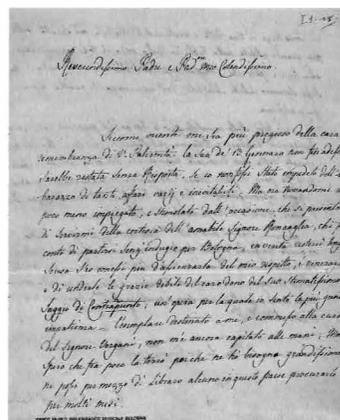
Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, K.73

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

84. Origine des sciences

Origine des sciences, suivie d'une controverse sur le même sujet s.l., De l'imprimerie de Sebastien Torry, s.a. [1762]

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, K.74



85 a



83

CHARLES BURNEY

85. Lettera a Giovanni Battista Martini

Londra, 22 giugno 1778

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, I.1.28

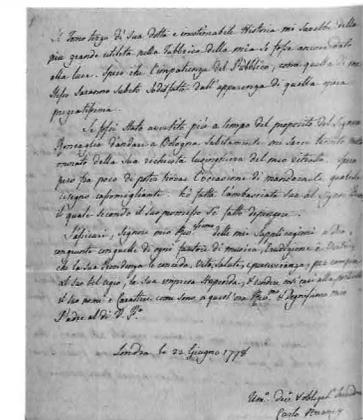
CHARLES BURNEY

86. A general history of music, from the earliest ages to the present period

2a ed. London, printed for the Author, 1789

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, F.62

Musicista, umanista, spirito illuminato, Burney fece della musica lo scopo dei suoi viaggi attraverso l'Europa. Delle conoscenze acquisite durante i suoi viaggi Burney diede alla luce due opere: The present state of music, costituita dalle impressioni di viaggio in forma di memoriale, e A general history of music, risistemazione organica del materiale già presente nella prima. Nel 1770 Burney fece visita a Padre Martini e stimò la consistenza della sua biblioteca (oggi conservata



85 b

presso il Civico Museo Bibliografico Musicale) in 17.000 volumi.

Su richiesta di padre Martini, Burney invia un proprio ritratto fatto eseguire da Joshua Reynolds. Nella lettera del 28 giugno 1778 lo storico inglese annuncia l'invio prossimo del proprio ritratto e riferisce al padre francescano di aver chiesto a Johann Christian Bach di spedirne uno suo. Un mese esatto dopo, il 28 luglio 1778, Johann Christian Bach nella lettera che accompagnava il dipinto scrive: "...mio ritratto molto somigliante e fatto da uno de più bravi pittori di qua". Il dipinto fu eseguito, infatti, da Thomas Gainsborough (cfr. sez. 4, n. 152).

[A.V.]

JOSEPHUS GLONNER

87. Pianoforte rettangolare
Monaco di Baviera, 1870

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale,
inv. B 39401, 24405

Bibliografia: Van der Meer 1983, pp. 172-73.

Nome dell'artefice – costruttore di clavicordi, strumenti a tastiera a corde pizzicate e pianoforti –, luogo e data di fabbricazione sono notificati da un'etichetta a stampa applicata sulla parte della tavola armonica alla destra del somiere. Lo strumento, poggiante su quattro gambe tornite di tiglio, ha fondo di conifera con telaio dello stesso legno e parti di pioppo e faggio. Fasce e coperchio – munito di ribalta e di pannello anteriore di chiusura incollato a quest'ultima – sono di faggio. Ai lati della tastiera di 54 tasti si collocano due coperchi di pero con candelabri metallici, di cui quello a sinistra copre lo spazio destinato alle leve a mano dei registri (Forte, Liuto, Pianissimo). Le leve dei tasti sono di conifera, con copertura in prugno e frontalini in cuoio rosso per i tasti diatonici, copertura di osso su castagno tinto nero per i tasti cromatici. La tavola armonica, a destra della tastiera, è di conifera con fiori dipinti in tempera; dietro il somiere, in forma di esse con copertura di noce sopra la tavola, reca una rosetta di carta con otto fori. Il pianoforte ha due corde per ogni nota e caviglie disposte su quattro file. Il ponticello sulla tavola, di noce e con due punte per ogni corda, è curvato in forma di esse. Il listello d'attacco delle corde, di faggio, è attaccato alla fascia posteriore. La meccanica è del tipo a martelletti in capsule di faggio sulle leve dei tasti; i martelletti hanno



87

gambi e code di pero e teste, avvitate ai gambi, dello stesso legno con punte di ebano; ognuna delle capsule è coperta da una striscetta di cuoio sopra la coda del martelletto montato in essa. Gli smorzatori sono di pero con coperte di cuoio.

La tradizione secondo cui questo strumento sarebbe appartenuto a Padre Giovanni Battista Martini è piuttosto improbabile dato che il Martini, nelle sue composizioni per strumenti a tastiera, usa l'ambito $So_{10}-Do_3$, mentre il pianoforte in esame possiede l'ambito $Do1-Fa_4$.

[E.B.]

88. Viola d'amore
Italia, XVIII sec.

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, inv. 1763

Bibliografia: Van der Meer 1983, p. 125-26 (e relativa tav. 122, sez. Tavole I Parte).

Ha spalle spioventi e angoli non sporgenti. La parte inferiore della cassa ha subito una riduzione dimensionale rispetto alla configurazione originale. Il fondo è in due pezzi d'acero. Le fasce, sempre in acero, hanno altezza che diminuisce dal bottone d'attacco all'e-

stremità inferiore della cassa sino alla giuntura della cassa col manico. La tavola armonica, in due pezzi di conifera, è bombata e ha due fori di risonanza in forma di serpe e rosetta di pero inserita, probabilmente non originale. Tavola e fondo non aggettano sopra le fasce. Il manico di acero ha sezione quasi semicircolare e termina in cavigliere che, alla maniera delle viole d'amore italiane, è aperto davanti e dietro e termina con un riccio. Non sono originali i 12 piroli di noce tinto nero, troppo grandi per una viola d'amore; allo stesso modo sono apocrifi il capotasto in osso, la tastiera e la cordiera di pero tinto nero e il ponticello di faggio. Monta 6 corde di minugia da sfregare e 6 corde di risonanza metalliche.

[E.B.]

MATHIAS GRIESSER

89. Viola d'amore (violetta inglese)
Innsbruck, 1727

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, inv. 1762

Bibliografia: Van der Meer 1983, p. 126 (e relativa tav. 123, sez. Tavole I Parte).

Ha spalle non spioventi ed angoli sporgenti. Il fondo è in due pezzi di legno d'albero da frutta con una piega nella parte superiore verso il manico. Le fasce sono di acero marezzato. La tavola armonica, in due pezzi di conifera, è bombata e ha filetto doppio e due fori di risonanza in forma di serpe. Il manico, in legno d'albero da frutta, termina in cavigliere chiuso dietro i primi 7 piroli di bosso (corrispondenti alle corde da suonare con l'archetto) e sormontato da una testina di putto bendato. Le corde di risonanza sono fissate ai 12 piroli superiori, sempre di bosso. La tastiera, con capotasto di palissandro, è di legno carbonizzato su robinia. Il ponticello d'acero non è originale. La cordiera, di legno d'albero da frutta tinto nero, ha movimentata sagoma barocca. La paternità dello strumento è chiarita da una etichetta manoscritta sulla faccia interna del fondo. Mathias Griesser fu liutaio oriundo della zona di Füssen in Baviera, ma attivo ad Innsbruck per buona parte del Settecento.

[E.B.]

CARLO TONONI (?)

90. Violino muto
Bologna, 1717Bologna, Museo Civico Medievale,
inv. 1760*Bibliografia:* Van der Meer 1983, pp. 129-30 (e relativa tav. 127, sez. Tavole I Parte).

Strumento da studio con cassa appena abbozzata. La sagoma è quella di un normale violino dagli angoli molto smussati. La tavola armonica, unico elemento completo della cassa, è in pero anziché nel più consueto legno di conifera, con filetti d'acero ed ebano ed effe non intagliate ma simulate ad inchiostro. Fondo e fasce, anch'essi in pero, non sono che accennati all'estremità superiore e a quella inferiore. Sempre in pero, ma compiutamente realizzati, sono manico, cavigliere e pirolì. Il capotasto è in ebano; tastiera e cordiera hanno impiallacciatura in ebano e filetti d'avorio. L'etichetta a stampa sul retro della tavola fa riferimento al liutaio bolognese Carlo Tononi, che aveva appreso la professione dal padre e che fu attivo anche a Venezia. La paternità dello strumento non è però universalmente riconosciuta.

[E.B.]

GIOVANNI VINACCIA

91. Mandolino napoletano
Napoli 1770 c.

Milano, collezione Koelliker

Nessun ricercatore ha mai investigato a fondo su questa famiglia partenopea di liutai, quindi scarsi sono i dati biografici su questo autore. Era figlio ed allievo di Gennaro Vinaccia, capostipite di questa famiglia, che aveva bottega in rua Catalana "Sub signo Cremonae". In base alle date apposte sulle etichette dei suoi strumenti, si può ipotizzare che Giovanni sia nato a Napoli intorno al 1740 e morto nella stessa città intorno al 1780. Infatti si conservano opere di questo autore con datazioni che vanno dal 1767 al 1777.

Al contrario di suo padre, che si dedicava alla costruzione sia di strumenti ad arco che a pizzico, Giovanni Vinaccia si concentrò quasi esclusivamente sulla costruzione di strumenti a pizzico ed in particolare dei mandolini, strumento che vedeva la luce proprio in quel periodo. Il mandolino napoletano nacque infatti a Napoli intorno al 1740 circa, per la fusione di due famiglie di strumenti: il mandolino lombardo e la chitarra battente (strumento tipico dell'Italia

meridionale, ancora oggi in uso nella tradizione popolare). Ebbe un immediato successo e, per merito di due famiglie di liutai, i Vinaccia ed i Fabricatore (a cui in seguito si aggiunse la famiglia Filano), ebbe uno sviluppo ed una diffusione enormi. È certo quindi che Giovanni Vinaccia contribuì in modo determinante all'affermazione del nuovo strumento.

L'opera esposta in questa mostra è uno dei più antichi mandolini napoletani esistenti al mondo. Ha un guscio formato da 23 doghe scanalate di acero e tutto lo strumento è ricoperto da decorazioni in tartaruga, osso, avorio ed ebano. In particolare, la bocca rotonda della tavola è contornata da una rosetta con decorazioni di madreperla incisa in stucco rosso, tecnica tipica degli strumenti a pizzico di area napoletana.

[C.A.]

GIUSEPPE MOLINARI

92. Mandolino lombardo
Venezia 1780

Milano, collezione Koelliker

Giuseppe Molinari nacque a Regona (provincia di Udine) nel 1727 e si spostò con la famiglia a Venezia nel 1743. Nel 1754 aprì una propria bottega di liuteria in Calle degli Stagneri, all'Insegna di San Antonio da Padova. Si dedicò principalmente alla costruzione di strumenti a pizzico, liuti, tiorbe e mandolini, ma anche di qualche raro violino.

Il 31 gennaio 1759, nella chiesa di San Giorgio, Molinari sposò Angela Morlaiter. Dall'unione non nacquero figli. Ebbe come allievi Fedele Barnia, di professione *sonadore*, ed il nipote (figlio del fratello Leonardo) Domenico Molinari, a cui Giuseppe lasciò la bottega alla sua morte, avvenuta il 4 agosto 1798, "alla mezzanotte dopo 21 giorni di decubito per apoplezia nervosa". Divenne il maggior produttore di strumenti a pizzico dell'epoca in Venezia ed ebbe grande rinomanza anche fuori dai territori della Repubblica Serenissima.

L'opera esposta in questa mostra è un tipico esempio del lavoro di questo liutaio, caratteristico del periodo finale della sua vita, sia per il modello utilizzato, leggermente panciuto e ben arrotondato nella parte inferiore, che per i materiali usati e le decorazioni. Questa ricercatezza fa presumere che il committente fosse una persona facoltosa probabilmente appartenente al ceto nobiliare. Il guscio è formato da 9 doghe in avorio ed ebano alternate ed intercalate da filetti in avorio ed ebano, creando così

strisce bianche e nere di notevole effetto cromatico, che continuano anche sul dorso del manico e del cavigliere. Risalta l'intaglio della rosetta della tavola, molto preciso ed elegante. Il mandolino è armato con sei cori doppi di corde.

[C.A.]

PETER BRESSAN

93. Flauto dolce
Londra, 1725 c.Bologna, Museo Civico Medievale,
inv. 1825*Bibliografia:* Van der Meer 1983, p. 35 (e relativa tav. 18, sez. Tavole I Parte).

Flauto con tubo tripartito, secondo il modello barocco. È in bosso verniciato scuro e reca il marchio dell'autore – un fiore a cinque petali sormontato dalla firma – tra il terzo e il quarto foro e sotto il sesto ed ultimo. Di origine francese, Peter Bressan si trasferì a Londra sul finire del Seicento dove aprì una fiorente bottega specializzata nella produzione di flauti dolci barocchi.

[E.B.]

PETER BRESSAN

94. Flauto dolce
Londra, 1725 c.Bologna, Museo Civico Medievale,
inv. 1834*Bibliografia:* Van der Meer 1983, p. 35 (e relativa tav. 19, sez. Tavole I Parte).

Strumento quasi identico a inv. 1825 (scheda n. 93), fatta eccezione per le misure leggermente inferiori e gli anelli d'avorio che evidenziano la tripartizione del tubo.

[E.B.]

HANS SCHELL

95. Flauto dolce contralto
Norimberga, 1710 c.Bologna, Museo Civico Medievale,
inv. 1769*Bibliografia:* Van der Meer 1983, pp. 34-35 (e relativa tav. 17, sez. Tavole I Parte).

Lo Schell, attivo a Norimberga tra fine Sei ed inizi Settecento, fu tra i primi costruttori tedeschi di flauti dolci di tipo barocco. Ciascuno dei tre pezzi del tubo in bosso tinto scuro dello strumento oggi a Bologna, evidenziato da modanature in avorio, è firmato dall'autore.

[E.B.]

I MAESTRI DI CAPPELLA

SANTE LEGNANI

96. Ritratto di Giacomo Antonio Arrighi (1785)

Olio su tela, 51,5 × 43,2 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, inv. B 37595ANONIMO
(XVIII sec.)**97. Ritratto di Pasquale Cafaro**

Olio su tela, 96 × 71 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, inv. B 37604

Iscrizione: in alto sulla tela "PASQUALE CAFARO MIRO DI MUSICA DI SRM REGINA DI NAPOLI; in basso a destra sul biglietto: Al Molto Ill.e e P.ne co [...] o Il Signor D. Pasquale Cafaro Maes.o di Mus.a di S.R.M. il Rèdelle due Sicilie e D.S.M. la Regina di Napoli. Sullo spartito: Can./ad quin./inf.Gloria Patri, et Fili (ripetuto) Spiriti San/cto".

Bibliografia: Lettera di Pasquale Caffaro a padre Giovanni Battista Martini, Napoli, 22 giugno 1779 (Epistolario martiniano I.18.18; Schnoebelen 1979, 886); Lettera di Pasquale Caffaro a padre Giovanni Battista Martini, Napoli, 7 settembre 1779 (Epistolario martiniano I.18.19; Schnoebelen 1979, 887); Taborelli in Crespi, Pulcini, Taborelli 1990, pp. 72-73; Veneziano in *Il tempo di Niccolò Piccinni* 2000, p. 136, n. 4.

Pasquale Cafaro (San Pietro in Galatina 1715 - Napoli 1787) fu avviato agli studi musicali a Napoli, ove fu istruito dal Leo ed alla sua morte gli subentrò nell'insegnamento presso Santa Maria della Pietà dei Turchini. La sua prima composizione, *Il figliuol prodigo ravveduto*, fu realizzata nel 1745; alternò poi l'attività di insegnante a quella di compositore. Molto stimato nell'ambiente della corte napoletana, Ferdinando IV lo nominò "maestro soprannumerario" nel 1768 e tre anni dopo, alla scomparsa di G. Di Majo, primo maestro della cappella reale di Napoli; divenne in seguito consulente della Giunta dei teatri reali ed in seguito Soprintendente del Teatro San Carlo sempre per designazione del re. Morì a Napoli nel 1787. La produzione teatrale del Cafaro fu molto copiosa, ed è testimoniata dai numerosi testi manoscritti che si conservano tuttora in prevalenza presso la biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella a Napoli e presso altre biblioteche musicali straniere. Numerosi anche i lavori teatrali, ai quali si dedicò dal 1751; tra le altre, si ricordano le seguenti opere: *Ipermestra*, su libretto del Metastasio, rappresentata al Teatro San Carlo

nel 1751, *La disfatta di Dario*, opera che ottenne un'enorme popolarità in tutti gli ambienti musicali napoletani, *Arianna e Teseo*, rappresentata nel 1766, *Olimpiade* messa in scena nel 1769. Scrisse anche numerosi oratori, cantate e musica liturgica. Come sottolineato da Meloncelli, "tra i meriti del Cafaro va soprattutto ricordato quello di aver tra i primi conferito una forma elegante alle arie cantabili, tanto che la sua celebre aria *Belle luci che accendete* servì di modello a tutti i compositori [...] e non si esitò a dipingerne il tema sulle porcellane della Real Fabbrica di Capodimonte". La fama del Cafaro è testimoniata, tra l'altro, dalla lettera inviata a padre Martini dal suo corrispondente torinese Quirino Gasparini in data 27 gennaio 1768, in cui si fa riferimento all'opera del maestro rappresentata presso il teatro regio "con universal applauso" (Epistolario martiniano I.21.57; Schnoebelen 1979, 2209). Per quanto attiene al ritratto, in una missiva datata 22 giugno 1779 lo stesso Cafaro, noto anche come Cafariello, affermava di aver ubbidito al desiderio di padre Martini di avere una sua effigie, pur arrossendo a "stare fra questi ritratti di tanti valenti uomini" e di avere dato disposizioni per l'esecuzione dell'opera e l'invio a Bologna; la spedizione dovette comportare qualche ritardo, se il 7 settembre 1779, in una successiva lettera, il musicista ripercorreva tutto l'iter dell'invio affermando che da Napoli il ritratto aveva raggiunto Roma e da lì, posto "dentro una cassetta lunga" avrebbe dovuto raggiungere Bologna. Come notato da Taborelli (1990), l'impostazione del dipinto è molto severa e nulla concede alla frivolezza: "Faccia lunghissima, gran testa, gran nasone, l'anziano maestro di cappella sciorina in primo piano campioni del suo talenro musicale [...] Il ritratto si segnala [...] in quanto ricerca di introspezione psicologica...". A questo si aggiunge "una notevolissima ricerca di fedele rappresentazione dei dati di realtà, incentrati sulla evidenza fisica del personaggio". A conferma del suo ruolo di compositore, si scorge nella parte inferiore del ritratto un foglio da musica su cui è registrato un *Gloria Patri* a due voci acute dello stesso compositore (G. Veneziano, *Il tempo di Niccolò Piccinni*, Bari 2000, p. 136 n.4).

[M.C.C.P.]

CARLO MAGINI
(Fano 1720-1806)

98. Ritratto di Francesco Vici

Olio su tela, 65 x 48, 5 cm
(tela originale); 65 x 52,8 cm

(con aggiunta posteriore in legno a sinistra)

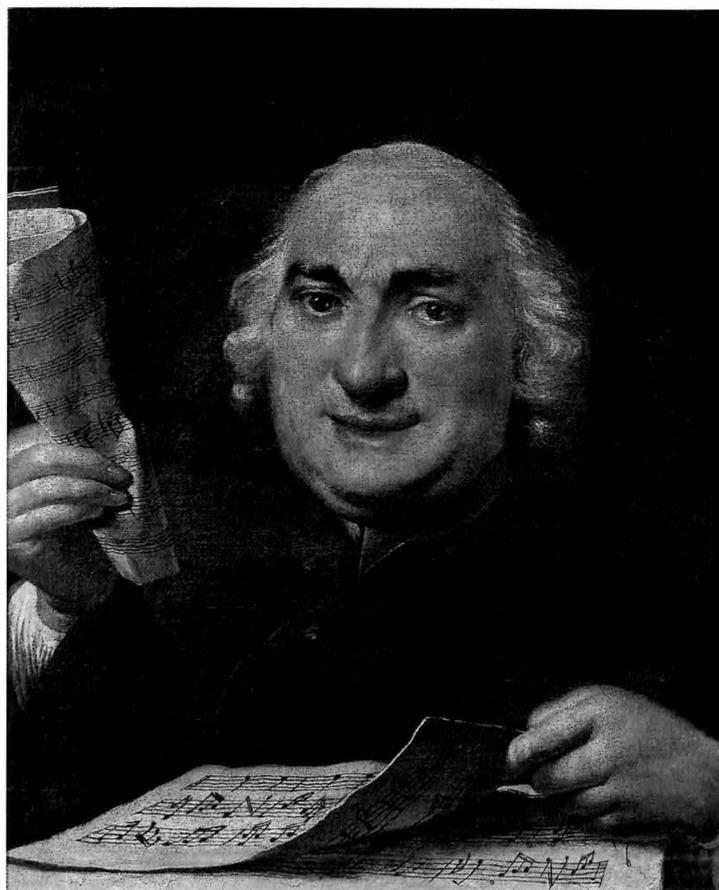
Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, inv. B 39129

Iscrizione: scritta autografa in inchiostro sul verso "Carlo Magini pittore in Fano 1776"; sul recto "D. FRANCESCO VICI MRO DI CAPPELLA IN FANO"; sul foglio col pentagramma "Canon P. Magisteri Martini Sancta Maria Ora pro nobis".

Bibliografia: Lettera di Francesco Vici a padre Giovanni Battista Martini, Fano, 18 gennaio 1776 (Epistolario martiniano I.10.166; Schnoebelen 1979, 5586); Casali in *Collezionismo e storiografia* 1984, pp. 108-109; Zampetti 1990, pp.126-127 n. 23.

Il personaggio effigiato nel ritratto è Francesco Vici, interessante figura di religioso e di compositore. Nominato ancora prima dell'ordinazione sacerdotale, avvenuta nel 1747, pro maestro della cappella musicale del Duomo di Fano, mantenne l'importante incarico fino alla morte avvenuta nel mese di ottobre del 1781.

I rapporti diretti del musicista con padre Martini sono documentati, nell'epistolario, da quattro lettere risalenti al periodo compreso fra il gennaio 1776 ed il giugno 1778 (Epistolario martiniano I.10.167; Schnoebelen 1979, 5585; Epistolario martiniano I.10.168; Schnoebelen 1979, 5587; Epistolario martiniano I.10.169; Schnoebelen 1979, 5588), mentre dopo la scomparsa del Vici il suo nome continua ad essere ricordato in un paio di epistole inviate a padre Martini da Francesco Bichi (Epistolario martiniano I.9.45; Schnoebelen 1979, 759; Epistolario martiniano I.9.16; Schnoebelen 1979, 760) intenzionato a pubblicare i lavori dell'ultimo periodo di attività del religioso. La paternità del ritratto è certamente da ascrivere al pittore fanese Carlo Magini, e non solo sulla pur solida base della scritta autografa presente sul retro della tela ma anche della comunicazione epistolare inviata dallo stesso personaggio effigiato nel quadro al francescano bolognese. Scrivendo a padre Martini da Fano in data 21 febbraio 1776 il sacerdote affermava di essere in procinto di inviare il proprio ritratto, confidando di far cosa gradita in quanto l'opera era stata realizzata dallo stesso autore del dipinto raffigurante il maestro Andrea Basili e già apprezzata dal bolognese. Sulla base della ricostruzione della vicenda del ritratto di quest'ultimo musicista sembra quindi ipotizzabile che il Vici si riferisca alla "mano" dell'autore del prototipo dal quale, a quanto sembra, fu tratta la copia. Nell'inviare a padre Marti-



99

ni la lettera di accompagnamento al quadro il Vici sminuiva, con grande modestia, la propria importanza in campo musicale, affermando di non essere riuscito a sciogliere il canone, contenuto nello spartito che egli tiene in mano, della famosa litania del minorita conventuale bolognese, dal titolo *Litaniae atque antiphonae fanales B. Virginis Mariae, 4 v. cum organo et instrum. Ad lib. Op. I*, edito a Bologna nel 1734. Il ritratto di Francesco Vici si unisce a quelli degli altri musicisti marchigiani Andrea Basili e Gianandrea Bellini come ritrattista, ma anche come pittore di natura morte. Con gli altri due ritratti il nostro condivide la modalità di presentazione a mezza figura e di tre quarti, del personaggio; inoltre tutti i musicisti sono raffigurati con uno spartito in mano allusivo all'attività musicale. Il primo ad essere eseguito fu quello di Andrea Basili nel 1766, successivamente copiato da un artista tedesco e inviato a Bologna nel 1774; nel 1776 fu realizzato quello di Francesco Vici ed infine, nel 1779, venne realizzato il ritratto di Gianandrea Bellini. Nel dipinto considerato compare una materia pittorica particolarmente sensibile, che sottolinea la presenza viva e naturale del personaggio, nonostante l'evidente convenzionalità della posa.

[M.C.C.P.]

LUIGI CRESPI
(Bologna 1708-1779)

99. Ritratto di Giuseppe Corsini

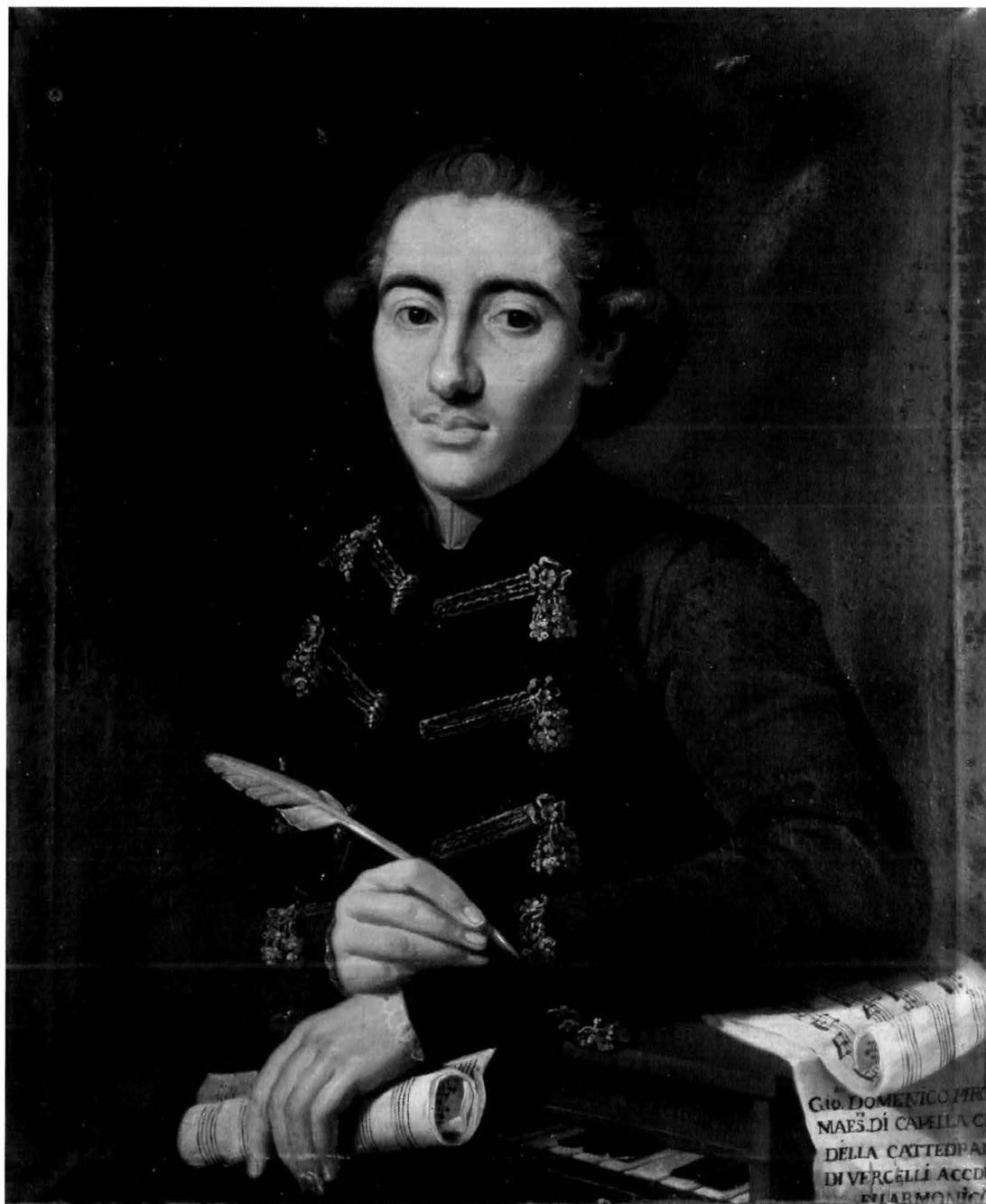
Olio su tela, 51 x 41 cm

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, inv. B 37593

Iscrizione: su biglietto incollato al verso della tela, in grafia settecentesca: "Corsini/M... capella/fatto da m... Lui.../l'anno 17[69?]"

Bibliografia: Ghedini 1940, pp. 75-79; Roli 1977, pp. 173, 251; Cavicchi in *L'Officina* 1982, p. 134; Mazza in *Collezionismo* 1984, pp. 55-58; Roli 1984, p. 720; Emiliani in Pompilio 1987, pp. 77-78; Mazza in *Dall'isola alla città* 1988, p. 112; Fonio in Crespi, Pulcini, Taborelli 1990, pp. 14-15; Crespi, Pulcini, Taborelli 1990, pp. 80-81; Roli in Briganti 1990, vol. II, p. 684.

Compositore bolognese allievo di padre Martini, l'ecclesiastico Giuseppe Corsini fu aggregato all'Accademia Filarmonica di Bologna nel 1758 sotto il principato del maestro Carlo Zanolini. Si conserva presso la Biblioteca del Civico Museo Bibliografico Musicale un centinaio circa di sue composizioni, perlopiù di genere sacro, vocale e strumentale. Nel ritratto il personaggio è presentato con il solo busto, in parte occultato dalle carte di una partitura musicale sospinta in primo



100

piano. Guardando l'osservatore, l'abate Corsini alza con la sinistra il foglio di uno spartito e con la destra muove ritmicamente un rotolo di musica battendo il tempo. Il volto bonario dall'espressione arguta e il gesto meccanico ironicamente rappresentato appaiono caratteristici del divertito approccio al modello, molto amato nella bottega di Giuseppe Maria Crespi. Nella produzione di Luigi Crespi, uno dei figli di Giuseppe Maria e noto pittore di pale d'altare, ma soprattutto di ritratti, oltre che scrittore e storiografo polemico, questa tela risente più di ogni altra dello stile e della disposizione umorale del padre, tanto che in passato, nella sua prima segnalazione a stampa, è stata presentata come dello stesso

Giuseppe Maria Crespi. In realtà, come mostrano i caratteri di stile e come informa l'iscrizione sul verso della tela, l'opera fu eseguita da Luigi Crespi parecchi anni dopo la morte del padre. La biografia del personaggio e i suoi documentati rapporti personali con padre Martini rendono del tutto probabile la destinazione martiniana del ritratto, per quanto non documentata. Questa spiegherebbe anche la spontanea vena di cordialità e di simpatia che lo caratterizza, allusiva ai rapporti di amicizia dell'abate Corsini con il francescano e con il suo *entourage*, testimoniati da alcune lettere. Pur nella diversità dell'approccio al modello, all'interno della ritrattistica di Luigi Crespi, perlopiù di carattere

aulico, confronti possono essere istituiti con il *Ritratto di ecclesiastico* in deposito presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna e con lo stesso *Autoritratto* del 1771, anch'esso nella Pinacoteca bolognese.

[A.M.]

ANGELO CRESCIMBENI
(Bologna 1734-1781)

100. Ritratto di Giovanni Domenico Perotti

Olio su tela, 78,2 × 64 cm

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, inv. B 11916 e B 39175

Iscrizione: "GIO. AN. DOMENICO PEROTTI/MAES. RO DI CAPELLA CNC/DELLA CATTEDRALE/DI VERCELLI ACCIDEM/FILARMONICO/1781"; sull'alzata della tastiera della spinetta "[AN]GELUS CESCIMBENI" [sic].

Bibliografia: Ferrarini 1852, 44, p. 48; Mazza in *Collezionismo* 1984, pp. 80-82, 86, 110; Roio in *Briganti* 1990, II, p. 682.

Allievo di Andrea Fioroni a Milano e quindi di padre Martini a Bologna tra il 1780 e il 1781, il compositore Giovanni Domenico Perotti (Vercelli 1761-1825) trascorse il resto dell'esistenza a Vercelli in qualità di maestro di cappella della cattedrale. I rapporti con padre Martini sono documentati da alcune lettere dell'epistolario (sette del compositore vercellese e due di sua madre, inoltre due minute di risposta del francescano, tutte risalenti agli anni 1779-81). Occasione di conoscenza era stata la partecipazione del diciottenne Perotti, nel 1779, al concorso per maestro di cappella in Torino. Esaminate le prove, padre Martini aveva escluso il candidato. Ma questi non si era dato per vinto e con la lettera del 7 settembre 1779 invocava la sua protezione. Riconoscendo l'utilità di ulteriori studi chiedeva nell'agosto 1780 di essere incluso per alcuni mesi "nel numero dei suoi scolari". Non più di dieci mesi avrebbe trascorso sotto la guida e la disciplina di padre Martini, come si apprende da una lettera speditagli il 4 agosto dell'anno successivo da Milano nella quale il giovane professava, nei suoi confronti, "le infinite obbligazioni". Intanto aveva raggiunto i risultati sperati: compiuti gli avanzamenti negli studi musicali, presto apprezzati da Carlo Giuseppe cardinale di Martiniana e vescovo di Vercelli, si era assicurato la protezione dell'influente francescano e soprattutto si era guadagnato l'ammissione all'Accademia Filarmonica nella classe dei compositori. Nel ritratto destinato alla raccolta di padre Martini il ventenne si presenta con il titolo di maestro di cappella della cattedrale di Vercelli e di accademico filarmonico. Con un foglio di musica arrotolato nella mano sinistra e un altro disinvolatamente compresso dal braccio appoggiato alla spinetta, si fa ritrarre accanto allo strumento musicale sul quale è la firma dell'artista con la data 1781. Potrebbe essere l'opera estrema del pittore bolognese, scomparso il 4 agosto di quell'anno come ricorda Marcello Oretti. Con questo ritratto il giovane conquistava un posto d'onore nell'iconoteca martiniana; ma padre Martini non rinunciava alle ultime raccomandazioni: "Si ricordi di quanto l'ho avvertita più volte, d'essere più chiaro e metodico tanto nel comporre che nel sonare".

[A.M.]

GIOVANNI DOMENICO PORTA (?)
(Bonetto di San Maurizio
d'Opaglio, Novara 1722 - Roma
1780)

101. *Ritratto di Maria Rosa Coccia*

Olio su tela, 96,5 × 72, 5 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, inv. B 39191

Iscrizione: nel libro aperto in basso a destra
"COMPONIMENTI MUSICALI DI MARIA
ROSA COCCIA MAESTRA DI CAPPELLA ROMA-
NA E ACCADEMICA FILARMONICA DI BO-
LOGNA".

Bibliografia: Archivio del Liceo Filarmoni-
co, foglio di spese datato 1819; Ferrarini
1852 n. 119 p. 126; Michel 1968. I, pp.
328-331. II, pp. 749-750; Casali in *Colle-
zionismo e storiografia* 1984, p. 95; Benati,
Chiusa 1989, p. 57 (scheda XXIV di D.
Benati).

A Roma la musicista Maria Rosa Coccia (1759-1833) nacque e svolse pressoché interamente la sua carriera artistica, nonostante i contatti ripetutamente allacciati, anche tramite la protezione del Metastasio, con alcune importanti corti europee. Si distinse precocemente in ambito musicale, sperimentando il cembalo, il canto ed in seguito la composizione. Dopo essersi perfezionata nello studio del contrappunto chiese l'ammissione fra i musicisti della congregazione di Santa Cecilia ed il 28 novembre 1774 sostenne con esito positivo la prova, ottenendo il diploma che le consentì di esercitare l'impiego di maestra di cappella. Maria Rosa Coccia fu la prima donna ad essere accolta nella congregazione di Santa Cecilia e fu proprio in ragione della riconosciuta capacità in campo musicale che il padre di Maria Rosa, Antonio, di professione speciale, chiese a padre Martini in una lettera inviata da Roma nel 1779 (Epistolario martiniano 1.28.25; Schnoebelen 1979, 1706) che la figliola potesse venire accolta "non per grazia, ma per merito" presso l'Accademia Filarmonica di Bologna. A questo scopo la Coccia aveva inviato copia della composizione che le aveva consentito di essere ammessa alla congregazione romana. È stato sottolineato da L. Callegari Hill (*L'Accademia Filarmonica di Bologna, 1666-1800: Statuti, Indici degli Aggregati e Catalogo degli Esperimenti d'esame nell'archivio, con un'introduzione storica*, Bologna 1991, pp. 69-74) che, come già avvenuto per Marianna Martinez, aggregata all'Accademia Filarmonica di Bologna nel 1773, così anche per la musicista romana si trattava di allargare i margini assai ristretti abitualmente riservati alle donne nel campo della composizione musicale. Le reazioni contrastanti,



101

che sfociarono anche in violente diatribe, provocate nell'ambiente musicale dell'epoca dall'aggregazione delle prime donne compositrici alle tradizionali istituzioni accademiche fecero emergere da un lato la crisi dei criteri di valutazione comunemente seguiti e dall'altro la pressione dei "dilettanti" per entrare da protagonisti nel mondo musicale tardo settecentesco. L'ammissione all'Accademia Filarmonica avvenne il 13 ottobre 1779 ed a quell'epoca dovrebbe quindi risalire il ritratto in cui la giovane donna, elegan-

temente vestita, è raffigurata in piedi e tiene aperto con la mano sinistra il libro dei suoi componimenti musicali, mostrando con il gesto della destra la scritta che la indica appunto come maestra di cappella romana ed accademica filarmonica di Bologna. Nell'Epistolario martiniano non compaiono informazioni relative all'acquisizione del ritratto alla quadreria, mentre in un registro ottocentesco dell'archivio del Liceo Filarmonico il dipinto risulta acquistato e rintelato nel 1819; negli stessi anni vennero infatti acquista-

ti ritratti di numerosi musicisti di epoca precedente per arricchire l'iconoteca. Già attribuita dubitativamente al pittore romano di ambito batoniano Antonio Cavallucci (Casali 1984) l'opera sembra ora con più sicurezza ascrivibile a Giovanni Domenico Porta, artista di origine piemontese documentato a Roma dal 1742, specializzato nella ritrattistica ufficiale tanto da ottenere prestigiosi incarichi soprattutto in ambito ecclesiastico. Il Porta realizzò infatti il disegno preparatorio per l'incisione, eseguita da N.



103

Mogalli nel 1774, che riproduceva di profilo il volto della musicista romana all'interno di un cartiglio ornato da un raffinato repertorio di trofei e di nastri di gusto baroccheggianti (Michel 1968) e completato dalla scritta in latino recante la data dell'ammissione all'Accademia di Santa Cecilia. Questa incisione servì anche come frontespizio di un opuscolo intitolato *Esperimento estemporaneo fatto dalla Signora Maria Rosa Coccia romana [...]* Roma 1775. Questa testimonianza grafica attesta i rapporti fra la Coccia ed il Porta ma non sarebbe di per sé elemento sufficiente a giustificare l'attribuzione del quadro ad olio allo stesso artista se non intervenisse il sostegno offerto dal confronto stilistico con altri ritratti, analogamente caratterizzati da una impostazione garbatamente convenzionale nella presentazione dei personaggi e degli sfondi in sintonia con il gusto di ispirazione classicheggiante all'epoca instaurato dalla pittura del Mengs e di Batoni. A questo proposito si veda non solo il *Ritratto di cardinale* conservato a Bedonia posto da Benati (1989) in relazione col nostro ma anche il *Ritratto del pontefice Pio VI* dipinto dal Porta nel 1775 (Michel 1968), in cui si rintraccia la stessa componente di moderato classicismo e di accurata eleganza dei particolari. Nel ritratto di Maria Rosa Coccia è soprattutto la raffinata gamma cromatica, basata sull'accordo dei toni azzurri, ad animare la staticità della composizione, insieme alla più vivace policromia dei fiori che compongono l'acconciatura, probabilmente ispirata alla poetica arcadica: la musicista era infatti annoverata, col nome di *Trevia*,

nell'Accademia dei Forti. Il motivo della rosa, in omaggio al nome della giovane, è presente anche nell'ultima terzina del sonetto composto in onore della Coccia dal padre barnabita Marchesi a conclusione dell'*Elogio storico* (1780): "E mentre ognun l'applaude, e verdi allori/intreccia ognun di rosa all'aureo crine/Rosa umile si sta fra tanti onori".

[M.C.C.P.]

GIOVANNI DOMENICO PEROTTI

102. *Esperimento d'esame Esperimento di Gio. Dn.co Perotti per l'ingresso nell'Accademia de' filarmonici di Bologna, al di 21 Marzo 1781*

ms. cartaceo
Partitura

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, PP.175

MARIA ROSA COCCIA

103. *Esperimento d'esame*

Esperimento estemporaneo fatto dalla signora Maria Rosa Coccia romana, nell'esame da essa sostenuto avanti i quattro sig. maestri di cappella, esaminatori della Congregazione de' Signori musici di Santa Cecilia di Roma Per essere ammessa alla detta Congregazione in qualità di Maestra, come seguì con pieno applauso, ed approvazione. Coll'aggiunta di vari poetici componimenti, che in

quell'occasione furono al di lei merito dedicati.

In Roma, Nella Stamperia di San Michele a Ripa, Presso Paolo Giunchi, 1775

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, G.11

L'esame sostenuto il 28 novembre 1774, all'età di 15 anni, valse alla compositrice romana l'aggregazione all'Accademia di S. Cecilia. Il componimento diede origine ad una disputa che verteva su questioni di contrappunto, tra Francesco Capalti e Pasquale Basili, i cui scritti erano, a detta di Gaetano Gaspari, "tutti ricolmi di grossolane ingiurie, più da gente di piazza che da persone civili com'esser dovrebbero i maestri di Cappella". Michele Mallio, presidente dell'Accademia de' Forti di Roma, di cui la Coccia era aggregata, difese le sue doti musicali nell'*Elogio storico* della Signora Maria Rosa Coccia. Il volume, stampato a Roma nel 1780, raccoglieva varie testimonianze in difesa del talento della compositrice, tra cui lettere di Metastasio – di cui nel 1772 aveva musicato l'opera *L'isola disabitata* –, Farinelli e Giovanni Battista Martini. Nel 1779 Maria Rosa Coccia fu insignita del titolo di Accademica Filarmonica di Bologna, fatto eccezionale per una donna.

[A.V.]

I MAESTRI DI CAPPELLA
DI SAN PETRONIO

GIOVANNI MARIA VIANI (ATTR.)
(Bologna 1636-1700)

104. *Ritratto di Giovanni Paolo Colonna*

Olio su tela, 122,5 x 94 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, inv. B 39215

Iscrizione: lungo il bordo superiore "GIO PAOLO COLONNA BOLOGN. ACCAD. FILARM. E MAESTRO DI CAP. DI S. PETRONIO/MORI L'ANNO 1695 D'ANNI 58".

Bibliografia: Oretti, ms. B 129, c. 136; Oretti, ms. B 109, c. 120r; Arfelli 1934, scheda 8; Degli Esposti in *Collezione e storiografia* 1984, pp. 45, 47, 54.

Organista della basilica di San Petronio dal 1658, Giovanni Paolo Colonna (Bologna 1637-1695) occupò dal 1674 il posto di maestro di cappella. Membro dell'Accademia dei Filschisi, fu tra i primi componenti dell'Accademia Filarmonica fondata nel 1666, della quale ricoprì più volte la carica di principe.

Ricordato in questo ritratto, appunto, come accademico filarmonico e maestro di cappella di San Petronio, Giovanni Paolo Colonna è inquadrato per tre quarti della figura, secondo modi di consapevole dignità, nelle vesti scure di esibita eleganza. La sobria, severa gamma cromatica ha attirato l'attenzione dell'erudito bolognese Marcello Oretti che ha trasmesso, con la prima segnalazione dell'opera, l'antica tradizione attribuita: "Gio Paolo Colonna famoso Mastro di Capella di S. Petronio, è di mano di Gio: Viani, presso il P. M^o Martini a S. Francesco".

I caratteri stilistici e l'età dell'effigiato suggeriscono una datazione agli anni sessanta del Seicento. Ogni confronto specifico resta tuttavia precluso, non conoscendosi altro esempio della produzione ritrattistica dell'artista, neppure i ritratti ricordati da Marcello Oretti.

A giudicare dal dipinto qui esaminato, la formazione presso Flaminio Torri non ha impedito all'artista di accedere al rinnovato classicismo di Carlo Cignani e, si direbbe, dello stesso Maratta al cui ambito l'opera in esame è stata in effetti accostata da Adriana Arfelli, non impropriamente, nella schedatura ministeriale dei principali ritratti dell'allora Liceo Musicale, effettuata nel 1934.

[A.M.]

ANONIMO
(XVIII sec.)

105. Ritratto di Giacomo Antonio Perti

Olio su tela, 96,3 × 69,5 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale,
inv. B 11828, B 39152

Iscrizione: in basso sulla tela: "GIACOMO ANF. PERTI MRO DI CAPEL. DI S. PETRO- NIO/ACCA. FILARM. MORI L'ANNO 1756 D'ANNI 95".

Bibliografia: Atti, 1844; Ferrarini 1852, n. 148 p. 159; Callegari Hill 1991, fig. 2; Cre- spi, Pulcini, Taborelli 1990, p. 53.

Giacomo Antonio Perti (Bologna 1661-1756) iniziò a studiare musica e canto all'età di nove anni con lo zio Lorenzo Perti e con Rocco Laurenti, ed in seguito perfezionò la sua preparazione presso i gesuiti con gli studi umanistici. Risalgono al 1678 le sue prime opere rappresentate, una *Messa*, un *Motetto* ed un *Magnificat*. L'anno successivo compose la sua prima musica per il III atto dell'opera *Atide*. Ammesso all'Accademia Filarmonica nella classe dei compositori nel 1681, ricoprì il ruolo di principe nel 1687, 1693, 1697, 1705 e 1719, anno in cui fu eletto "diffinitore perpetuo". Nel 1688 pubblicò la sua prima opera a stampa, *Cantate spirituali e morali*, dedicandola all'imperatore Leopoldo I (*The New Grove Dictionary* 2001, pp. 464-465) e in quella occasione ricevette la pesante catena d'oro con la quale è effigiato nel ritratto (Atti 1844). Nel 1690 fu scelto come successore dello zio Lorenzo nell'incarico di maestro di cappella nella cattedrale bolognese di San Pietro, e sei anni dopo fu chiamato a ricoprire lo stesso incarico in San Petronio: dopo un inizio abbastanza travagliato, in quanto le modeste risorse economiche non consentivano il mantenimento di una dotazione fissa di musicisti, a partire dal 1701 la cappella musicale venne riorganizzata con un numero fisso di ventiquattro componenti, con la possibilità di aumentarlo in occasione delle più importanti festività. Nel 1723 il gruppo risultava composto da trentasei musicisti fissi e si trattò della dotazione più consistente del periodo in cui fu Perti a dirigerlo. Il compositore raggiunse notevole notorietà e fu apprezzato da alcuni importanti personaggi dell'epoca, tra i quali si annovera anche Ferdinando III de' Medici, con il quale intrattenne un rapporto epistolare molto fitto, documentato da un elevato numero di lettere che risalgono agli anni compresi fra il 1705 ed il 1710 e che sono state pubblicate da M. De Angelis, *Il teatro di Prato-*

no tra Scarlatti e Perti. Il carteggio di Giacomo Antonio Perti con il principe Ferdinando de' Medici 1705-1710, in "Nuova Rivista Musicale Italiana", XXI, 1987, pp. 606-640); il maestro di cappella di San Petronio, come si apprende dal citato saggio, fu invitato a comporre per il Teatro di Prato, residenza autunnale del principe, ove già a partire dal 1679, prima ancora che fosse sistemato il nuovo spazio teatrale, si svolgevano rappresentazioni di rilievo e dal 1707 egli subentrò definitivamente ad un altro grande protagonista della vita musicale dell'epoca, Alessandro Scarlatti "praticamente liquidato a favore del compositore bolognese dopo la rappresentazione del *Gran Tamerlano* nel 1706" (De Angelis, *op. cit.*, p. 610). Il rapporto di corrispondenza epistolare tra il principe Ferdinando ed il Perti era iniziato già nel 1705, quando al bolognese era stato caldamente raccomandato il giovane Francesco Mannucci, musicista fiorentino in procinto di partire per Bologna, allo scopo di perfezionare la propria arte sotto la guida del maestro. Ma dai contenuti del carteggio la figura del principe Ferdinando emerge come quella di un mecenate e di un finissimo intenditore allo stesso tempo, capace di indurre il Perti a modificare o ad adattare i caratteri dei suoi testi musicali. Tra questi, che purtroppo sono andati perduti, si ricordano in particolare *Ginevra principessa di Scozia* e *Berenice regina d'Egitto*, rappresentate a Prato rispettivamente nel 1708 e nel 1709. Importante fu anche il rapporto con l'imperatore Carlo VI e con i più famosi musicisti dell'epoca, come Caldara, Pasquini, Corelli dai quali fu tenuto in grande considerazione. Come precisato da Oscar Mischiati (in *Collezione e storiografia* 1984, p. 130), "nella biblioteca martiniana si conserva l'ingente carteggio del Perti, costituito, con quello di Pier Francesco Tesi e G. Paolo Colonna, da sei volumi per un totale di seimila lettere (H 84-86, I.1-30). Padre Martini fu un profondo conoscitore della musica del Perti ed incluse sei composizioni del musicista nel suo *Esemplare ossia Saggio fondamentale pratico di contrappunto* (1774-75). Nelle lettere dell'Epistolario martiniano non compaiono riferimenti al ritratto, ma emergono interessanti informazioni relative alla personalità del Perti: ad esempio, nell'epistola inviata da Roma a padre Martini il 24 giugno 1747 (Epistolario martiniano I.11.101; Schnoebelen 1979, 1314) Girolamo Chiti riferisce dell'onore e del piacere provati nell'incontrare il musicista nella basilica di San Giovanni in Laterano e della gentilezza dimostrata nei suoi confronti dallo stesso pontefice; in

un'altra lettera, del 5 luglio 1747, è lo stesso padre Martini a parlare dell'età avanzata del Perti ed afferma che è stata una grande fortuna averlo come maestro (Epistolario martiniano I.11.102; Schnoebelen 1979, 1316). Il ritratto non è citato nell'Epistolario martiniano ma, poiché il musicista trascorse la sua lunghissima vita quasi sempre a Bologna, si può presumere che padre Martini abbia potuto procurarsi l'opera tramite contatti mantenuti direttamente in ambito locale. Non è noto il nome dell'artista che lo eseguì e dall'impostazione piuttosto rigida e convenzionale della posa si può anche ipotizzare che esso possa essere stato ricavato anche da altro finora ignoto esemplare di tipo grafico o pittorico. Il personaggio vi è raffigurato a mezza figura, con il volto posto di tre quarti e incorniciato da una lunga parrucca ad ampi riccioli di colore grigio: il naso pronunciato, l'espressione degli occhi – che non incontrano quelli dell'osservatore – e la piega della bocca conferiscono all'anziano maestro di cappella un'espressione dura ed arcigna. Unico elemento decorativo del severo dipinto appare la catena d'oro col medaglione, a testimonianza della fama e dei riconoscimenti ottenuti dall'imperatore Leopoldo I (Callegari Hill 1991, fig. 2) [M.C.C.P.]

ANONIMO
(XVIII sec.)

106. Ritratto di Giuseppe Carretti

Olio su tela, 93 × 74 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale,
inv. B 11841, 39161

Iscrizione: lungo il margine superiore "D. GIUSEPPE CARETTI BOLO. MRO DI CAP. DI S. PETRONIO/E ACCAD. FILAR. AGGREG. 1717".

Bibliografia: Ferrarini 1852, p. 143; *Carteggio inedito* 1888, vol. I, pp. 357-358.

Non si trova traccia nell'Epistolario martiniano dell'accessione di questo ritratto all'iconoteca del convento di San Francesco. La presumibile consegna diretta da parte dei Carretti (Bologna 1690-1774), noto maestro di canto, compositore e maestro di cappella di San Petronio, non ha lasciato scritti di accompagnamento. Eppure nell'epistolario martiniano compaiono cinque sue lettere, inviate per lo più nei soggiorni fuori città, mentre una minuta di padre Martini rivela l'interessamento del francescano a vantaggio del violinista Antonio Palmi. I rapporti tra i due non furono distesi. Il risentimento di padre Martini

nei suoi confronti è del tutto esplicito nella minuta della lettera inviata il 17 dicembre 1765 a Quirino Gasperini, allora a Torino. Giuseppe Carretti non era infatti estraneo agli aspri attacchi che Lorenzo Somis e altri avevano mosso da Torino alle sue composizioni e al primo volume della sua *Storia della musica*. Nel dipinto, riferibile alla metà del Settecento, l'allievo di Floriano Arresti è ricordato per l'aggregazione all'Accademia Filarmonica nella classe dei cantori, registrata nel 1717, cui seguì due anni dopo quella nella classe dei compositori. In più occasioni Giuseppe Carretti ricoprì la carica di principe o di moderatore della Filarmonica, ancora al 1763, quando, nel frattempo, con la scomparsa di Perti di cui dal 1740 era divenuto coadiutore, aveva ereditato la carica di maestro di cappella di San Petronio, istruendo allievi quali Gabriele Vignali, don Valerio Testi e Ignazio Fontana.

[A.M.]

ANONIMO
(XIX sec.)

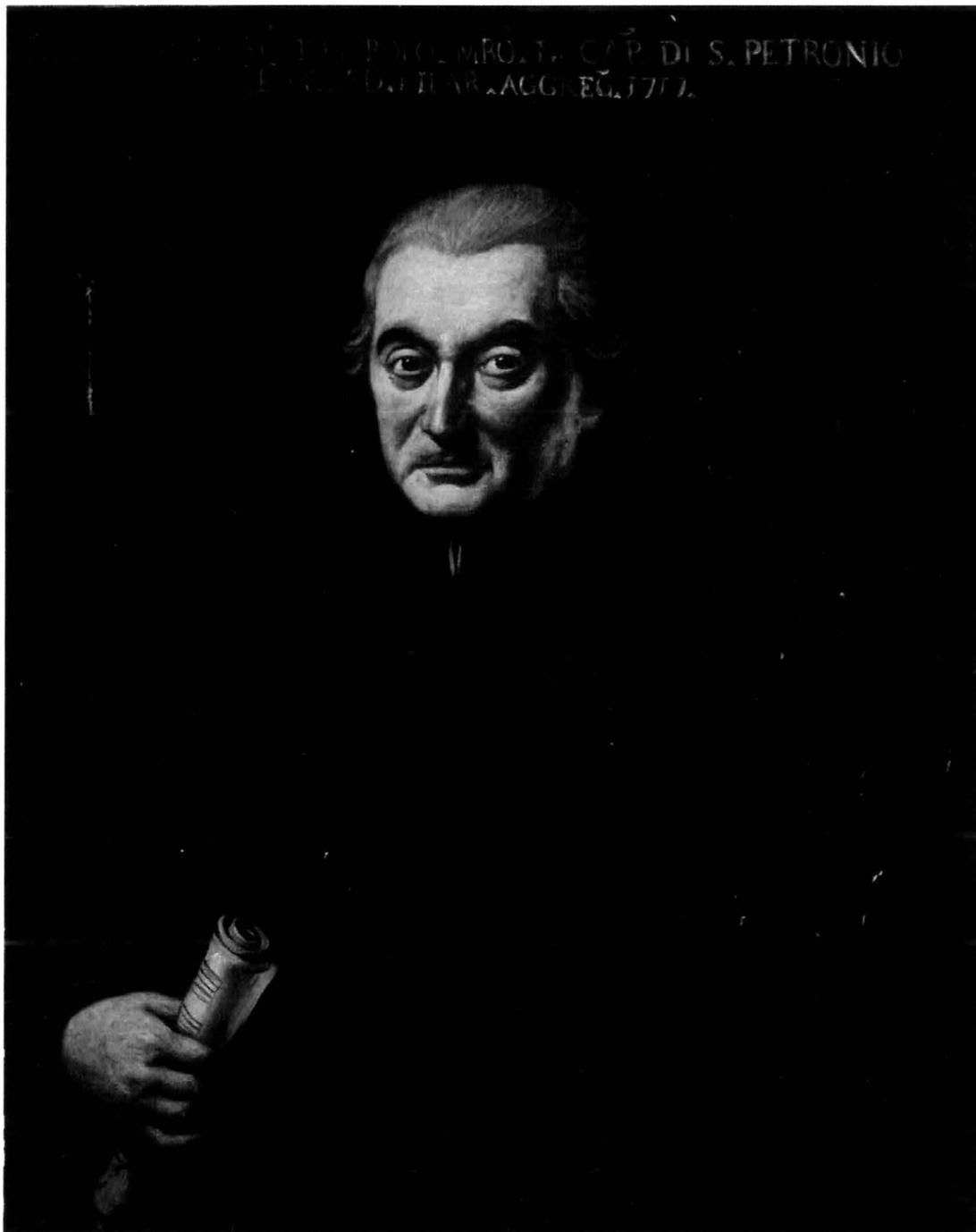
107. Ritratto di Felice Alessandro Radicati

Olio su tela, 54,7 × 42,5 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, inv. B 39169

Bibliografia: Ferrarini, 1852, n. 129 p. 136; Sartori 1942, p. 43; Trezzini 1966.

Di nobile famiglia piemontese, Felice Alessandro Radicati (Torino 1775 - Bologna 1823) fu un ottimo violinista, direttore d'orchestra e compositore. Sposò la celebre cantante Teresa Bertinotti e con lei viaggiò per tutta Europa. Il suo rapporto con Bologna ebbe inizio nel 1815 quando il Consiglio Comunale gli affidò le tre cariche allora vacanti di insegnante di violino nel Liceo, Primo violino con la direzione d'orchestra al Comunale e primo violino in San Petronio, senza nessun concorso "attesa la nota celebrità del Sig Radicati la quale non ammette confronto". (Sartori 1942). Dopo un breve intermezzo di residenza alla corte sabauda nel 1816, ritornò a Bologna nel 1817 e qui morì nel 1823. Radicati fu anche compositore di opere teatrali e di musiche strumentali – fu infatti aggregato all'Accademia Filarmonica nel 1815 nella categoria dei compositori – e si adoperò per far rinascere nel pubblico l'amore della musica strumentale da camera specialmente italiana. Fu anche colui che introdusse nella scuola il metodo del "mutuo insegnamento", consistente in un sistema di esercita-



106

zione collettiva per gli studenti di contrappunto che assicurava migliori riuscite nella scrittura delle composizioni e anche nelle esecuzioni. Uomo colto e raffinato, fu in amicizia con Gaspare Landi e Antonio Canova (Sartori 1942), e questo bel ritratto può essere ascritto all'ambito dell'artista piacentino, autore, fra l'altro, anche del ritratto della moglie del Radicati, Teresa Bertinotti opera che ha le medesime dimensioni di questa, tanto da ipotizzare trattarsi di due pendant. Il ritratto di Teresa è documentato e la data proposta per la sua realizzazione è il 1803, anno nel quale Felice aveva ventotto anni e, in effet-

ti, l'effigie che abbiamo può in modo convincente riferirsi all'incirca a questa età. I due ritratti appaiono molto simili: entrambi i personaggi sono a mezzo busto col corpo di profilo, il volto di fronte e lo sguardo diretto all'osservatore. Anche dal punto di vista dello stile, sono evidenti le analogie, sia nel modo di trattare lo sfondo, in entrambi i casi schiarito intorno al volto dei personaggi, sia nella morbida e materica resa degli abiti – l'abito di seta di lei, il pesante frac con la camicia dal collo in piedi e cravatta a fiocco ricamata di lui. L'intensità espressiva dell'effigie di Felice è veramente notevole e sembra poter testi-

moniare una conoscenza non superficiale tra pittore e musicista; l'immagine che ne risulta è quella di un giovane uomo determinato e consapevole, dalla forte personalità.

[G.D.E.]

GASPARE LANDI
(Piacenza 1756-1830)

108. Ritratto di Teresa Bertinotti
Radicati

Olio su tela, 56,7 × 43,2 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, inv. B 37811

Bibliografia: Civico Museo Bibliografico Musicale, Fondo ottocentesco, anno 1845-46; Ferrarini 1852, n. 120 p. 127; Verti 1996, p. 53.

Teresa Bertinotti (Savigliano, Cuneo 1776 - Bologna 1854) si trasferì a soli due anni a Napoli con la famiglia dove, ben presto, venne affidata al celebre maestro di canto La Barbaja. A undici anni esordì come prima donna con una compagnia di fanciulli nel Teatro San Carlino e acquisì un'immediata fama, tanto da iniziare una fulgida carriera nei maggiori teatri italiani e stranieri. Sembra sia stata il primo soprano riammesso a Roma a sostenere parti di donna, come protagonista della *Selvaggia nel Messico* di Giuseppe Nicolini al Teatro Aliberti nel 1798. In Italia cantò a Firenze e a Venezia (1794), a Milano (1795 e 1802), a Bologna (1796), a Torino e Trieste (1801), ancora a Roma dove partecipò alla prima esecuzione de *La vergine vestale* di G. Alberini (1803); all'estero si esibì nelle principali capitali europee, da Vienna a Berlino, da L'Aja a Parigi e nel 1810-11 a Londra interpretò *Così fan tutte* e *Il flauto magico* di Mozart. Sposò nel 1801 il violinista e compositore Felice Radicati e dal 1814 si stabilì definitivamente a Bologna, dove, pur senza interrompere del tutto l'attività teatrale, si dedicò prevalentemente all'insegnamento del canto, trasformando la propria casa in scuola di musica. Furono suoi allievi, fra gli altri, Luigi Zamboni e Rita Gabussi. Fu aggregata all'Accademica Filarmonica come cantante nel 1840 e morì a Bologna nel 1854 (Verti 1996).

Nell'archivio ottocentesco del Liceo Musicale è conservato un biglietto datato 6 maggio 1863, ma inserito tra i documenti dell'anno 1845-46, con la seguente notizia: "Dal Sig. Gaetano Brini Economo Comunale ho ricevuto un quadro ad olio con cornice dorata, rappresentante in mezza figura il ritratto della fu celebre cantante S.ra Teresa Bertinotti Radicati, dipinto dal Cav. Landi, ed un busto di marmo con base in legno rappresentante la stessa effigie scolpito dal S. Prof. Baruzzi da conservarsi nelle aule di quest'Istituto Musicale, esibiti in dono dal Sig. Carlo Radicati".

Si tratta, ovviamente, di una fondamentale informazione che consente di accertare senza dubbi la paternità di questo ritratto, tra i più pregevoli tra quelli di primo Ottocento conservati nell'iconoteca del Civico Museo Bibliografico Musicale. L'autore, Gaspare Landi, piacentino di nascita trasferitosi a Roma nel 1781, fu con Antonio Canova, al quale lo legò una profonda amicizia, Giuseppe Tam-

broni e Pelagio Palagi uno degli animatori dell'Accademia del Regno Italiano di piazza Venezia, istituzione che doveva consentire ai giovani artisti italiani di soggiornare nella città eterna per terminare degnamente il proprio *cursus studiorum*. Insegnante dal 1812 al 1827 all'Accademia di San Luca, presidente nel 1817, oltre alla grande pittura di storia, della quale fu un protagonista nella Roma che oscillava tra fermenti neoclassici e nuovi impulsi romantici, si dedicò al ritratto durante l'intero arco della sua vita artistica, dividendo le commissioni con Angelica Kauffmann ed ottenendo moltissimo successo, sia per la capacità di rendere vive e vibranti le espressioni dei volti, sia per l'intenso pittoricismo, di marca veneto-correggesca, che animava le sue opere (S. Gnisci, *Gaspare Landi, in Il primo '800 italiano. La pittura tra passato e futuro*, Milano 1992, pp. 270-271). Anche in questo bel ritratto, la mezza figura dal vero di Teresa Bertinotti, col busto di tre quarti e il volto rivolto allo spettatore, è resa con freschezza e vivacità. Landi effigia la giovane donna con un sorriso appena accennato che le increspa le labbra, i riccioli scuri a stento trattiene da un nastro di seta di un bell'azzurro chiaro, identico a quello dell'abito, di stile impero all'ultima moda, con la scollatura quadrata e il taglio appena sotto al seno. L'uniforme sfondo grigio si scarica dei toni più scuri intorno al volto della cantante e si anima di lievi bagliori rossastri, riverbero di un'imprevista accensione coloristica, il rosso squillante dello scialle che ricade ben in evidenza sul braccio in basso a sinistra. Nel Fondo disegni e stampe del Civico Museo Bibliografico Musicale è conservata un'incisione, derivata da questo ritratto pur con qualche variante nell'acconciatura, che riporta la seguente indicazione "Landi Pinxit Romae-Cardon sculpsit London". Possiamo così aggiungere un ulteriore dato alla storia del dipinto e supporre che Gaspare

Landi l'abbia realizzato nel 1803, quando Teresa, a Roma, interpretò trionfalmente *La vergine vestale* di Alberini. Durante l'altro soggiorno romano della cantante, documentato nel 1798, infatti, Landi era assente dalla capitale fin dall'anno precedente poiché l'aveva abbandonata per la incerta congiuntura politica per fare ritorno a Piacenza, sua città natale, dove rimase poi sino al 1800.

[G.D.E.]

ANONIMO
(XVIII sec.)

109. Ritratto di Giuseppe Pilotti

Olio su tela, 92,8 × 67 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, inv. B 39108

GIOVANNI PAOLO COLONNA

110. Messe piene a 8 voci

Messe piene a otto voci con uno, o due organi se piace dedicate all'illustrissimo signore Co. Alessandro Sanvitali da Gio. Paolo Colonna maestro di capella in S. Petronio di Bologna, et accademico filaschise e filarmonico. Opera quinta.
In Bologna, Per Giacomo Monti.
Ad istanza di Marino Silvani, 1684

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, Y.155

GIACOMO ANTONIO PERTI

**111. In nomine domine
Messa a 12 con strum. ti di Giacomo
Antonio Perti, 1687**

ms. cartaceo, fine XVII sec.
Partitura

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, II.156



CORRADO GIAQUINTO
(Molfetta 1703 - Napoli 1765)

112. Ritratto di Carlo Broschi detto Farinelli

Olio su tela, 275,5 × 185,5 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale

Bibliografia: Longhi, 1927, pp. 145-167 (1967, p. 193); Boris, Cammarota, 1990; Di Giacomo in *Capolavori dalle corti* 1993, p. 192 n. 37; Cappelletto 1995, pp. 83-85, 178; Buscaroli Fabbri in *Corrado Giaquinto* 1998; Verdi 1998^a, pp. 10-11.

Corrado Giaquinto fu accolto trionfalmente a Madrid, nuovo "pintor de Camara", il 28 agosto 1753. Sostituiva Jacopo Amigoni morto l'anno prima, pittore di corte. In Spagna rimase dieci anni: la sua pittura vi conobbe l'apice della felicità cromatica e della libertà; la sua carriera conobbe l'apoteosi della fama. Presidente dell'Accademia di Belle Arti di San Fernando da poco fondata, ebbe il compito di dirigere tutti i lavori di Palazzo Reale; dipinse nel castello di Aran-

juez, nel Palazzo Reale dove affrescò un *Paradiso* che è considerato il capolavoro spagnolo e nel Palazzo del Buen Retiro. Il ritratto di Carlo Broschi appartiene al principio del periodo spagnolo. Il pittore si effigia accanto al cantante: dimesso e pensoso, in penombra, lascia la luce e il centro della scena all'amico Farinelli, paludato nel bianco mantello dell'ordine di Calatrava di cui il re di Spagna lo aveva insignito nel 1750. I sovrani spagnoli Ferdinando VI e Maria Barbara di Braganza compaiono alle sue spalle, affacciandosi dalla tela ovale che affiora tra le nubi, nel tripudio barocco dello sfondo. Giunto in Spagna nel 1737 dietro invito di Filippo V, Farinelli ha da tempo abbandonato il teatro per la sua attività di direttore artistico e di musico privato al servizio dei re. Con la mano sinistra sfiora un cembalo e un foglio da musica, a terra ne è poggiato un altro su cui si leggono le primette battute dell'aria *Son pastorello amante* cantata da Farinelli nell'*Orfeo* a Londra. Restituito a Corrado Giaquinto da Roberto Longhi nel 1927, il dipinto è considerato opera di Jacopo Amigoni in tutta la bibliografia precedente e co-

me tale venne esposto alla *Mostra della pittura italiana del '600 e del '700* aperta a Firenze in quell'anno. "Il Giaquinto [...] avrebbe figurato meglio se non si fosse inalberato trionfalmente nella sala veneta, e colle insegne dell'Amigoni, quel fiorenti ritratto del celebre virtuoso Farinello che di sicuro apparteneva a lui, dico al Giaquinto; e, giusta le più naturali induzioni, al suo periodo spagnolo". Tra "le forme a bulle vitree iridescenti, sbocciate in rosa sui fondi vetrini di verde e di lapislazzuli, tra il suo arbitrio tutto gioia retinale di scale tonali irrealistiche", il Giaquinto spagnolo, supremo interprete della "Escuela mista" che radunava il meglio del gusto italiano, assestavava il suo stile di corte, affrettato e leggero, scorrevole, armonioso. Esposto nella "prima anticamera" della villa bolognese di Farinelli ("Un quadro grande nella sua cornice intagliata, e indorata rappresenta di mano di Corrado Giacchinto il Ritratto del Sig.^r Testatore con Manto del reale Ordine Militare di Calatrava in piedi che appoggia una mano sul cembalo, in prospetto Medaglione con Ritratti de Re e Regina di Spagna Ferdinando Sesto e Maria barbara a

mezzo busto, e Ritratto del pittore, istoriato con Puttini...", n. 23 dell'Inventario del 1783), il ritratto venne lasciato in eredità nel 1850 dalla nipote Maria Carlotta Pisani al Comune di Bologna. La nipote assicurava nel documento essere "il ritratto da lei posseduto fedelissimo all'originale, avendo Ella personalmente conosciuto il detto di lei Prozio".

[B.B.F.]

ANTON MARIA ZANETTI
IL VECCHIO
(1680-1767)

113. Farinelli in abito da scena

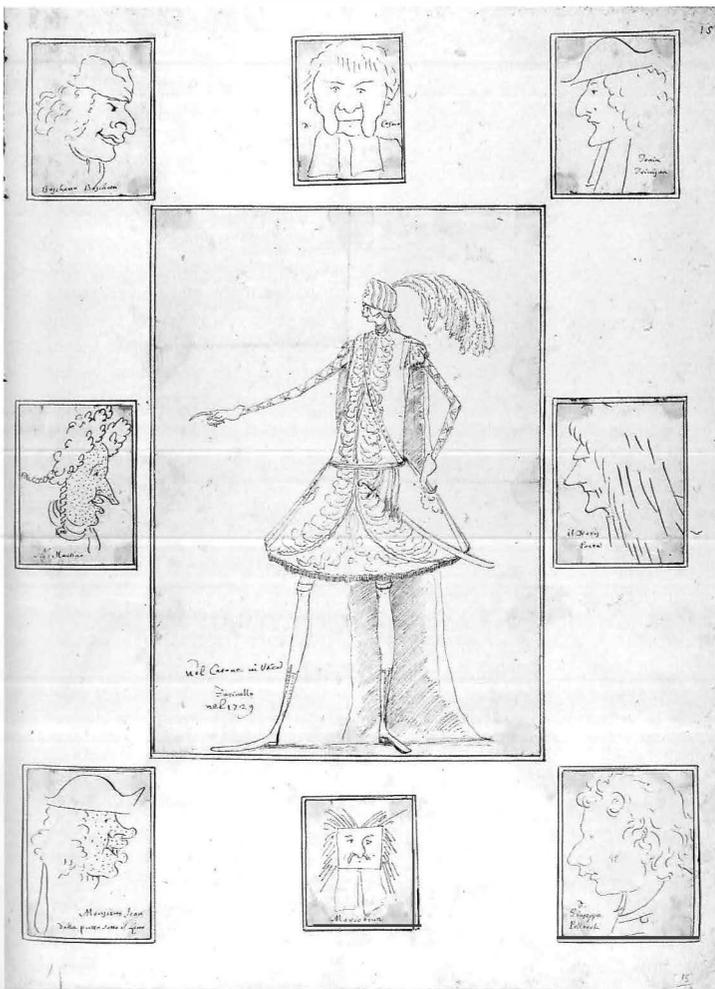
Penna con inchiostro bruno,
285 × 202 mm

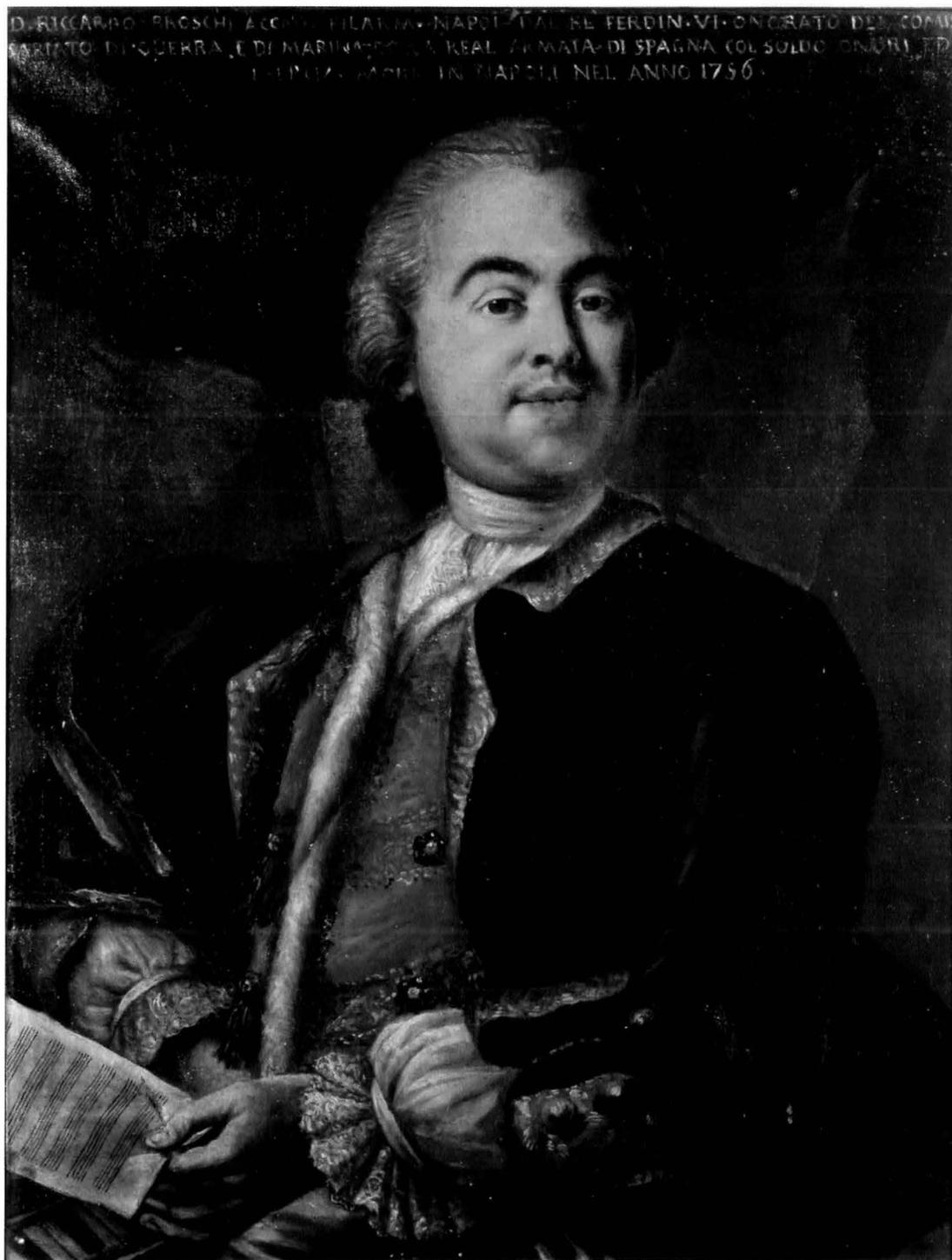
114. Farinelli in abito da viaggio

Penna e inchiostro bruno e bistro,
269 × 176 mm

Venezia, Fondazione G. Cini

Bibliografia: Bettagno 1969, pp. 46, 78; Boris, Cammarota 1990, p. 200; Vivian 1990, pp. 96-97; Cappelletto 1995, pp. 26 e 194.





115

Incisore e disegnatore, il veneziano Anton Maria Zanetti si formò tra Venezia e Bologna, frequentando la bottega dei Viani. Amico di Pierre Crozat e di Jean Pierre Mariette, nel 1720 si recò a Parigi con Rosalba Carriera e Antonio Pellegrini, passando poi a Londra. Famoso raccoglitore di opere d'arte, veniva consultato dai maggiori collezionisti del tempo in Italia e all'estero coi quali intratteneva costanti rapporti epistolari, così da risultare figura di spicco nella cultura veneziana del Settecento. Le due caricature provengono da un album appartenen-

to a Joseph Smith, console d'Inghilterra a Venezia, mercante e collezionista, che fu l'agente veneziano di Farinelli. L'album, intitolato *Caricature diverse*, legava insieme duecentoventi caricature, genere molto ricercato e apprezzato nell'Italia del Settecento, opera di Marco Ricci e di Anton Maria Zanetti che raggiungono in questi fogli esiti stilisticamente molto affini (Vivian 1990). I disegni raffigurano Farinelli in abito da viaggio e in abito da scena. Secondo Alessandro Bettagno (1969), la prima risale all'esordio veneziano del cantante (1725) e

l'altra al 1729, quando il Farinelli vi fece ritorno (Boris, Cammarota 1990). In realtà Farinelli fu a Venezia tre volte tra il 1728 e il 1729, ma non prima (Cappelletto 1995). Nel 1728 sostenne il ruolo di Arbace nel *Catone in Utica* di Leonardo Leo. "Più che una tendenza a deformare la figura umana e a esagerarne i difetti fisici", scriveva Bettagno, "la sua è capacità di trasfigurare, ricreare fantasticamente il personaggio, facendone qualche cosa di nuovo e di originale nell'intenzione."

[B.B.F.]

ANTONIO CRESPI
(Bologna 1712-1781)

115. *Ritratto di Riccardo Broschi*

Olio su tela, 86 × 65 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, inv. B 39123

Iscrizione: "D. RICCARDO BROSCHI ACCAD. FILARM. NAPOI. DAL RE FERDIN. VI ONORATO DEL COMISSARIATO DI GUERRA E DI MARINA, DELLA REAL ARMATA DI SPAGNA COL SOLDI ONORI, ED/ESERCIZ. MORI IN NAPOLI NEL ANNO 1756".

Bibliografia: Mazza in *Collezionismo e storiografia* 1984, pp. 57, 116.

Fratello del celebre soprano Carlo Broschi detto il Farinelli, Riccardo Broschi (Napoli 1698? - Madrid 1756) compì gli studi a Napoli. Compositore apprezzato, specie di opere buffe, trascorse la vita all'ombra degli strepitosi successi europei del fratello. Nel 1736 divenne compositore di corte a Stoccarda. Passò in seguito a Napoli, raggiungendo infine il fratello alla corte di Madrid. Insieme a questi fu aggregato all'Accademia Filarmonica di Bologna nel 1730, tra i compositori, quando Carlo Broschi fu accolto tra gli accademici cantori.

Non è nota la provenienza dell'opera, né l'occasione in cui si aggiunse alla raccolta di padre Martini. I rapporti di quest'ultimo con il famoso Farinelli, l'aggregazione dei Broschi all'Accademia Filarmonica e le stesse caratteristiche del ritratto costituiscono indizi a favore della destinazione martiniana. Dell'origine bolognese fornisce riprova l'identità del pittore. Già in passato era stata individuata sul verso della tela la scritta settecentesca "Sig: Crespi Pinxit"; ma l'avvilente condizione conservativa, a motivo dello sfondamento della tela, delle ridipinture e dell'ossidazione delle vernici, rendeva rischioso un giudizio critico, per quanto ne fosse evidente l'estraneità al catalogo di Giuseppe Maria Crespi e dello stesso Luigi, celebre ritrattista. Il restauro ora concluso nel laboratorio bolognese di Marco Sarti ha consentito finalmente di valutare l'opera nella sua reale situazione e di cogliervi caratteristiche formali che corrispondono allo stile di Antonio Crespi, figlio del celebre Giuseppe Maria Crespi autore dei famosi sportelli di libreria e fratello di Luigi cui spetta, nella raccolta martiniana, il ritratto dell'abate Giuseppe Corsini. Orientano verso Antonio la minore qualità del dipinto, i peculiari accostamenti cromatici, la sommarietà delle ombreggiature e certe ingenuità disegnative come lo scorcio malamente riuscito e ben poco convin-

cente del braccio destro puntato al fianco. La familiarità dell'artista con il francescano emerge dal testo di una lettera inviata a quest'ultimo dal conte Filippo Herculani nel 1771. È probabile inoltre che proprio Antonio Crespi fosse quel "Crispi celebre ritrattista di questi maestri di musica" che nel 1767 disegnava per Vincenzo Olivieri, grazie all'interessamento di padre Martini, una serie di ritratti di musicisti cavati dai frontespizi delle loro opere.

[A.M.]

PITTORE NAPOLETANO DELLA
SCUOLA DI BONITO
(XVIII sec.)

116. *Ritratto di Nicola Antonio Porpora*

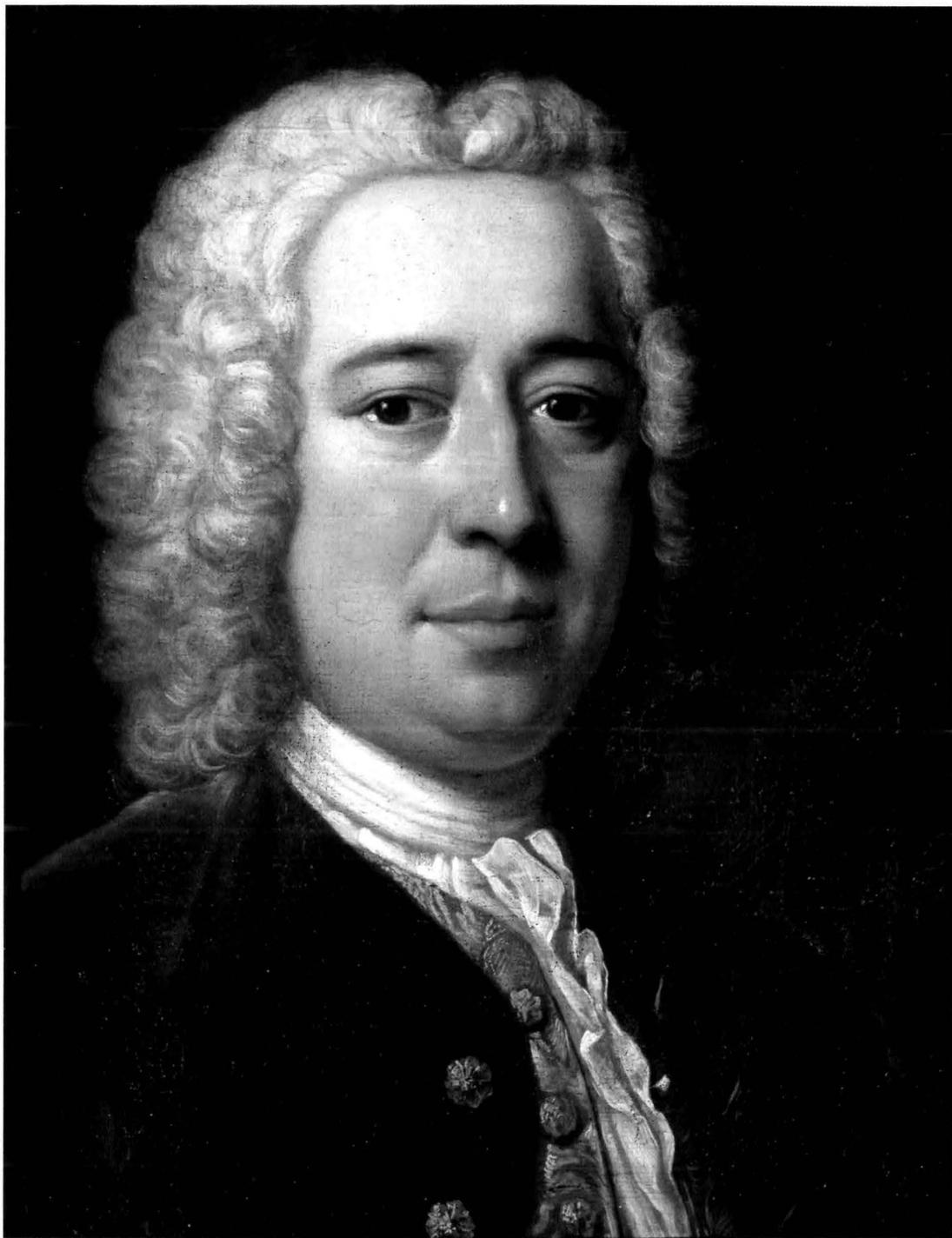
Olio su tela, 46,8 × 35,5 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale,
inv. B 11885, B 39209

Iscrizione: sulla tela "NICOLA PORPORA DI
NAPOLI COMP. EMRO DI CANTO".

Bibliografia: Ferrarini 1852, n. 169
p. 184; Crespi in *Ritratti di compositori* 1990, p. 64.

Avviato allo studio della musica all'età di dieci anni presso il Conservatorio napoletano dei Poveri di Cristo, Nicola Antonio Porpora (Napoli 1686-Napoli 1768) ebbe probabilmente come primo insegnante di composizione il Greco; stretto fin dagli anni giovanili da difficoltà economiche, iniziò presto l'attività di insegnante e compose la sua prima opera, *Agrippina*, nel 1708; tre anni dopo, quando fu eseguita la rappresentazione della sua seconda opera, *Flavio Anicio Olibrio*, egli risultava maestro di cappella del principe Filippo di Hesse-Darmstadt, generale dell'esercito austriaco a Napoli (*The New Grove Dictionary* 2001, vol. 20, p. 169). La scena musicale napoletana era all'epoca dominata dalla presenza di Alessandro Scarlatti, ma quando questi si recò a Roma nel 1719 comparvero per Porpora delle nuove possibilità di lavoro ed egli si dedicò prevalentemente all'insegnamento del canto, fino a creare le basi di una nuova tradizione didattica in questo campo. Si affermò inoltre come compositore di opere, sfidando proprio a Roma la fama che lo stesso Scarlatti stava ottenendo nel medesimo genere musicale. Dopo questo fortunato periodo tentò fortuna recandosi in Austria ed in Germania, ma nel 1725 era nuovamente di ritorno in Italia e collaborò in quell'anno col Metastasio per un nuovo allestimento della *Didone abbandonata*,

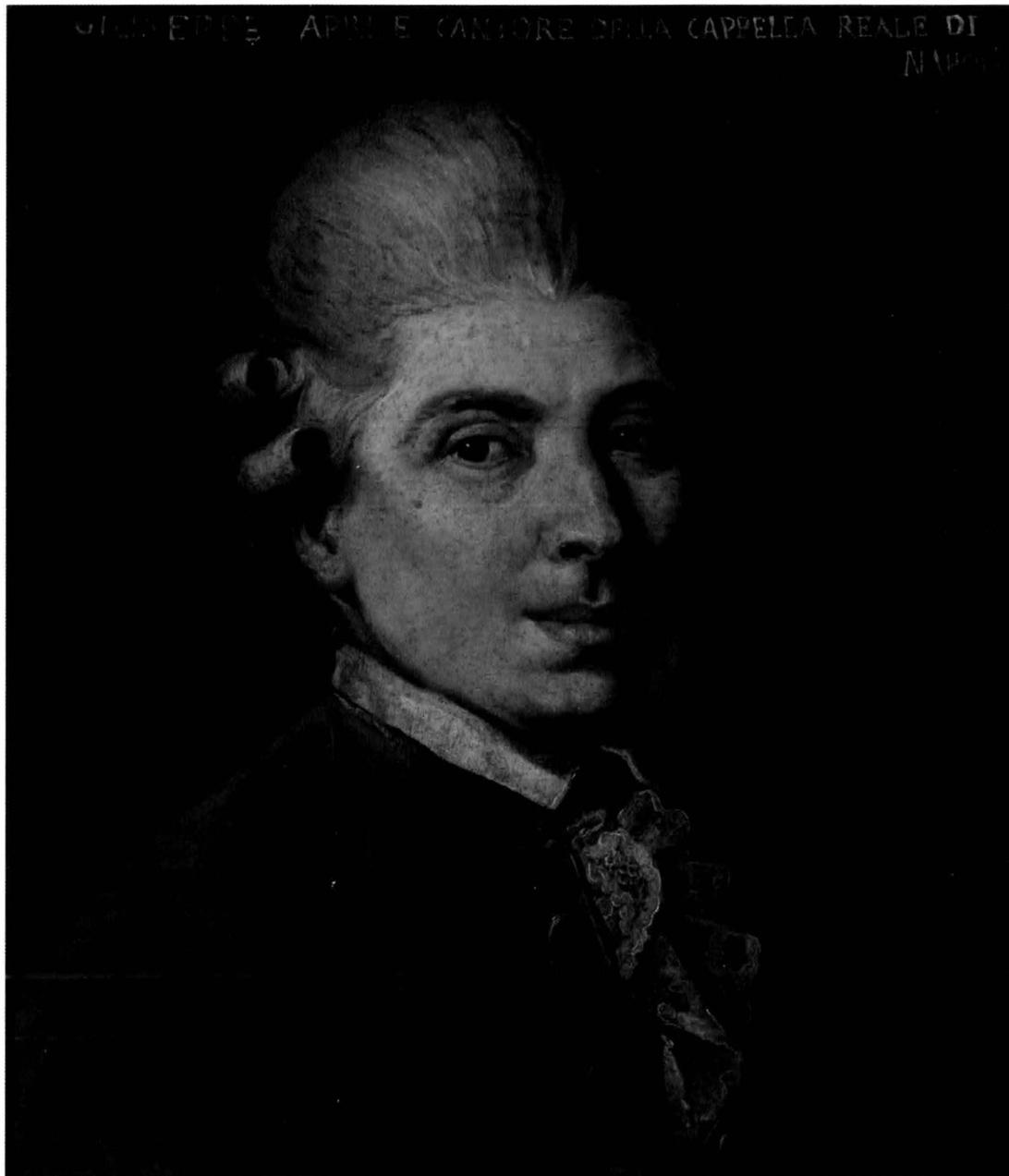


116

da rappresentare a Reggio Emilia; seguì uno dei suoi lavori più acclamati, *Siface*, e poco dopo egli si trasferì a Venezia, mentre si stava sviluppando una forte rivalità con il più giovane Leonardo Vici, destinata a decadere solo nel 1730, con la scomparsa di questi. Un altro musicista col quale Porpora si trovò a rivaleggiare fu J.A. Hasse, che divenne maestro di cappella dell'elettore di Sassonia, posto al quale anche il napoletano aspirava. A Londra nel 1733, fu incaricato da un gruppo di aristocratici di allestire una compagnia, chiamata poi *Opera of the Nobility*, che fosse in grado di competere

con quella guidata da Haendel; prima di lasciare l'Inghilterra compose la serenata *La festa d'Imeneo*, scritta nel maggio 1736 per il principe di Galles. Fece quindi ritorno a Venezia, riappropriandosi del suo posto presso l'ospedale degli Incurabili, ma poi decise di spostarsi a Napoli e nell'estate 1739 ottenne prima il posto di maestro di cappella presso il Conservatorio di Santa Maria di Loreto ed in seguito altri incarichi dal Teatro San Carlo e dai teatri comici. Di nuovo a Venezia, ove si fermò fino al 1747, si spostò a Dresda come insegnante di canto della elettrice di Sassonia, la principessa Ma-

ria Antonia Walpurgis, per il compleanno della quale compose l'opera comica *Filandro*; dopo nuovi dissidi con Hasse nel 1752 lasciò la città per Vienna, ove si trovava ancora il Metastasio, che si ritiene abbia presentato al Porpora il giovane Haydn, che più tardi proclamerà di aver appreso le vere basi della composizione dal "celebre Signor Porpora". La pensione che il maestro aveva ottenuto dalla corte di Dresda finì con l'invasione della Sassonia all'epoca della guerra dei Sette anni, ed egli cadde in una condizione economica assai misera, per cui cercò nuovamente, benché anziano, di im-



118

piegarsi a Napoli presso il Conservatorio di Santa Maria di Loreto ed in seguito presso quello di Sant'Onofrio. Nel 1761 si era però ritirato da questi incarichi, dopo il fallimento della sua ultima opera, una nuova versione de *Il trionfo di Camilla*. Morì in condizioni di povertà nella sua città natale e fu sepolto, dopo il funerale offerto da un gruppo di musicisti della città, nella chiesa di Hece Homo. Il ritratto del Porpora non viene menzionato nelle lettere dell'Epistolario martiniano ma appare comunque opera di un artista settecentesco, probabilmente attivo nell'ambiente napoletano e vicino alla maniera pittorica di Giuseppe Bonito; mancando riferimenti alla provenienza dell'opera risulta assai problematico riconoscerne l'ambito, anche perché il compositore si spostò tra vari centri di

vita musicale dell'epoca. La qualità dell'opera appare assai elevata, data dalla particolare luminosità dell'incarnato del volto e dalla contenuta vivacità dello sguardo: è proprio sull'espressività degli occhi e sulla definizione dei lineamenti che si concentra l'attenzione dell'autore del dipinto, "quasi certamente realizzato dal vivo" (Crespi 1990).

[M.C.C.P.]

POMPEO BATONI (ATTR.)
(Lucca 1708 - Roma 1787)

117. Ritratto di Leonardo Leo

Olio su tela, 118,5 × 92 cm

Napoli, Conservatorio di Musica San Pietro a Maiella

ANGELO CRESCIMBENI
(Bologna 1734-1781)

118. Ritratto di Giuseppe Aprile

Olio su tela, 49,8 × 41 cm

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, inv. B 11963 e B 37812

Iscrizione: lungo il bordo superiore "GIUSEPPE APRILE CANTORE DELLA CAPPELLA REALE DI NAPOLI".

Bibliografia: Ferrarini 1852 n. 183 p. 208; Mazza in *Collezionismo e storiografia* 1984, pp. 77-79, 117; Veneziano in *Il tempo di Niccolò Piccinni* 2000, pp. 103, 109.

Assunto all'età di vent'anni come soprano nella Cappella Regia di Napo-

li nel 1752, Giuseppe Aprile intraprese presto una brillante carriera che nel giro di pochi anni lo condusse a Parma, Venezia, Aranjuez e Stoccarda procurandogli la fama di "uno dei primi cantanti". Tornato a Napoli si distinse nelle interpretazioni di opere di Piccinni, Sacchini, Hasse e Cafaro; ma nel 1767, di ritorno da Palermo, partì per Stoccarda, chiamato alla corte del duca Carlo Eugenio di Württemberg. Apprezzato dal giovane Mozart in Italia e da Charles Burney, calcò le scene dei principali teatri italiani, da Napoli (1772-73) a Torino (1772, 1776), da Firenze (1774-75, 1777) a Roma (1779-80). La sua ultima esecuzione pubblica fu forse quella nella chiesa dei Servi di Maria a Napoli nel 1785. Si dedicò quindi all'insegnamento del canto e alla composizione. Tornato a Martina Franca, dove morì nel 1813, partecipò ai disordini sociali degli anni napoleonici.

Nell'epistolario martiniano non compaiono lettere del celebre cantante; e tuttavia la personalità di Giuseppe Aprile attirò l'attenzione di padre Giovanni Battista Martini. È difficile ricostruire l'occasione e il momento in cui il ritratto fu realizzato, benché l'incrocio di alcuni indizi possa tornare di aiuto, ad esempio l'età del personaggio e i suoi spostamenti, lo stile del dipinto e le vicende biografiche del suo autore. Precedentemente privo di riferimenti attributivi, il ritratto è stato riconosciuto come del pittore bolognese Angelo Crescimbeni in occasione della mostra realizzata nel 1984 per la ricorrenza del secondo centenario della morte di padre Martini. La sua esecuzione potrebbe risalire agli anni settanta, quando Giuseppe Aprile, ormai quarantenne, aveva abbandonato Stoccarda un poco precipitosamente, guastandosi la reputazione a corte per i debiti lasciati scoperti. Nel gennaio 1770 si trovava a Milano, dove il giovane Mozart ne apprezzava la bella voce, poi a Bologna dove incontrava padre Martini. Nell'Italia settentrionale sarebbe apparso altre volte nel corso di quel decennio, specie per i frequenti impegni a Firenze e a Torino. Una datazione a quel tempo appare compatibile anche con l'aspetto stilistico del dipinto, come mostra la vicinanza a ritratti coevi di Crescimbeni, ad esempio a quello di Giuseppe Scarani (1769) e a quello di Alvise Pisani (1773) delle Collezioni Comunali d'arte di Bologna.

[A.M.]

ANONIMO
(XVIII sec.)

119. Ritratto di Giuseppe Millico

Olio su tela, 62 x 52,5 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, inv. B 37522

Iscrizione: fronte "GIUSEPPE MILLICO".

Bibliografia: Lettera di Giovanni Battista Mancini a padre Giovanni Battista Martini, Vienna, 15 aprile 1776 (Epistolario martiniano H.86.34; Schnobelen 1979, 2908); Lettera di Giovanni Battista Mancini a padre Giovanni Battista Martini, Vienna, 10 ottobre 1776 (Epistolario martiniano H.86.39; Schnobelen 1979, 2914); Lettera di Giovanni Battista Mancini a Francesco Ripandelli, Vienna, 5 maggio 1777 (Epistolario martiniano H.86.40; Schnobelen 1979, 2915); Lettera di Giovanni Battista Mancini a Giuseppe Tibaldi, Vienna, 30 giugno 1777 (Epistolario martiniano H.86.42; Schnobelen 1979, 2917); Ferrarini 1852, n. 186 p. 211; Casali in *Collezionismo e storiografia* 1984, p. 103; Crespi, Pulcini, Taborelli 1990, p. 84; Veneziano 2000, p. 138 n. 5.

Celebre cantante formatosi a Napoli, Giuseppe Millico (Terlizzi, Bari 1737 - Napoli 1802) si impose come virtuoso sulla scena teatrale europea a partire dall'affermazione riscossa all'opera italiana di San Pietroburgo e presso la corte russa negli anni compresi fra il 1758 ed il 1765; a seguito di questa prima brillante fase della sua carriera di cantante fu detto "il Moscovita". Rientrato in Italia, si distinse nell'interpretazione di alcune opere del compositore Gluck, col quale si recò a Vienna nel 1679; in seguito si spostò presso le altre importanti corti europee di Parigi, Londra e Berlino e dal 1780 fu ancora in Italia, scegliendo di fermarsi a Napoli ove ottenne l'incarico di "virtuoso di camera e della Regia Cappella" e di insegnante presso il Conservatorio di ant'Onofrio a Capua. Nella città partenopea compose alcune opere seguendo lo stile di Gluck, oltre a cante, arie e duetti anche con l'accompagnamento dell'arpa, strumento che suonava con grande maestria. Negli ultimi anni della sua vita si avvicinò al movimento filofrancese che sostenne la rivoluzione partenopea del 1799. La vicenda dell'acquisizione del bel ritratto alla collezione martiniana è documentata dalla corrispondenza intercorsa tra il frate bolognese e Giovanni Battista Mancini, virtuoso soprano e maestro di canto all'epoca attivo presso la corte di Vienna. I contatti fra i due interlocutori erano avviati già da molti anni, ma la prima menzione della richiesta del dipinto da parte di padre Martini figura nel *post scriptum* della lettera



119

scritta dal Mancini il giorno 15 aprile 1776: "Sarà servito per il ritratto del virtuoso Millico, e a suo tempo glie ne farò la spedizione". Il 10 ottobre dello stesso anno, in una successiva lettera, il Mancini faceva ancora cenno all'opera, auspicando che fosse già giunta a destinazione: "Spero avrà ricevuto il Ritratto del musico Millico, consegnato ad un servitore del Gran Duca, partito con porzione del bagaglio; se mai si fosse scordato di farlo recapitare, me ne dia pronto avviso...". Le preoccupazioni del Mancini circa la consegna del ritratto sono espresse anche nella missiva a Francesco Ripandelli scritta a Vienna il 5 maggio 1777 (ed ancora il 30 giugno dello stesso anno, in

un'altra lettera spedita dal Mancini a Giuseppe Tibaldi, ma il fatto che nella corrispondenza intrattenuta ancora fino al 1779 con il francescano bolognese non risultino più cenni al ritratto fa pensare che di fatto padre Martini l'avesse ricevuto. Il dipinto è caratterizzato da una buona qualità pittorica, evidente soprattutto nella qualità morbida e luminosa della pennellata e nella ricercatezza delle trine e degli alamari della veste, sulla quale il virtuoso porta uno scialle pannelato intorno alla manica; ma è soprattutto nella naturale espressività del volto, nella bocca socchiusa e negli occhi intrisi di una velata malinconia che si coglie la dimensione psicologica del person-

gio. Come già ipotizzato in occasione della mostra del 1984, la provenienza del quadro da Vienna fa pensare che l'esecutore del ritratto possa essere stato un artista educatosi nell'ambito di Christian Seybold (1697-1768), già celebre pittore attivo alla corte di quella città. Altri ritratti del Millico si trovano nel *Parnaso musicale* di Antonio Fedidio (Civica Raccolta di stampe Bertarelli, Milano), in una incisione nel libretto di Parma delle *Feste di Apollo* (Veneziano 2000), e presso la raccolta del Gabinetto disegni e stampe dell'Archiginnasio di Bologna, ove si conserva un piccolo disegno a matita di V. Pizzoli (A/39 cart. 93).

[M.C.C.P.]



126

te si congela, senza saperlo, dal suo carteggio con il conte, con un'uscita teatrale: "Vado al Teatro per disporre festa". Sono frasi che ricorrono nelle ultime lettere (*vado a palazzo, ho molto da fare*), ma qui gli consentono di aprire un sipario sulla sua vita a corte, sulla scena della preparazione della festa di compleanno del re, sul teatro (quello al Buen Retiro), risonante delle martellate e delle prove dei *diavoletti canori*, che come sempre non si riesce a mettere d'accordo. Scene molto simili fanno parte dell'iconografia farinelliana e appaiono nelle incisioni che raffigurano allestimenti teatrali all'interno della *Descripcion del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro*, manoscritto composto da Farinelli a Madrid e ora conservato al Reale Collegio di Spagna di Bologna.

[F.B.]

GIOVANNI BATTISTA MARTINI

125. *Miscellanea*

ms. cartaceo, XVIII sec.

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, H.60CARLO BROSCHI
DETTO FARINELLI126. *Che chiedi che brami*

Aria per la Maestà di Ferdinando VI, Re cattolico da Carlo Broschi detto Farinello napoletano fatto Cavaliere di Calatrava

ms. cartaceo, XVIII sec. Partitura

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, DD.205CARLO BROSCHI
DETTO FARINELLI127. "*Farinelli*", *Descripcion del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro* [...], (Madrid), 1758

Volume manoscritto

Bologna, Reale Collegio di Spagna,
Cod. E-II-1*Bibliografia*: Urrea Fernandez 1977; *Fiestas Reales* 1978; Cappelletto 1995, pp. 104 sgg., 180; De Martini, Morillas Alcazar 2001.

DESCRIPCION del estado actual del Real Theatro del BUEN-RETIRO. De la funciones hechas en el desde el año de 1747 hasta el presente: de sus yndividuos, sueldos y encargos, segun se expresa en este PRIMERO LIBRO. En el segundo se manifiestan las diversiones, que annualmente tienen los REYES NRS. SERS. En el Real sitio de Aranjuez, Dispuesto por D.n Carlos Broschi FARINELO criado familiar de S.M.AÑO DE 1758

Si tratta dell'"ampio volume manoscritto, e nobilmente legato in marocchino, che il Broschi portò seco di Spagna, avendone lasciate altre due simili copie, l'una appresso del Re, l'altra appresso al direttore del Teatro" che il primo biografo di Farinelli Giovanale Sacchi vide a casa sua. Il manoscritto, oggi conservato presso la Biblioteca del Collegio di Spagna di Bologna, vi è giunto in data e circostanza incerte ma è probabile che sia il frutto di un dono della nipote Carlotta Pisani, che volle salvare dalla dispersione di tutta la collezione del prozio alcuni oggetti legandoli a istituzioni bolognesi. Fu Carlotta Pisani a donare all'allora Liceo Musicale il dipinto di Corrado Giaquinto e la raccolta di lettere di Metastasio

alla Biblioteca Universitaria.

L'esemplare che si conserva a Bologna è copia con leggere varianti di un altro volume conservato alla Biblioteca Nazionale di Madrid, parzialmente pubblicato nel 1978 dal Patrimonio Nazionale spagnolo (*Fiestas Reales*... 1978).

Il manoscritto è una sorta di resoconto dell'attività svolta dal Farinelli come responsabile e organizzatore degli spettacoli teatrali e delle feste alla corte di Ferdinando VI e di Barbara di Braganza. "Il pazientissimo lavoro, dettagliato riassunto di undici anni di direzione artistica dei teatri reali, risponde già nel titolo alla necessità di una giustificazione, evidentemente ritenuta necessaria dall'autore", spiega Cappelletto (1995, pp. 104 sgg., 180), commentando il testo a seguito del ritrovamento del manoscritto bolognese. Scopo del volume, dettato dal Farinelli stesso, è quindi, come vi si legge, "evitare quelle contestazioni che per cattiva cognizione solitamente si sollevano". Segue quindi un dettagliato elenco delle spese necessarie alla gestione dei due teatri del Buen Retiro e di Aranjuez, dai cantanti agli addobbi, agli allestimenti veri e propri, all'importante orchestra stabilmente impegnata al Buen Retiro. Il volume contiene dieci tavole acquarellate, copia di altrettante immagini presenti nell'esemplare spagnolo che sono opera, secondo Urrea Fernandez (1977), di Francesco Battaglioli, lo scenografo di corte; il testo e l'iconografia delle immagini sono pressoché identici.

Gli acquerelli riproducono scenografie, allestimenti teatrali e alcune navi della flotta costruita sotto la direzione di Farinelli, destinata alle feste musicali sul fiume Tago (De Martini, Morillas Alcazar 2001).

[B.B.F.]

128. "*Testamento di mé Carlo Broschi detto Farineli consegnato al Signor Notaro Lorenzo Gambarini questo dì 20 Febraio 1782*"

Fascicolo manoscritto, 305 x 205 mm, carte 24, di cui 8 bianche, 32 pagine numerate forse dalla stessa mano del testatore. Contiene il testamento olografo di Farinelli. Il fascicolo è rilegato e contenuto in una coperta in carta, un tempo cucita alle estremità, da cui è sciolto; si tratta dell'involucro che lo conteneva, e che reca infatti l'intitolazione, le sottoscrizioni e i sigilli in ceralacca di 7 testimoni: Giovanni Balduini, Domenico Balestri, Cristofaro Ripandelli, Vincenzo Negri, Francesco Ripandelli, Domenico Salani,

Giuseppe Torri. La coperta presenta altri 7 sigilli apposti alle pieghe della chiusura precedente l'apertura da parte del notaio, molti spezzati, ma riconoscibili per quello del testatore. Altro sigillo del testatore si trova alla carta 16 verso, numerata 32, l'ultima scritta. La coperta contiene anche un bifolio manoscritto, ma non autografo di Farinelli, così intitolato: "Al nome di Dio. Adì 14 settembre 1782. Codicillo di me Carlo Broschi Cavaliere del Real Ordine di Calatrava consegnato a me Don Domenico Balestri Capellano di Bertalia a ore sette di notte".

Bologna, Archivio di Stato
(Notarile, *Lorenzo Gambarini*, 1782, febbraio 20). Bologna, 1792*Bibliografia*: Ricci 1890; Frati 1923; Kirkpatrick 1953; Cappelletto 1995, pp. 197-206.

Il testamento non è edito integralmente, ma è stato sempre un documento conosciuto; risulta citato in testi ottocenteschi come Ricci 1890, o del primo Novecento come Frati 1923; fu poi consultato da Kirkpatrick 1953; ampi brani, e il codicillo, sono stati pubblicati in Cappelletto 1995. Di grande interesse per essere autografo di Farinelli e particolarmente curato nella descrizione del suo ricco patrimonio, si rivela anche, come spesso accade per la fonte notarile e gli atti testamentari in particolare, documento umano e autobiografico, annunciato già dal sottotitolo che segue all'*invocatio* religiosa della prima pagina: "In nome della Santissima Trinità... Testamento di mé Carlo Broschi detto Farinelli scritto di mio carattere in questa mia casa di campagna nel mese di ottobre 1778 e continuato nei giorni consecutivi". Il più celebre cantante del secolo XVIII dipana il racconto e il bilancio di un'esistenza movimentata a partire da questa premessa, che lo colloca fisicamente e spiritualmente nel luogo da lui scelto per terminare la sua vicenda terrena, la *casa di campagna*, cioè la villa in via delle Lame, posta nella parrocchia di San Martino in Bertalia, dove si era stabilito definitivamente durante gli anni 1760-65, dopo il ritorno dalla Spagna. Ammobbiliata sfarzosamente e sorvegliata dagli sguardi dei numerosi ritratti di re, regine, principi e dello stesso proprietario, la villa era davvero l'ultimo teatro di Farinelli, e il luogo ideale per visualizzare la ricchezza di cui andava disponendo l'eredità. La sistemazione delle *cose temporali* prende dunque l'avvio dalla consapevole visione delle stesse, oltre che dal ricevere, come narra l'autore del testamento, la dolorosa

ANONIMO
(XVIII sec.)

135. Ritratto di Wolfgang Amadeus Mozart

Olio su tela, 75,5 × 65,5 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale,
inv. B 11812, B 39131

Iscrizione: fronte (in alro) "CAV. AMADEO WOLFGANG MOZART ACCAD. FILARMON. DI BOLOG./E DI VERONA"; retro (sulla tela) "Ioanes Crisostomus Wolfgangus/Amadeus Mozart/Salisburgensis Teuto, aurata Militia/Eques/Bononiensis Veronensisque/Accademicus/Natus 27 Ianuarii 1756/Actatis sua 21".

Bibliografia: Ferrarini 1852; *Lettera di Leopold Mozart a padre Giovanni Battista Martini* in Goschler 1857; Degli Esposti in *Collezione e storiografia* 1984, pp. 43, 52; Verdi in *Mozart a Bologna* 1997; Buscaroli Fabbri 2000, p. 2.

Nel dicembre 1769 il giovanissimo Wolfgang Amadeus Mozart, accompagnato dal padre Leopold, compì il suo primo viaggio in Italia. Reduce dal tour presso le principali corti europee, durante il quale, insieme alla sorella Nannerl, aveva sbalordito regnanti, musicisti e letterati con le sue eccezionali capacità di improvvisazione e di esecuzione, fece tappa in diverse città e a Roma ricevette solennemente in Vaticano da papa Clemente XIV il titolo di cavaliere dell'ordine dello Speron d'oro, accompagnato dal prezioso dono della croce dell'ordine. Dal 24 al 29 marzo 1770 si fermò a Bologna e suonò, davanti alla migliore nobiltà locale, nella serata musicale del 26 marzo, organizzata dal conte Gian Luca Pallavicini, nel suo palazzo di Strada San Felice (oggi al civico 24). Padre Martini era fra gli invitati e fu in questa occasione che avvenne la sua prima conoscenza del giovane salisburghese. In seguito, dopo un breve soggiorno a Napoli e una sosta a Loreto, i Mozart ritornarono a Bologna nel mese di luglio; questa seconda volta, ospiti nella villa suburbana del conte Pallavicini, si fermarono più a lungo per consentire a Wolfgang di prepararsi con agio alla difficile prova di contrappunto scritto, indispensabile per essere ammesso all'Accademia Filarmonica bolognese. Il buon esito dell'esame, che si tenne il 9 ottobre 1770, si dovette, come è risaputo, alle correzioni di padre Martini e Mozart, a soli quattordici anni, divenne il più giovane aggregato alla prestigiosa Accademia, istituzione che esercitava un'importante magistero teorico anche oltre i confini nazionali e che conferiva un titolo di abili-

tà professionale spendibile in tutta Europa. Padre Martini ne faceva parte fin dal 1758 con la carica di "definitore perpetuo nella categoria dei compositori" ed è all'incirca da quella data che aveva iniziato a richiedere il ritratto ai musicisti aggregati. Mozart non fece eccezione e, qualche anno dopo, nel dicembre 1776, il francescano scrisse a Leopold affinché gli mandasse il ritratto suo e del figlio; l'invio del quadro è documentato da una lettera del 22 dicembre 1777, conservata a Vienna, nella quale Leopold Mozart si scusa per il ritardo con cui invia l'effigie richiesta, ritardo causato dalla difficoltà di trovare un buon pittore, e nello stesso tempo dichiara la propria soddisfazione perché il ritratto infine era risultato "rassomigliantissimo". Questa notizia documentaria è confermata dall'iscrizione presente sul retro della tela, che attesta come l'effigiato abbia ventuno anni e dunque, essendo nato nel gennaio del 1756, si conferma la data del 1777, l'anno della lettera. Di questo ritratto esistono altre due versioni, una conservata a Salisburgo, nella casa natale di Wolfgang ed una ad Augusta, nella casa natale di Leopold Mozart. Il pittore ritrae il musicista in una posa statica, con la croce dell'ordine dello Speron d'oro ben in vista sul panciotto e con accanto l'immancabile clavicembalo sul quale è posato uno spartito musicale. Appare evidente la volontà di celebrare il giovane talento che già era riuscito ad ottenere cariche e onori prestigiosissimi e che, vestito da gentiluomo, con una grigia parrucca sul capo, guarda verso lo spettatore fiero del proprio rango sociale. Dal punto di vista stilistico si tratta di un'opera risolta con una certa freddezza d'esecuzione che s'inserisce nel filone della ritrattistica ufficiale e genericamente celebrativa, molto frequentato nel corso del XVIII secolo, raramente capace di indagare il personaggio in profondità, ma d'inevitabile aderenza al modello.

[G.D.E.]

THOMAS GAINSBOROUGH
(Sudbury, Suffolk 1727 - Londra 1788)

136. Ritratto di Johann Christian Bach

Olio su tela, 75 × 62 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale,
inv. B 38185, B 11876

Bibliografia: *Lettera di Johann Christian Bach a padre Giovanni Battista Martini*, Londra, 22 maggio 1776 (Epistolario martiniano I.24.85; Schnoebelen 1979, 333);

Lettera di Johann Christian Bach a padre Giovanni Battista Martini, Londra, 28 luglio 1778 (Epistolario martiniano I.24.86; Schnoebelen 1979, 334); *Lettera di Charles Burney a padre Giovanni Battista Martini*, Londra, 22 giugno 1778 (Epistolario martiniano I.1.28; Schnoebelen 1979, 876); Ferrarini 1852 n. 154 pp.167-168; Varielli, 1924, pp. 309-310; Casali in *Collezione e storiografia* 1984, pp. 104-105, 110-111; Hayes 1998, p. 100, n. 19; Buscaroli Fabbri 2000, pp. 21-25.

Figlio minore del famoso compositore tedesco Johann Sebastian Bach (1685-1750), Johann Christian (Lipsia 1735-1781) ricevette la prima formazione musicale a Berlino. Giunto in Italia non ancora ventenne, ma già da quattro anni orfano di padre, soggiornò a Milano dal 1754, effettuando in seguito vari spostamenti verso altri centri di vita musicale ed artistica della penisola.

La sua ampia produzione musicale include sinfonie, musica da camera e concerti per pianoforte, strumento che egli iniziò a suonare come solista. I rapporti di alunno del giovane musicista tedesco con padre Martini dovrebbero risalire a tempi di poco successivi all'arrivo in Italia e collocarsi verso il 1756: nella lettera datata 30 aprile 1757 il conte Agostino Litta, milanese, riferiva infatti al maestro francescano non solo dei progressi che il giovane quotidianamente compiva ma anche circa "le continue proteste, che [...] va ogni giorno facendo, non avendo altra spina nel cuore, che essere lontano dal suo caro maestro" (Epistolario martiniano I.1.133; Schnoebelen 1979, 2762). Lo stesso Johann Christian intrattene del resto una personale corrispondenza con padre Martini, attestata da documenti epistolari inviati da Napoli, Milano e, dopo il definitivo trasferimento a Londra avvenuto nel 1762, anche da quella città. Molti anni dopo, nel 1776, l'ormai affermato compositore faceva eseguire, come omaggio per l'anziano maestro, il proprio ritratto affidandone l'esecuzione al pittore Thomas Gainsborough, artista inglese assai sensibile alla musica ed abituale frequentatore del gruppo di compositori conosciuti a Bath, dove aveva soggiornato dal 1766 al 1774: a questa cerchia di musicisti appartenevano, oltre a Bach, anche il violinista tedesco Karl Friedrich Abel (1723-1787) e Thomas Linley (1733-1795). L'opera doveva essere ultimata alla data del 22 maggio 1776, ma in realtà fu affidata dal compositore tedesco al signor Roncaglia con l'incarico di consegnarla a Bologna al padre francescano solo due anni dopo, come testimoniato dalla lettera, datata 28 lu-

glio 1778 (e non 1776 come riportato da Vatielli 1924), inviata appunto da Londra e firmata da Johann Christian Bach. L'opera risulta citata anche nella missiva inviata a padre Martini da Charles Burney il 22 giugno 1778.

È probabile che in quell'arco di tempo il pittore abbia realizzato la replica del ritratto, originariamente destinato proprio al compositore ed attualmente conservato presso la National Portrait Gallery a Londra.

La franca naturalezza esibita da Gainsborough nella raffigurazione del personaggio fu senza dubbio alimentata dalla profonda conoscenza del carattere del compositore e dalla condivisione di interessi culturali e di rapporti di personale amicizia. Ai nostri occhi il dipinto si propone come l'immagine accattivante ed intensa di una brillante personalità artistica del XVIII secolo, capace di intrecciare, nella sua esistenza, la dimensione più intima e privata degli affetti con quella, solo apparentemente esteriore, del più vivace cosmopolitismo. Al senso di stabilità e di presenza fisica del personaggio, valorizzato dalla posa prescelta, si unisce la fattura densa ed intrisa di luminosità delle sere e dei pizzi, sviluppata con una pennellata pastosa, ma disinvolta e fugace, che forse non a caso contrasta con la definizione meditata e profonda dello sguardo e dell'espressività del compositore. Il ritratto, definito dallo stesso Bach "molto somigliante", è stato accostato da Hayes (1998) ad altri dipinti degli anni settanta del XVIII secolo in cui Gainsborough ha effigiato David Garrick e Philippe Jacques de Louthembourg; nell'opera destinata al maestro bolognese la connotazione psicologica del personaggio appare tuttavia più forte ed incisiva.

[M.C.C.P.]

ANONIMO
(XVIII sec.)

137. Ritratto di Giuseppe Torelli

Olio su tela, 93 × 74,2 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, inv. B 37596



138

ANONIMO
(XVII sec.)

138. Ritratto di Annibale Fabretti

Olio su tela, 96 x 71,5 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, inv. B 37590

ANONIMO
(XVIII sec.)

139. Ritratto di Antonio Maria Bononcini

Olio su tela, 47 x 36,5 cm

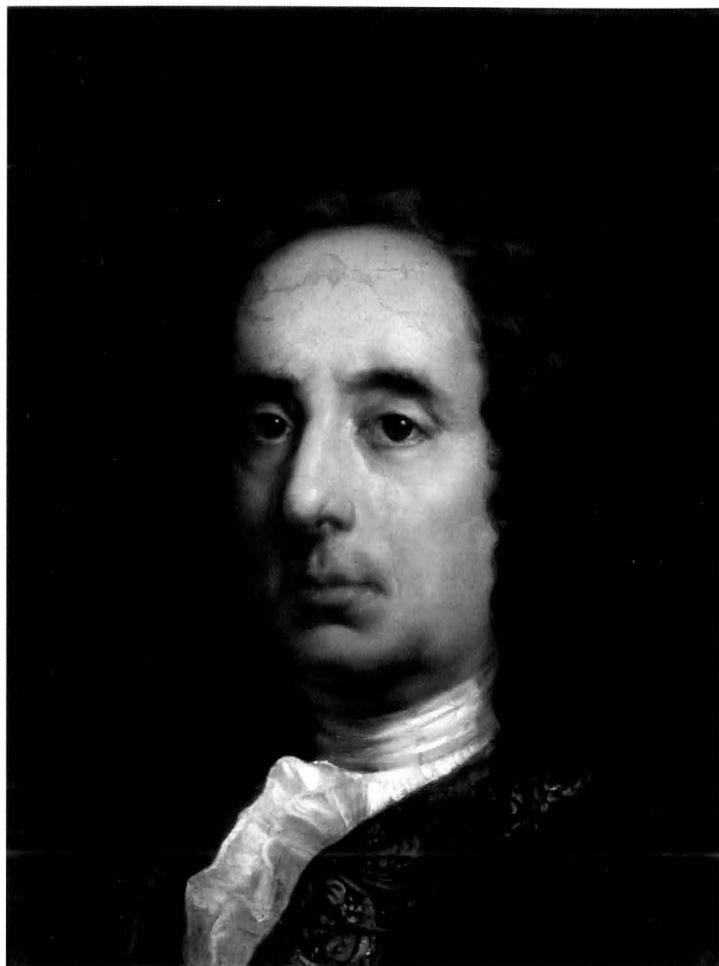
Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale,
inv. B 11834; B 37566

Iscrizione: sulla tela in alto "ANTONIO BONONCINI MODON...".

Bibliografia: Ferrarini 1852, n. 171 p. 196; Lucchi 1998, p. 153.

Secondogenito di Giovanni Maria Bononcini, Antonio Maria (Modena 1677-1726) fu attivo come compositore e violoncellista dapprima in ambito bolognese, ove fu allievo, col

fratello maggiore, di Giovanni Paolo Colonna (Bologna 1637-1695); nel 1694 si recò a Roma e nel 1696 entrò a far parte della congregazione di Santa Cecilia; nel 1698 scrisse, a celebrazione del cardinale Giorgio Vivente Cornaro, *La fama eroica*. Intorno al 1700 raggiunse il fratello a Vienna e nel 1705 ottenne ufficialmente l'incarico di compositore presso la corte dell'imperatore Giuseppe I. Nel periodo compreso fra il 1705 ed il 1711 il musicista diede vita ad una ricca produzione musicale, paragonabile per ampiezza solo a quella del fratello o del vice maestro di cappella M.A. Ziani, e comprendente cantate, serenate, oratori e perfino un'opera in tre atti. Il successore di Giuseppe I, Carlo VI, non trattenne a Vienna i Bononcini ed Antonio fece ritorno in Italia stabilendosi a Modena; fece rappresentare dieci opere in varie città, tra le quali risultano Venezia e Roma, oltre naturalmente a Modena ove furono rappresentati *Lenigna disciolto* e *Lucio Vero* nell'ottobre 1716 ed a Reggio ove si tenne *Mitridate Eupatore* nel gennaio 1723. Durante i suoi ultimi cinque anni Antonio Bononcini fu maestro di



139

cappella alla corte del duca di Modena Rinaldo I e direttore artistico del teatro Molza (*The New Grove Dictionary* 2001, ad vocem).

Il dipinto, di dimensioni abbastanza ridotte, presenta una buona qualità pittorica; nell'Epistolario martiniano mancano però informazioni relative alla sua provenienza e di conseguenza risulta assai problematico stabilire dati certi relativamente all'epoca di esecuzione ed all'autore. Di sicuro esso si pone come esemplare di mano diversa da quella che eseguì il ritratto del fratello, in quanto caratterizzato da una più sensibile e ravvicinata definizione dell'umanità del personaggio.

[M.C.C.P.]

ANONIMO
(XVIII sec.)

140. Ritratto di Giovanni Battista Bononcini

Olio su tela, 125,3 x 102 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, inv. B 37571

Iscrizione: in alto sulla tela "GIOVANNI BONONCINI MODENESE ACCADEMICO FILARMONICO MORI IN VIENNA 1738".

Bibliografia: Ferrarini, 1852, n. 192 p. 218; Crespi, Pulcini, Taborelli 1990, p. 55.

Figlio del musicista Giovanni Maria Bononcini, Giovanni Battista (Modena 1670 - Vienna 1747) da Modena si spostò a Bologna in giovane età alla morte del padre e studiò presso G.P. Colonna col fratello minore Antonio; all'età di sedici anni fu accolto nell'Accademia Filarmonica e continuò a comporre oratori e musica sacra sia a Bologna sia a Modena. Nel 1691 si recò a Roma ove entrò al servizio di Filippo Colonna e dell'ambasciatore spagnolo Luigi della Cerda, che successivamente divenne viceré di Napoli. Nel 1695 fu ammesso alla congregazione di Santa Cecilia e l'anno successivo fu uno dei sette musicisti che fondarono l'Accademia Arca. Dopo la morte di Lorenza Colonna nell'agosto 1697 Bononcini fu accolto a Vienna al servizio prima di Leopoldo I e poi del suo successore Giuseppe; allo scoppio della guerra di Successione spagnola nel 1702 si



140

trasferì temporaneamente alla corte di Sofia Carlotta a Berlino con un gruppo di musicisti tra i quali il fratello Antonio; qui compose *Cefalo e Polifemo*. Nel 1706 la sua fama era diffusa in tutta Europa, da Parigi a Londra. Il grande favore di cui Giovanni poté godere, con il fratello, presso la corte di Giuseppe I non si estese al periodo del successore Carlo VI. Il musicista si spostò a Roma, ove fu al servizio di Johann Wenzel. Nell'estate del 1719 il conte di Burlington, allora in Italia per la seconda volta, ottenne che il Bononcini potesse essere ammesso come compositore presso la Royal Academy of Music di Londra ove inizialmente otten-

ne ampio successo. Tuttavia, entrato in stretta amicizia con la duchessa di Buckingham e con Francis Atterbury, poi accusati di essere filo-giacobiti, il musicista cadde in disgrazia e non ottenne il rinnovo del suo incarico presso la Royal Academy se non nel 1723-24.

Insieme a molti cantanti londinesi passò l'estate del 1724 in Francia, poi fece ritorno in Inghilterra e ricoprì un ruolo molto attivo presso l'Academy of Ancient Music; cadde però in un caso di plagio del madrigale di Lotti e fu quindi costretto ad allontanarsi dall'ambiente londinese nel 1731, per recarsi poi a Parigi, città dalla quale ancora si spostò diretto

prima a Parigi e poi a Madrid ed a Vienna, ove ottenne dall'imperatrice Maria Teresa, che gli aveva commissionato un *Te Deum*, una piccola pensione (*The New Grove Dictionary* 2001, ad vocem).

La biografia del musicista appare quindi caratterizzata da frequenti spostamenti tra i principali centri di vita musicale europea del Settecento, così da porsi come esempio di quella cultura cosmopolita che fece dell'arte uno dei principali linguaggi dell'epoca. Nel periodo londinese è noto che il musicista rivaleggiò con Haendel, ma lo stesso Hawkins, "con moderna acutezza estetica, infirma dalla base il criterio della lotta fra i due composi-

tori, e, senza diminuire Haendel, riconosce a Bononcini meriti assai grandi. Le sue melodie gli appaiono le più ricche e dolci che abbia mai conosciuto, e di uno stile affatto personale" (*Il museo teatrale alla Scala*, Milano 1985, p. 31).

Nell'Epistolario martiniano non compare menzione dei ritratti dei due fratelli compositori e di conseguenza si possono avanzare due ipotesi circa la loro provenienza: o si tratta di acquisizioni successive, in quanto è noto che nel corso dell'Ottocento il Liceo Musicale continuò ad arricchire l'iconoteca con nuovi acquisti, o, in alternativa alla prassi comunemente seguita, durante l'epoca in cui padre Martini raccoglieva la sua collezione i due ritratti dei musicisti modenesi gli furono direttamente consegnati senza che siano avvenute trattative epistolari al riguardo. A rendere più intricata la ricostruzione della vicenda dei due dipinti intervengono i confronti con altri ritratti noti dei Bononcini: del ritratto bolognese di Giovanni esiste, presso il Museo del Teatro alla Scala di Milano, una copia costituita da un piccolo olio di fattura mediocre, in cui non è rintracciabile la qualità del dipinto del Civico Museo Bibliografico Musicale, caratterizzata da "estrema finezza e grazia, tanto da farci evocare la ritrattistica francese del tempo, nota a Bologna per la diffusione di copie ed incisioni di dipinti di Rigaud, Largillière e De Troy" (Crespi in Crespi, Pulcini, Taborelli 1990. Sono inoltre note incisioni e caricature, come quella di Leone Ghezzi. Ma il confronto con il ritratto di Giovanni Bononcini attribuito a Bartholomew Dandridge conservato al Royal College of Music di Londra e datato al 1730 (*The New Grove Dictionary* 2001, ad vocem) presenta un'immagine del musicista in realtà non molto somigliante a quella della raccolta bolognese e più vicina, per i caratteri fisionomici, i lineamenti e l'espressività, al ritratto del fratello Antonio Maria che si conserva nella medesima collezione (vedi scheda 139). È da rilevare che fu proprio Giovanni a soggiornare a Londra e che quindi un eventuale errore nella identificazione potrebbe essersi verificato tra i quadri bolognesi. La scritta posta in alto sulla tela in realtà non corrisponde alla data della morte, che avvenne invece nel 1747.

[M.C.C.P.]

ANONIMO
(seconda metà XVIII sec.)

141. *Ritratto di Sante Aguilar*

Olio su tela, 96 × 71,5 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale,
inv. B 37747

SEBASTIANO CECCARINI
(Fano 1703-1783)

142. *Ritratto di Filippo Elisi*

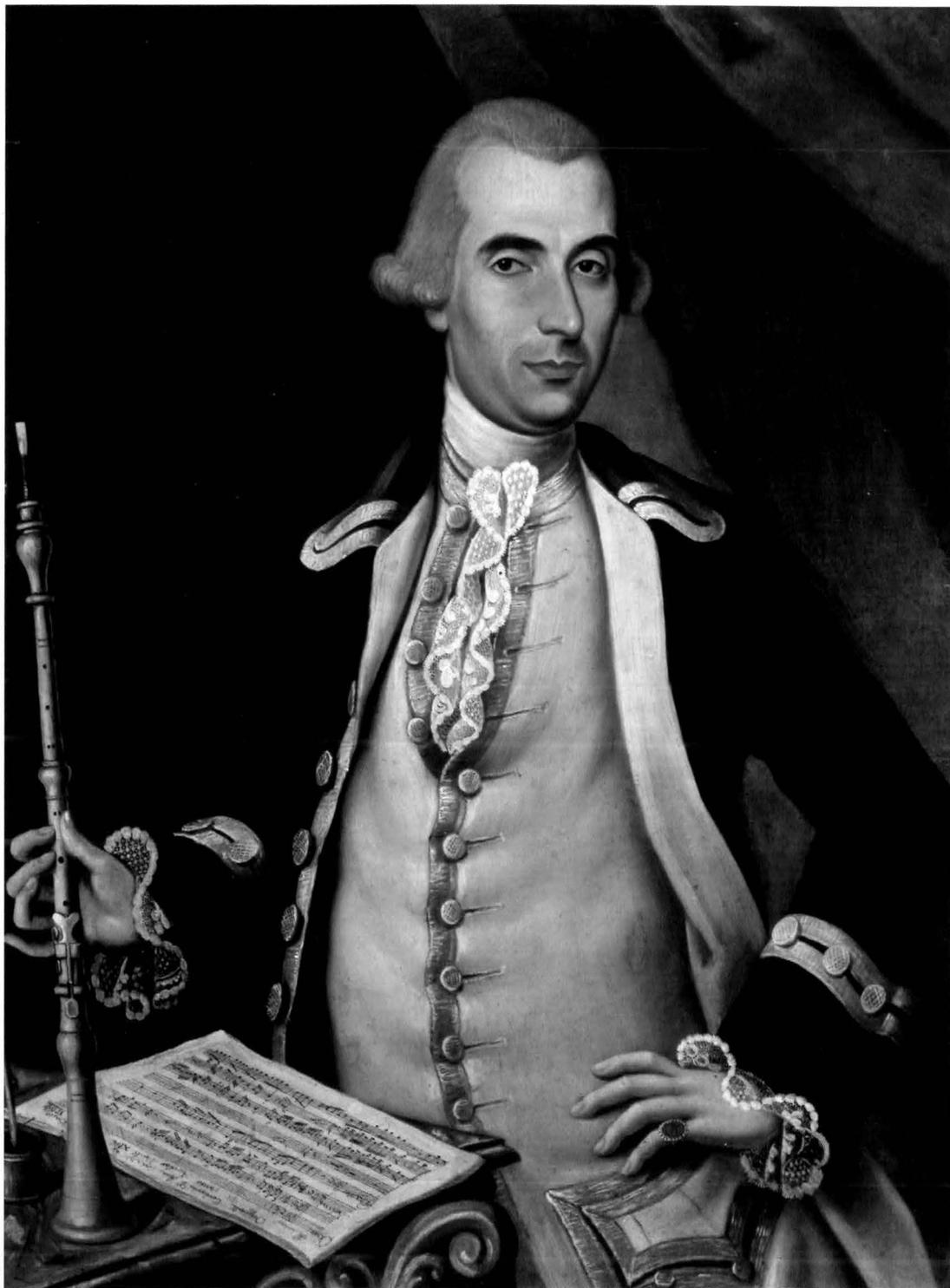
Olio su tela, 74,7 × 62 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale,
inv. B 1191, B 39176

Iscrizione: lungo il margine superiore "FILIPPO ELISI DI FOSSOMBRONE ACCAD. FILARMONICO"

Bibliografia: Casali in *Collezionismo e storiografia* 1984, pp. 98-99, 120; Cleri 1992, pp. 134-135.

L'iscrizione lungo il margine superiore del dipinto accerta l'identità del personaggio, il celebre cantante Filippo Elisi che calcò le scene dei principali teatri italiani e raggiunse anche Londra e Aranjuez. L'aggregazione all'Accademia Filarmonica di Bologna gli giunse precocemente nel 1740 e dovette contribuire ad accrescerne la fama. Le testimonianze dirette e indirette dell'epistolario martiniano ricordano le principali tappe della sua carriera, ma solo a partire dal 1752, quando il cantante si trovava a Roma. Non fu breve il soggiorno londinese, del quale siamo informati grazie ad una lettera dello stesso Elisi del 14 maggio 1761 a padre Martini, di seguito all'altra con la notizia dei suoi successi personali nel teatro di Torino. In precedenza il cantante aveva avuto modo di fermarsi a Parigi e di depositare una copia del primo tomo della *Storia della musica* di padre Martini, destinato a Rameau. Rientrato in Italia, nel 1762 rivedeva a Bologna il francescano con il quale nuovamente si incontrava l'anno successivo di ritorno da Padova. I numerosi viaggi compiuti anche al di fuori dell'Italia con soggiorni a volte prolungati potrebbero disorientare i tentativi di definire i tempi e soprattutto il luogo in cui il ritratto fu eseguito. Vengono incontro, nella ricerca, la dichiarazione della patria del cantante, Fossombrone, e i peculiari caratteri stilistici che ricordano le soluzioni formali di Domenico Mancini. Il livello qualitativo dell'opera, meno elevato rispetto alle finezze aristocratiche di questo artista, sposta l'atten-



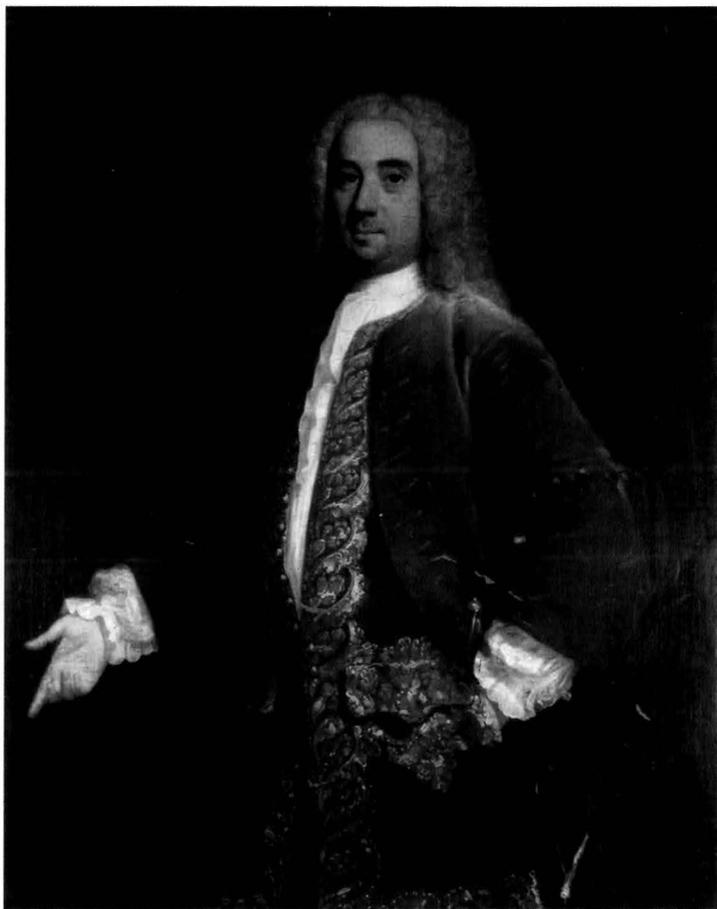
141

zione sulla personalità dell'allievo Sebastiano Ceccarini, ritrattista prediletto dalla nobiltà marchigiana. L'ipotesi attribuitiva in favore dell'artista fanese, avanzata dallo scrivente in occasione della mostra realizzata nel 1984 per il secondo centenario della morte di padre Martini, è stata accolta da Cristina Casali nel relativo catalogo e quindi da Bonita Cleri nella monografia dell'artista. Si fonda essenzialmente sul confronto con il *Ritratto della contessa Maddalena*

Ferretti Gabuccini e il *Ritratto del marchese Gian Ottavio Gabuccini* della Pinacoteca Civica di Fano, e trova ulteriore conferma nel *Ritratto della marchesa Orsola Vitelleschi Gabuccini Passionei* della Pinacoteca Vernarecci di Fossombrone, presentata a figura intera, dal quale discende il ritratto a mezza figura della Pinacoteca di Fano, inoltre nel *Ritratto della marchesa Chiara Gasparri Ferretti* e nel *Ritratto di Carlo Maria Ferretti marchese di Norcia*, entrambi

del 1761, e in altri ancora. Caratteri stilistici e indizi biografici, tanto del ritrattista quanto dell'effigiato, convergono con una certa sintonia verso una datazione di poco successiva al 1760, che potrebbe non risultare disgiunta dalla presenza di Elisi a Bologna nel 1763 al termine del soggiorno londinese, in anni in cui l'attività del pittore marchigiano si divideva tra Roma e Fano.

[A.M.]



144

ANGELO CRESCIMBENI
(Bologna 1734-1781)

143. *Ritratto di Valerio Tesei*

Olio su tela, 61,5 × 45,8 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale,
inv. B 11802, B 39109

Iscrizione: lungo il bordo superiore "D. VALERIO TESI BOLOGNESE MANSION: DI S. PETRONIO/ ACCAD. FILARM."; sullo spartito "D. Valerio Tesei/ aggregato l'anno/ 1771 li 3 Genn:ro"; sul retro della tela "Sig: Crescimbeni pinx."

Bibliografia: Ferrarini 1852, n. 52 p. 56; Mazza in *Collezioneismo e storiografia* 1984, pp. 65, 68, 116; Emiliani in *Pompilio* 1987, p. 78.

L'identità del personaggio è dichiarata sia dall'iscrizione che corre lungo il bordo superiore del dipinto sia dalla scritta sul foglio di musica arrotolato, tenuto dal compositore. In entrambe ricorre il titolo di accademico filarmonico, conseguito, come riporta l'iscrizione, il 3 gennaio 1771. Valerio Tesei (Bologna 1749-1804) fu in effetti incluso, in quell'anno, nell'ordine dei compositori con un esperimento d'esame che si conserva tutto-

ra nell'archivio dell'Accademia Filarmonica di Bologna. Il nome di Valerio Tesei compare varie volte nell'epistolario martiniano: ad esempio nel 1774 per le funzioni di tramite nella richiesta del ritratto di Giacomo Puccini destinato alla raccolta di padre Martini, e in due lettere di Giovenale Sacchi, del 1781 e del 1782, quando viene ricordato per la carica di principe dell'Accademia Filarmonica allora ricoperta. Ecclesiastico, mansionario della basilica di San Petronio, questi fu tra gli allievi principali di Giuseppe Carretti, maestro di cappella della basilica bolognese. Come riporta Camillo Ferrarini, sostituì per molto tempo Giovanni Calliste Zanotti che successe al Carretti. Sue partiture autografe di musica sacra e di musica strumentale sono presso il Civico Museo Bibliografico Musicale.

La data 3 gennaio 1771 riportata sul foglio di musica costituisce un utile termine *post quem* per la datazione del ritratto; ma è lecito credere che l'esecuzione non sia di molto successiva, non fosse che per la giovane età dell'effigiato. Dai fogli consegnati dall'artista a Marcello Oretti, presumibilmente compilati verso la metà degli anni settanta, si apprende di un rientro a Bologna il 18 giugno 1771 da Venezia, città nella quale tornava l'anno successivo. Non è escluso che

padre Martini abbia lasciato trascorrere qualche tempo, prima di chiedere il ritratto al compositore bolognese; ed anche che il compositore abbia atteso il ritorno di Crescimbeni per dare il via all'operazione. L'affinità con il *Ritratto di Giulio Panziera*, principe dell'Accademia degli Argonauti nel secondo semestre del 1772, non è disgiunta in effetti da segni di ulteriore avanzamento.

[A.M.]

CARLO LUCY (LUCIJ?)
(Londra 1692-?)

144. *Ritratto di Pietro Giuseppe Sandoni*

Olio su tela, 125 × 102 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale,
inv. B 11840, B 39158

Iscrizione: "PIETRO GIUSEPPE SANDONI/ ACCAD. FILARMONICO MORI' / L'ANNO 1748 IN ETÀ D'ANNI 63 firmato (Lucij?)".

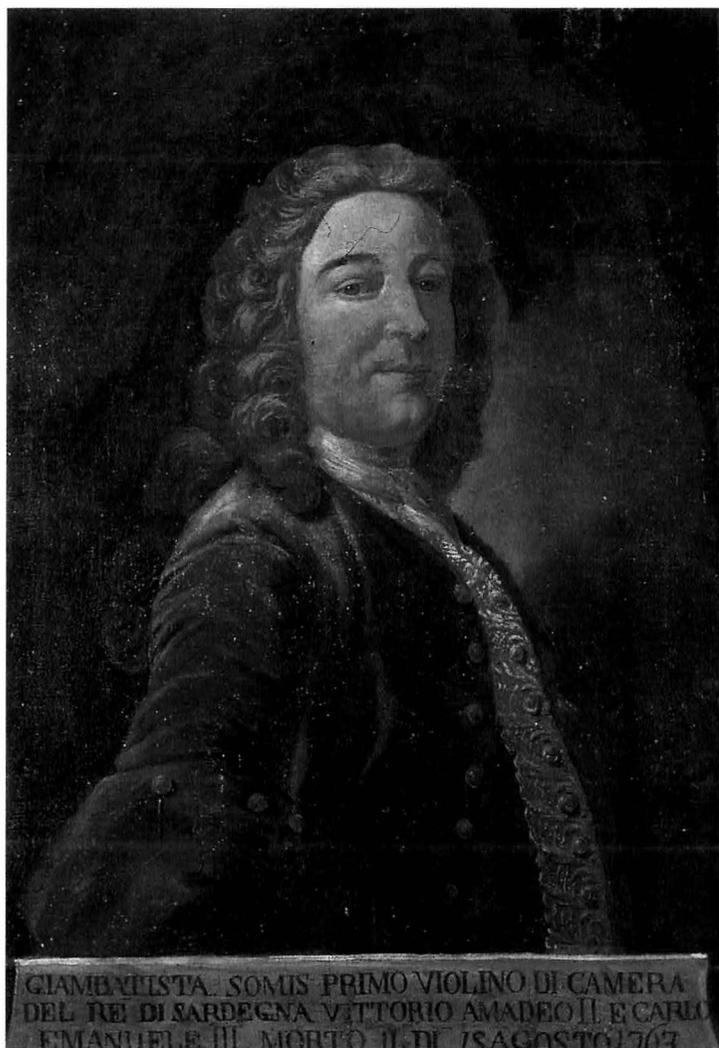
Bibliografia: Oretti, *Notizie*, ms. B 129, c. 435; ms. B 95 c. 32; Oretti, *Descrizione*, c. 116; Ferrarini 1852, n. 138 p. 145; Casali, *Degli Esposti*, Mazza in *Collezioneismo e storiografia* 1984, p. 118 n. 31; Sambo in *Figure come il naturale* 2000, pp. 56-58, fig. 24.

Formatosi nell'arte del contrappunto con Angelo Predieri e Giovanni Bononcini, Pietro Giuseppe Sandoni (Bologna 1685-1748) apprese a suonare il cembalo con Francesco Salari. Nel 1698 era organista presso la chiesa di San Giacomo Maggiore a Bologna: con la stessa qualifica fu ammesso all'Accademia Filarmonica nel 1700 e dopo due anni fu promosso alla classe dei compositori (*The New Grove Dictionary* 2001, vol. 22, p. 235); ricoprì il ruolo di principe nel 1713, 1714, 1739 e 1745. Noto soprattutto come clavicembalista, fu anche maestro di canto e si spostò all'estero tra Vienna, Monaco e Londra, ove le sue composizioni vennero paragonate a quelle di Händel. Fu proprio questi, nel 1722, a chiedergli di recarsi a Venezia per andare a prendere la famosa soprano Francesca Cuzzoni, destinata, tre anni dopo, a divenire la moglie del bolognese. La celebre coppia nei primi anni di matrimonio abitò a Londra, ove si svolgevano in quel periodo le famose diatribe tra Händel e Bononcini; in seguito Pietro Sandoni si spostò ancora, con la consorte, tra l'Italia e l'Inghilterra, per fermarsi poi definitivamente a Bologna nel 1745: assillato da difficoltà economiche e da gravi problemi di salute, si spense nella sua città tre anni dopo,

nel 1748. Le opere composte dal musicista sono note solo attraverso i libretti: *Artaserse*, *Olimpiade*, *Adriano in Siria*, *Issipile*, e la stessa sorte è purtroppo condivisa dagli oratori. Le sue *Cantate da camera* terminano con le sonate al clavicembalo, che sono le prime composizioni di quel tipo ad essere state pubblicate in Inghilterra; esse esprimono uno stile prevalentemente tardo barocco a cui fa già riscontro, in alcuni movimenti soprattutto della seconda *sonata*, la presenza di elementi neoclassici.

Il ritratto del musicista bolognese si distacca nettamente, per la particolarità delle più grandi dimensioni, il taglio compositivo prescelto, la nobile ed elegante presentazione del personaggio, dalla maggior parte degli altri esemplari della quadreria martiniana. Esso venne eseguito, come è attestato da un'iscrizione (la firma?) posta sul dipinto, dal pittore Carlo Lucy; la formazione ed il percorso iniziale dell'artista, che dalla natia Inghilterra si spostò, in ancor giovane età, prima a Firenze e poi a Forlì, ove rimase per otto anni col Cignani, è stata ricostruita da Sambo (2000); ricordato da Oretti: "È presso il P.M.° Martini il ritratto del Sandoni" (Oretti, *Notizie*); dello stesso musicista viene ancora ricordato da Oretti (*Descrizione*), in casa del Dottore Piccioli, "il ritratto di Pietro Sandoni M.o di Capella Bolognese mezza figura al naturale dipinto da Carlo Lucy inglese [...] ed un "Ritratto [...] mezza figura quanto il naturale in scultura, opera di Gio. Batta Bolognini". Dalla testimonianza di Oretti si apprende infatti che la figlia del musicista era moglie del dottor Piccioli, il che spiega la presenza di queste effigi nella sua abitazione. Il quadro appartenuto a padre Martini è stato pubblicato per la prima volta nel catalogo della mostra *Collezioneismo e storiografia musicale nel Settecento* (1984) con l'indicazione della firma del pittore del XVIII secolo che ne è l'autore: Lucij. Ancora oggi appare molto appropriata la lettura che Adriana Arfelli diede dell'opera nella scheda di catalogo del Liceo Musicale nel 1934, alla voce "Descrizione": "Tre quarti di figura, riccamente vestita, con abito azzurro ricamato d'oro, e breve mantello bigio. Ha in capo la parrucca bianca a grandi lunghi riccioli. Tende la destra in atteggiamento oratorio". A giudicare dall'apparente età del personaggio sembra possibile assegnare l'opera al periodo compreso fra l'epoca del matrimonio (1725) e quella in cui egli fu nominato principe dell'Accademia Filarmonica (1739).

[M.C.C.P.]



145

GAETANO OTTANI
(Torino 1736 - 1808)

145. Ritratto di Giovanni Battista Somis

Olio su tela, 90,8 × 68,5 cm

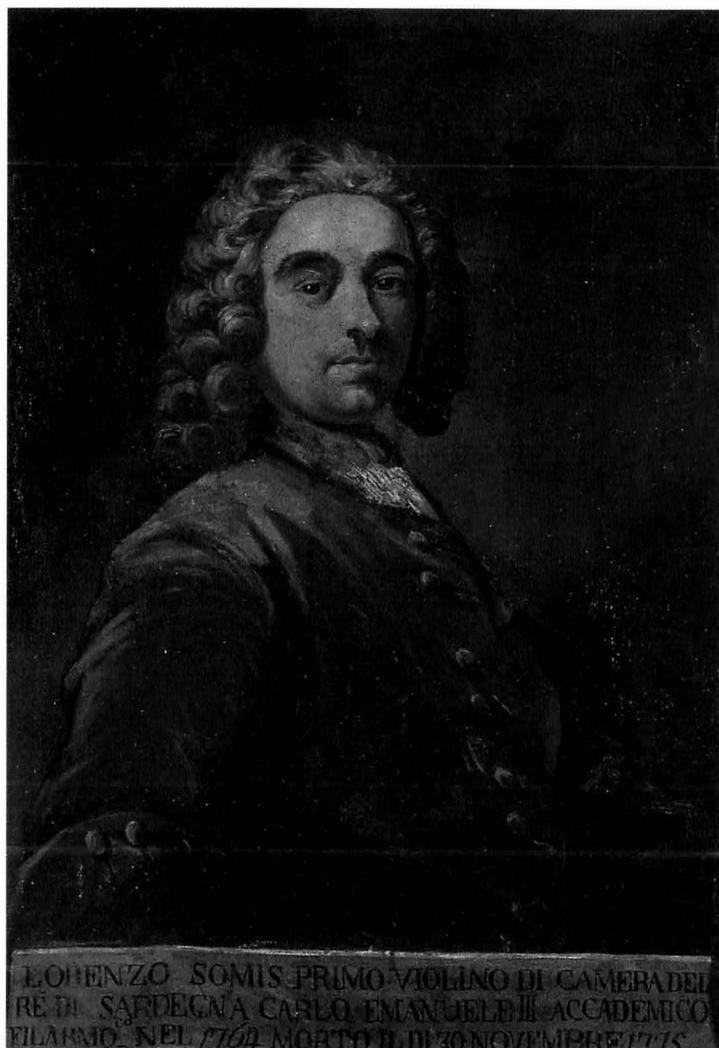
Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale,
inv. B 39208.

Iscrizione: davanti in basso "GIAMBATTISTA SOMIS PRIMO VIOLINO DI CAMERA/DEL RE DI SARDEGNA VITTORIO AMEDEO II E CARLO EMANUELE III MORTO IL DI 15 AGOSTO 1763".

Bibliografia: *Lettera di Gaetano Ottani a padre Giovanni Battista Martini*, Torino, 8 luglio 1778 (Epistolario martiniano I.1.95; Schnoebelen 1979, 3742); *Lettera di Ignazio Somis a padre Giovanni Battista Martini*, Torino, 29 luglio 1778 (Epistolario martiniano I.28.97; Schnoebelen 1979, 5116); *Lettera di Gaetano Ottani a padre Giovanni Battista Martini*, Torino, 5 agosto 1778 (Epistolario martiniano I.1.96; Schnoebelen 1979, 3743); *Lettera di Gaetano Ottani a padre Giovanni Battista Martini*, Torino, 31 agosto 1778 (Epistolario martiniano I.1.97; Schnoebelen 1979, 3744); *Lettera di Gaetano Ottani a padre Giovanni Battista Martini*, Torino, 2 dicembre 1778 (Epistolario martiniano I.1.97; Schnoebelen 1979, 3745); *Lettera di Gaetano Ottani a padre Giovanni Battista Martini*, Torino, 12 febbraio 1779 (Epistolario martiniano I.1.99; Schnoebelen 1979, 3746); Ferrarini 1852, n. 92 p. 96; Casali in *Collezionismo e storiografia* 1984, p. 88 fig. 47.

Il personaggio raffigurato nel dipinto è il violinista e compositore torinese Giovanni Battista Somis (Torino 1686-1763). Proveniente da una famiglia di musicisti, entrò al servizio del duca Vittorio Amedeo II di Savoia nel 1696. Dopo un periodo triennale trascorso a Roma, insieme al musicista Andrea Fiorè, per perfezionare la preparazione sotto la guida del Corelli, rientrò a Torino e riprese il suo posto nell'orchestra di corte. Grazie all'appoggio del principe di Carignano, Vittorio Amedeo, che si trasferì a Parigi nel 1718, ebbe la pos-

sibilità di spostarsi di frequente nella capitale francese, ove riscosse ampi consensi come primo violino. Dal 1737 al 1757 ricoprì l'incarico di direttore musicale e di scena del Teatro Regio di Torino, con l'obbligo di dirigere la prima opera di ciascuna stagione (*The New Grove Dictionary* 2001, vol. 23). Il ritratto di Giovanni Battista Somis e quello del fratello Lorenzo entrarono a far parte della collezione di padre Martini nel 1779, diversi anni dopo la morte dei due musicisti. La vicenda dell'acquisizione dei due dipinti è documentata dalla corrispondenza intercorsa tra padre Martini e Gaetano Ottani, musicista e pittore di origine bolognese, ma attivo a Torino, ove morì nel 1808, fratello del più noto Bernardino, anch'egli musicista nonché compositore. Nella lettera inviata al religioso bolognese da Torino in data 8 luglio 1778 Gaetano Ottani faceva riferimento a quanto appreso dal figlio di Giovanni Battista Somis, il medico Ignazio Somis, circa la richiesta già in precedenza avanzata da Quirino Gasparini (1721-1778),



146

maestro di cappella della cattedrale di Torino e personalità di spicco della corte sabauda, per ottenere le effigi di Giovanni Battista e del fratello Lorenzo. Benché "mortificato di non essere stato di ciò richiesto direttamente con lettera" da padre Martini, il medico, in considerazione della grande stima nei confronti del francescano, col quale già dal 1756 aveva intrapreso una lunga corrispondenza epistolare, avrebbe, secondo l'Ottani, messo a disposizione i ritratti del padre e dello zio già in suo possesso perché egli ne ricavasse copie. Gaetano Ottani in conclusione, perciò, consigliava padre Martini di inoltrare una nuova personale richiesta a Ignazio Somis e gli esprimeva, inoltre, la sua riconoscenza per aver "accolto con grande favore il suo autoritratto". In effetti ciò deve essere accaduto, se alla fine dello stesso mese di luglio Ignazio Somis scriveva a padre Martini dicendo di essere pronto a far fare copie dei ritratti del padre e dello zio. Così, pochi giorni dopo, nella lettera del 5 agosto 1778 Ottani rassicurava il religioso bolognese circa la

maestro di cappella della cattedrale di Torino e personalità di spicco della corte sabauda, per ottenere le effigi di Giovanni Battista e del fratello Lorenzo. Benché "mortificato di non essere stato di ciò richiesto direttamente con lettera" da padre Martini, il medico, in considerazione della grande stima nei confronti del francescano, col quale già dal 1756 aveva intrapreso una lunga corrispondenza epistolare, avrebbe, secondo l'Ottani, messo a disposizione i ritratti del padre e dello zio già in suo possesso perché egli ne ricavasse copie. Gaetano Ottani in conclusione, perciò, consigliava padre Martini di inoltrare una nuova personale richiesta a Ignazio Somis e gli esprimeva, inoltre, la sua riconoscenza per aver "accolto con grande favore il suo autoritratto". In effetti ciò deve essere accaduto, se alla fine dello stesso mese di luglio Ignazio Somis scriveva a padre Martini dicendo di essere pronto a far fare copie dei ritratti del padre e dello zio. Così, pochi giorni dopo, nella lettera del 5 agosto 1778 Ottani rassicurava il religioso bolognese circa la

disponibilità del Somis a mettergli a disposizione i due ritratti per trarne copie; tale intendimento veniva ribadito in una successiva lettera del 31 agosto. Dopo circa tre mesi, con la lettera del 2 dicembre 1778, il pittore e musicista bolognese accusava una forma di reumatismo al braccio destro che gli aveva impedito di portare a compimento l'opera, mentre solo nel 1779, in data 17 febbraio, egli poteva affermare di avere finalmente consegnato i ritratti dei due fratelli Somis al signor Bedini per la consegna; aggiungeva inoltre di essersi molto impegnato nell'esecuzione cercando di non discostarsi troppo "dagli originali del rinomato monsieur Vanglò". La data del 1779, riportata sul verso della tela, non è visibile perché col restauro eseguito nel 1971 la nuova foderatura ha nascosto la scritta: "Questa è cavata dall'originale di Luigi Vanlo da Gaetano Ottani Bolognese fatta nel 1779". In realtà sembra forse più probabile, in virtù dei rapporti familiari esistenti, che l'originale fosse stato eseguito dal figlio del pittore di origine olandese Abraham Louis Van Loo (1656-1712), Charles André detto Carle (Nizza 1705 - Parigi 1765), che nel 1733 aveva sposato proprio una sorella di Giovanni Battista e Lorenzo Somis, Cristina (Torino 1704 - Parigi 1785); è noto peraltro che rapporti tra le due prestigiose dinastie di artisti risalivano ai decenni precedenti. Cristina, dotata di grande inclinazione musicale ed apprezzata cantante, è ricordata nel dipinto da cui fu tratta l'incisione di Martin Van Meytens del 1728, che la ritrae alla spinetta con un foglio di musica in mano, accanto al padre Francesco ed al fratello Lorenzo (A. Basso, *Notizie biografiche sulle famiglie Somis e Somis di Chiavrie* in "Monumenti musicali italiani", Milano 1976, p. XXVII). È noto che Carle Van Loo ricevette una formazione artistica nell'ambito dell'Accademia prima a Parigi e poi a Roma e che, trasferitosi stabilmente nella capitale francese dopo il matrimonio, ebbe una carriera di grande prestigio che lo portò a conseguire, nel 1762, il titolo di "Premier peintre du Roi". Nella sua produzione, la ritrattistica, di carattere celebrativo, rivestì una notevole importanza. Anche il nipote di Carle Van Loo, Louis-Michel (1707-1711) ottenne grande fama come pittore tanto da ottenere grande fama, proprio come ritrattista, presso le corti di Francia e di Spagna. Viene considerato come il più prestigioso esponente di questa dinastia di artisti di origine olandese poi trasferitisi in Francia e attiva anche in Italia. È da identificare, se dobbiamo tenere fede alla scritta apposta sulla tela, nell'autore del qua-

dro dal quale è stato ricavato il quadro della collezione martiniana. La figura del pittore Gaetano Ottani, che eseguì la copia, è tuttora poco nota; sappiamo che per padre Martini eseguì non solo le copie dei due originali di Van Loo, ma anche un autoritratto, come si è detto, e un dipinto raffigurante Gaetano Pugnani (1731-1798), allievo di G. Battista, musicista apprezzato in varie città europee.

[M.C.C.P.]

GAETANO OTTANI
(Torino 1736 - 1808)

146. Ritratto di Lorenzo Somis

Olio su tela, 91 x 78,7 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale,
inv. B 11882, B 39210

Iscrizione: davanti in basso sulla tela "LORENZO SOMIS PRIMO VIOLINO DI CAMERA DEL RE DI SARDEGNA CARLO EMANUELE III ACCADEMICO FILARMO.CO NEL 1764 MOR-TO IL DI 30 NOVEMBRE 1775"; sul retro della tela "Questa opera è cavata dall'originale di/Luigi Vanlo da Gaetano Ottani Bolognese fatta nel '79".

Bibliografia: *Lettera di Gaetano Ottani a padre Giovanni Battista Martini*, Torino, 8 luglio 1778 (Epistolario martiniano I.1.95; Schnobelen 1979, 3742); *Lettera di Ignazio Somis a padre Giovanni Battista Martini*, Torino, 29 luglio 1778 (Epistolario martiniano I.28.97; Schnobelen 1979, 5116); *Lettera di Gaetano Ottani a padre Giovanni Battista Martini*, Torino, 5 agosto 1778 (Epistolario martiniano I.1.96; Schnobelen 1979, 3743); *Lettera di Gaetano Ottani a padre Giovanni Battista Martini*, Torino, 31 agosto 1778 (Epistolario martiniano I.1.97; Schnobelen 1979, 3744); *Lettera di Gaetano Ottani a padre Giovanni Battista Martini*, Torino, 2 dicembre 1778 (Epistolario martiniano I.1.97; Schnobelen 1979, 3745); *Lettera di Gaetano Ottani a padre Giovanni Battista Martini*, Torino, 12 febbraio 1779 (Epistolario martiniano I.1.99; Schnobelen 1979, 3746); Ferrarini 1852, n. 92 p. 96; Casali in *Storiografia e collezionismo* 1984, p. 88, fig. 47.

Fratello di Giovan Battista, Lorenzo Somis (Torino 1688-1775) esprime il suo talento in campo sia musicale sia pittorico. Per la sua formazione risultò assai importante, oltre all'ambiente familiare votato alla musica, il soggiorno di studi effettuato a Bologna, ove perfezionò la sua conoscenza musicale con Girolamo Nicolò Laurenti, che dal 1706 era violinista presso la basilica di San Petronio. La preparazione pittorica venne probabilmente approfondita, nella stessa città, con Giovan Gioseffo Dal Sole (1654-

1719), come sembrerebbe confermato anche dalla presenza di due dipinti del maestro bolognese nell'inventario dei beni ceduti in donazione nell'atto di emancipazione firmato da Francesco Somis ed inoltre da un disegno di Lorenzo Somis ricavato da un dipinto di Dal Sole che si trova tuttora presso collezione privata (A. Basso, *Notizie biografiche sulle famiglie Somis e Somis di Chiavrie*, in "Monumenti musicali italiani", Milano 1976, p. XXI nota 104).

Nel 1724 Lorenzo Somis faceva parte della banda militare di Sardegna e dal 1732 al 1770 fu violinista della cappella reale di Torino, città che lasciò solo nel 1753 per recarsi a Parigi. Non volle formare una famiglia propria e si dedicò con grande affetto e dedizione al padre Lorenzo Francesco, che curò amorevolmente fino alla morte. Come è stato chiarito dai contributi critici sulla personalità di Lorenzo Somis egli coltivò molteplici interessi legati alla sfera artistica, dedicandosi anche al collezionismo di dipinti; fra i numerosi documenti pubblicati dal Basso (pp. XXI-XXIV) spicca la *Nota dei quadri avutisi dall'eredità del fu signor zio Lorenzo Somis* che include una settantina di opere, molte delle quali eseguite dal cognato Carle Van Loo, dal Meytens, dal Seyter e dal Magnasco. Lo stesso Lorenzo aveva inoltre dipinto ritratti di numerosi musicisti, come il fratello G. Battista, Giacomo Perti, Giovanni Porta e Salvatore Lanzetti. Per quanto riguarda la vicenda del ritratto della quadreria martiniana, si rimanda alla scheda precedente; occorre però ricordare che Lorenzo, intorno al 1763, si era trovato coinvolto nella spiacevole situazione di uno "scherzo" giocato a padre Martini probabilmente ad opera dell'abate Fenoglio, musicista che godeva di una certa fama negli ambienti torinesi, come è stato chiarito da Basso (pp. XXV-XXVI) che ha ridimensionato l'interpretazione dell'episodio data in precedenza dal Busi e che aveva invece messo in cattiva luce la figura di Lorenzo Somis (Busi 1981, pp. 389-398). Non trova invece conferma in L. Callegari Hill (*L'Accademia Filarmonica di Bologna*, 1991) la notizia dell'aggregazione di Lorenzo Somis all'Accademia Filarmonica né in data 1722 né nel 1764 (come risulta dalla scritta apposta sulla tela e dal citato saggio di Basso, p. XXIV). Anche il ritratto di Lorenzo, se dobbiamo prestare fede alla scritta antica apposta sul verso della tela, venne eseguito da Gaetano Ottani da un originale di Luigi Van Loo (si veda la scheda precedente): nella citata *Nota* figurava anche, al n. 14, il "Ritratto del Sig. Lorenzo Somis, fatto da Luigi [Michele] Vanloo" che potrebbe forse

essere stato il modello del quadro bolognese; è però da ricordare anche che un "portrait de Somis, probablement le musicien Lorenzo Somis" è ricordato nel catalogo della mostra del pittore Carle Van Loo (Ivry 1977, p. 152, n. 478).

[M.C.C.P.]

GAETANO SCABARI
(Arzignano 1741 - Vicenza 1820)

147. Ritratto di Paolo Morellato

Olio su tela, 127 x 97 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, inv. B 37579

Iscrizione: sullo spartito "INTROITUS/PAULI MORELLATI-IN FESTO .S. ANTONI" sullo strumento musicale: PAULUS MORELLATI VICENTINUUS/PHILARMONICORUM BONONIENSIS ACADEMIAE/ SC...S/FECIT MDCCCLXXIV"; sulla gamba dello strumento: "SCABARI PINXIT".

Bibliografia: *Lettera di Paolo Morellato a padre Giovanni Battista Martini*, Vicenza, 30 agosto 1776 (Epistolario martiniano H.86.82; Schnobelen 1979, 3448); *Lettera di Paolo Morellato a padre Giovanni Battista Martini*, Vicenza, 28 marzo 1777 (Epistolario martiniano H.86.86; Schnobelen 1979, 3450); *Lettera di Andrea Locatelli a padre Giovanni Battista Martini*, Vicenza, 19 settembre 1777 (Epistolario martiniano I.4.15; Schnobelen 1979, 2804); *Lettera di Paolo Morellato a padre Giovanni Battista Martini*, Vicenza, 9 ottobre 1777 (Epistolario martiniano H.86.87); *Lettera di Paolo Morellato a padre Giovanni Battista Martini*, s.l. s.d. (Epistolario martiniano H.86.54; Schnobelen 1979, 3452); *Lettera di Paolo Morellato a padre Giovanni Battista Martini*, Vicenza, 5 dicembre 1777 (Epistolario martiniano H.86.88; Schnobelen 1979, 3453); *Lettera di Paolo Morellato a padre Giovanni Battista Martini*, Vicenza, 25 dicembre 1777 (Epistolario martiniano H. 86.89; Schnobelen 1979, 3454); Ferrarini 1852, n. 36 p. 39; Casali in *Collezionismo e storiografia* 1984, pp. 92-93, 107.

La riscoperta della personalità artistica di Paolo Morellati (Vicenza 1740 - 1807) è stata avviata dallo studio pubblicato da Maria Teresa Nardi, *I "cembali a martellini" di Paolo Morellati*, in "Rivista Italiana di Musicologia", XXX, 1995, pp. 359-384. Ricca è infatti la documentazione d'archivio, esaminata dalla studiosa, che ha permesso di chiarire i vari aspetti dell'attività del musicista, compositore e cembalista vissuto a Vicenza nella seconda metà del XVIII secolo; celebre la produzione, ad opera di Morellati, di almeno tre "cembali a martellini", uno dei quali era fornito di dodici registri. Fra i contemporanei furono in particolare Carlo Broschi, più noto

come Farinelli, e padre Giovanni Battista Martini ad apprezzare l'opera cembalaria del musicista, il quale si spostò a Bologna in più occasioni ed intrattenne con padre Martini un profondo rapporto di amicizia, testimoniato da un elevato numero di lettere scritte tra il 1762 (anno in cui per la prima volta il vicentino si spostò a Bologna per diventare un allievo del religioso francescano) ed il 1784. Inoltre, come sottolineato opportunamente da Nardi, numerose ulteriori informazioni provengono dalla lettura di altre epistole che contengono espliciti riferimenti all'attività del maestro. Con padre Martini si verificò, da parte del Morellati, un assiduo scambio di testi e di oggetti di pregio artistico, come si evince, ad esempio, dalla lettera (senza data ma presumibilmente del 1766; Epistolario martiniano H.86.50; Schnoebelen 1979, 3431) in cui egli elencava, fra i testi rari che era riuscito a rintracciare presso un libraio, il *Vocabolario del Disegno* di Filippo Baldinucci ed il *Trattato dell'Armenini*, il costo del quale sembrava però piuttosto elevato. Padre Martini, inoltre, gli richiese uno dei celebri cembali di sua fabbricazione, "strumento da far la delizia di chiunque ama la musica..." (Epistolario martiniano H.86.68; Schnoebelen 1979, 3427) per cui il musicista vicentino si trasferì a Bologna, ove fu ospitato da Carlo Broschi, nel 1767, dopo vari rinvii a causa delle precarie condizioni di salute. Dopo un periodo di circa nove mesi, dedicato alla fabbricazione ed al perfezionamento dei vari elementi di cui lo strumento doveva essere composto, esso venne completato e vari musicisti inviarono allora a padre Martini dei brani musicali da eseguire al fortepiano.

Il ritratto del musicista venne eseguito nel 1777 e costituisce uno dei rari casi, all'interno della raccolta martiniana, di dipinti di cui nelle lettere venga menzionato chiaramente l'autore. Nel carteggio il pittore viene espressamente nominato con la precisazione che si trattava di un allievo del veronese Cignaroli: "Son capitato nelle mani del Sig.r Gaetano Scabari Degniss.mo allievo del celebre Cignaroli veronese..."; il nome dell'artista è inoltre riportato sulla gamba dello strumento – probabilmente da identificare in uno dei cembali di sua costruzione – al quale il musicista si appoggia: "Scabari Pinxit". Dalle parole con le quali il musicista veneto si rivolgeva al maestro bolognese nel carteggio a proposito della qualità dell'opera sembra di cogliere il timore di non soddisfare i gusti del destinatario e probabilmente tale preoccupazione fu determinata dall'abi-



148

tudine allo scambio di oggetti di indubbio pregio, che testimoniavano, come nel caso dei citati testi di storiografia artistica, l'ampia cultura di padre Martini. I tempi di esecuzione e di invio spaziarono dal 30 agosto 1776, data della lettera in cui viene richiesta la spedizione dei due fili di refe corrispondenti alla larghezza ed all'altezza del quadro, al 25 dicembre 1777, in cui il Morellati si compiaceva del fatto che il quadro fosse stato apprezzato da padre Martini e chiedeva quale tipo di accoglienza fosse stata fatta, nell'ambiente bolognese, alla maniera pittorica della scuola del Cignaroli veronese. Interessante an-

che la notizia, contenuta nella lettera senza data, ma comprendente il riferimento al primo giorno di novembre 1777 inviata dal Morellati a padre Martini in cui egli consigliava, nel caso che l'opera avesse sofferto per l'invio prima a Venezia al signor Bertoni e poi a Bologna, di "lavar con aqua [sic] fresca e pura e poi fargli dar di nuovo la solita vernice di chiara d'ovo sbattuta".

Il ritratto si distingue, nell'ambito della collezione martiniana, per l'eleganza dell'impostazione che il musicista in piedi, con un grande libro di musica (leggibile, ma non nota) sul quale si legge: "Introitus/Pauli Mo-

rellati. In festo S. Antonii. Paulus Morellati Vicentinus Philharmonicorum Bononiensis Academiae [...], fecit MDCCLXXIV"; il volto e la figura del personaggio emergono dall'atmosfera di penombra attraverso passaggi di luce graduali, che culminano nel chiarore delle pagine tenute aperte dalle mani del compositore. Il ritratto costituisce un'interessante testimonianza di un artista ancora relativamente poco noto come Gaetano Scabari, allievo di Giambettino Cignaroli (1706-1770) presso l'Accademia di pittura di Verona, ove è registrato come pittore nel 1773. Allo Scabari è stato di recente attribui-

to il *Ritratto di Marco Zaguri* sulla base del confronto stilistico con altre due tele che ritraggono, in epoca e attitudine diversa, il medesimo vescovo (D. Tosato in *La Carità a Vicenza. I luoghi e le immagini*, catalogo della mostra (Vicenza), Venezia 2002, n. 108 p. 161). Il confronto, invece, con il ritratto di Paolo Morellato evidenzia, nel quadro vicentino, una tavolozza molto più chiara ed una impostazione più rigida e convenzionale del soggetto, ma allo stesso tempo "il dettaglio delle pagine quasi increspate del libro aperto in primo piano richiama alla mente l'analoga trattazione dello spartito musicale...". La produzione pittorica dello Scabari non fu limitata solo ai ritratti ma incluse anche pale d'altare, come la tela raffigurante *San Girolamo Emiliani presenta i fanciulli alla Madonna col Bambino* ugualmente esposta in occasione della recente mostra vicentina (Tosato, *op. cit.*, n. 109 pp. 161-162).

[M.C.C.P.]

ANONIMO
(XIX sec.)

148. Ritratto di Marianna Motroni Andreozzi

Olio su tela, 67,5 × 52,5 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale,
inv. 1943, B 37628

Iscrizione: in alto "MARIANNA MOTRONI ANDREOZZI PATRIZIA LUCCHESA ACCADEMICA FILARMONICA"; sullo spartito "[...] un nome pietoso [...] penoso o [...] Che sarà"; sull'arpa "S.O. f.e".

Bibliografia: Archivio del Comune di Bologna, *Carteggio Amministrativo*, titolo X, prot. 125, anno 1825; Ferrarini 1852, n. 123 p. 150.

Aggregata all'Accademia Filarmonica nella categoria dei compositori nel 1820, la lucchese Marianna Motroni Andreozzi, poi sposa del marchese Bottini, fu nella sua epoca assai celebre come compositrice sia di musica sacra sia di musica profana. Nel 1822 compose l'operetta *Elena e Gerardo* e nella biblioteca dell'Istituto Musicale "L. Boccherini" di Lucca, nato nel 1837 quale archivio musicale della cappella di corte, è conservato un esteso "Fondo Bottini", appartenuto all'omonima famiglia nobile lucchese e donato dal marchese Antonio Bottini nel 1930, in cui si conservano molte sue composizioni. Nell'Archivio del Comune di Bologna (*Carteggio Amministrativo* 1825) sono conservati due documenti relativi a questo ritratto. Il primo consi-

ste in una lettera datata 21 febbraio 1825, indirizzata al cardinal legato Giuseppe Albani, scritta da Sebastiano Andreozzi Motroni, padre di Marianna, nella quale il patrizio lucchese ci fornisce preziose informazioni per ricostruire la storia del ritratto e del suo arrivo in città. Egli racconta che Marianna, ora marchesa Bottini, a soli diciassette anni aveva composto una *Messa in musica da Requiem* in memoria della madre, composizione inviata poi in Bologna a padre Mattei per farla esaminare e che, grazie a questo brano, la fanciulla "meritò l'invio del Diploma di aggregazione alla istessa Accademia". Il padre continua aggiungendo che, poiché seppe dell'usanza di mandare "il Ritratto della nuova Accademia per essere posto insieme con gli altri nella Sala del Liceo a perpetuo onore e memoria" venne incaricato "un celebre pennello" per ritrarre Marianna e l'opera nel 1821 fu spedita a Bologna. A questo punto la missiva continua con espressioni di rammarico dello scrivente poiché il ritratto della figlia, pur essendo trascorsi già quattro anni dall'invio, nel 1825, data della lettera, si trovava ancora in casa del conte Malvezzi che lo tratteneva "come se fosse di sua proprietà senza averlo fatto mettere con gli altri nella Sala del Liceo [...] e ciò per picca nata fra gli Accademici". Sebastiano Andreozzi Motroni conclude affermando di essersi rivolto direttamente al cardinal legato, perché a questo punto solo la sua autorità suprema poteva risolvere la vicenda "affinché senza ulteriore ritardo sia posto il ritratto nella sala, ove trovansi gli senatori di Bologna (senza la specificazione del cognome, poiché si tratta di una minuta) in cui il legato chiede di informarsi presso Malvezzi perché egli trattenga il ritratto e auspica una veloce risoluzione della vicenda a favore dell'istanza del lucchese.

L'opera dunque, fatta realizzare nel 1820, cioè dopo l'aggregazione di Marianna alla Filarmonica, nel 1821 era stata già eseguita e spedita a Bologna, per quanto non collocata nel Liceo, ma "sequestrata" a casa del Malvezzi, certamente a causa della controversia che vedeva in opposizione in quegli anni l'Accademia e il Liceo. Non ci sono altre testimonianze relative alla vicenda, ma è da presumere che l'intervento del cardinal legato abbia fatto sì che in breve tempo la questione si risolvesse.

L'ignoto autore, le cui iniziali "S. O." sono riportate sulla base dell'arpa ma da sole non consentono, purtroppo, alcuna identificazione con pittori dell'epoca, pur realizzando l'opera quando già Marianna aveva ventotto anni, scelse di rappresentarla poco

più che bambina, mentre suona la composizione sacra da lei stessa composta nel 1809, dedicata alla madre appena morta, grazie alla quale aveva meritato l'ammirazione e le lodi degli accademici bolognesi.

Marianna fu tra le animatrici della vita musicale che si svolse alla corte di Lucca durante il principato di Elisa Bonaparte Baciocchi, la principessa che seppe trasformare la città toscana in una "piccola Parigi", animata da feste, pranzi di gala, spettacoli. Durante i concerti settimanali che venivano eseguiti nella villa di Marlia o nel palazzo di città, troviamo Marianna impegnata a cantare e certamente a suonare le sue composizioni, accompagnandosi col fortepiano o con l'arpa, strumenti entrambi rappresentati nel quadro bolognese. Il pittore rielabora esempi della ritrattistica di corte contemporanea (si veda il *Ritratto di Olimpia Cenami* di Pietro Nocchi) e nell'insieme il ritratto di Marianna presenta elementi chiaramente riconducibili allo stile impero francese, tipico degli anni di Elisa, sia negli elementi decorativi presenti sugli strumenti sia nella scelta dell'abito, di colore bianco e semplicissimo, all'ultima moda parigina.

[G.D.E.]

PIETRO BENVENUTI
(Arezzo 1769 - Firenze 1844)

149. Ritratto di Lord John Fane Burghersh

Olio su tela, 66 × 56 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale,
inv. B 11913, B 39181

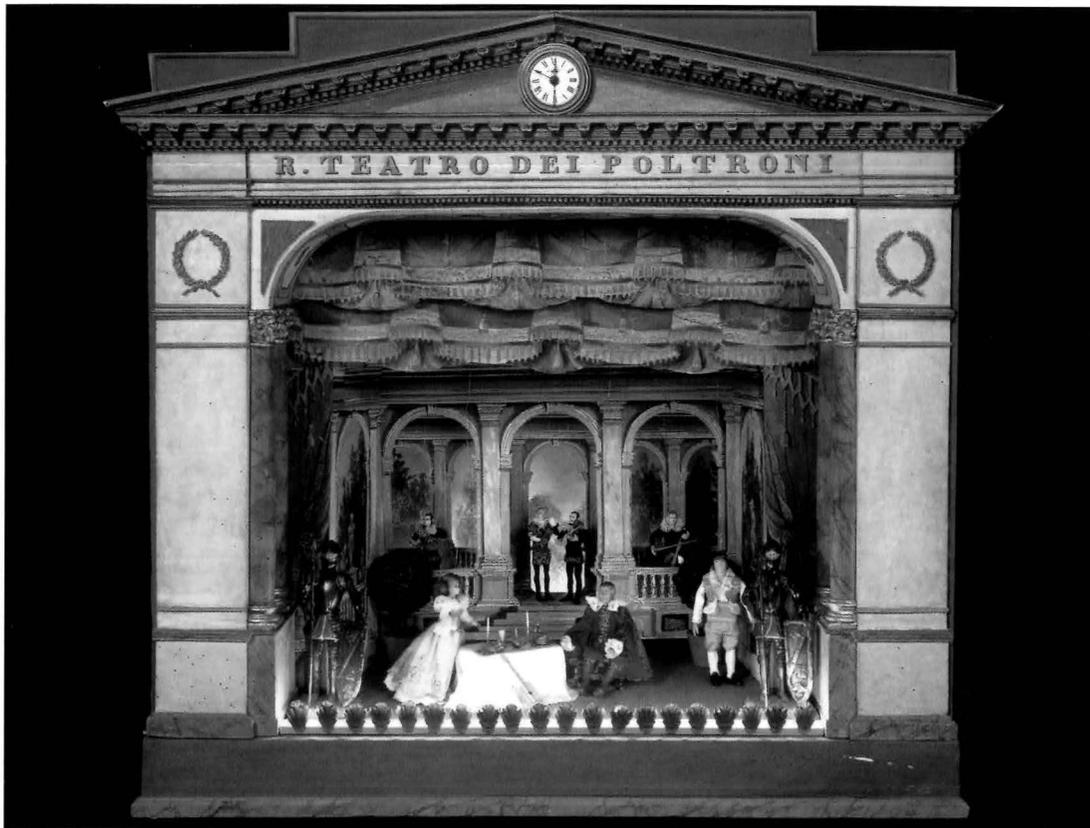
Bibliografia: Archivio Storico del Comune di Bologna, *Biglietto manoscritto* anno 1830, prot. 1613; Ferrarini 1852, n. 157 p. 171.

Bellissimo ritratto, inedito, raffigura uno dei protagonisti dell'età napoleonica e della Restaurazione, Lord John Fane Burghersh (Londra 1784 - Northamptonshire 1859), conte di Westmoreland, militare e diplomatico, nonché buon violinista e scrittore di musica. Dopo aver servito, fin dal 1803, nelle varie campagne contro Napoleone, anche come aiutante di campo del Duca di Wellington, fu nominato inviato straordinario inglese e ministro plenipotenziario a Firenze, dove risiedette dal 1814 al 1830 e dove si dedicò particolarmente alla musica, tanto da ottenere la carica di compositore onorario nel 1826 all'Accademia Filarmonica di Bologna. In Inghilterra fu tra i più energici sostenitori della necessità di creare una scuola nazionale di musi-

ca ed ebbe un ruolo fondamentale nella fondazione della Royal Academy of Music. Ministro a Berlino dal 1841 al 1851 e ambasciatore alla corte di Vienna dal 1851 al 1855, si ritirò in quell'anno nel suo castello di Aphorpe House, dove morì nel 1859 (*The New Grove Dictionary* 2001, ad vocem). Nell'Archivio storico del Comune di Bologna (in *Carteggio Amministrativo*, a. 1830) è conservata una preziosa lettera indirizzata al senatore marchese Francesco Bevilacqua Ariosti, datata 12 maggio 1830, nella quale è riportata la notizia che Lord Burghersh dona il suo ritratto, realizzato da Pietro Benvenuti, al Liceo Comunale e che il ritratto si trova già presso l'anonimo scrivente. L'autore del ritratto fu dunque il grande pittore neoclassico aretino Pietro Benvenuti, appartenente alla ristrettissima cerchia dei pittori cesarei poiché nel 1809 a Parigi, dove fra l'altro conobbe David, ebbe l'onore di una commissione diretta dall'imperatore, Il giuramento dei generali Sassoni dopo la battaglia di Jena, oggi nella Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti. Pittore ufficiale di corte durante la reggenza napoleonica di Elisa Baciocchi, professore e direttore dal 1813 dell'Accademia Fiorentina di Belle Arti, anche con la Restaurazione non perdettero il prestigio acquisito e si adoperò per recuperare alla Toscana le opere d'arte sequestrate dai francesi. Nel 1817 intraprese, committenti i Lorena, gli affreschi con le *Storie d'Ercole* in Palazzo Pitti, terminati nel 1829, e quelli per la cappella dei Principi in San Lorenzo, che lo impegnarono fino al 1836. Oltre alle grandi tele di soggetto storico e religioso, Benvenuti si dedicò al ritratto durante tutta la sua attività, prima raffigurando i protagonisti della corte napoleonica, poi nobili e borghesi vicini alla restaurata dinastia dei Lorena. Anche Lord Burghersh, dunque, ambasciatore inglese presso la corte dei Lorena, si fa ritrarre dal prestigioso pittore, in un'effigie ufficiale nella quale si presenta in alta uniforme, con ben in evidenza le decorazioni guadagnate sul campo grazie alla sua militanza nelle file dell'esercito inglese, durante le campagne contro Napoleone. Nel suo bel volto, però, che, penseroso, gira gli occhi per non incontrare quelli dello spettatore, pare stemperarsi l'immagine del soldato per lasciare il posto a quella di un giovane uomo sensibile e raffinato, capace di coltivare interessi artistici e di dedicarsi con passione all'arte della composizione musicale. Il perfetto disegno della figura nella bellissima uniforme, l'equilibrata gamma di colori, la sa-

pienza nella resa dei tratti fisionomici, corrispondono perfettamente allo stile di Pietro Benvenuti, in totale aderenza al gusto neoclassico anche nel modo, quasi neutro, di rendere lo sfondo. Basandosi sul fatto che Lord Burghersh, tra le decorazioni sull'uniforme, reca al centro la croce dell'ordine di San Gennaro, della quale fu insignito nel 1825, il ritratto si data tra questo anno e il 1830, quando, pochi mesi prima di lasciare l'Italia, Burghersh, nel frattempo aggregato all'Accademia Filarmonica, lo donò al Liceo Comunale di Bologna, istituzione che riscuoteva la sua ammirazione, essendo egli assertore convinto della necessità di creare scuole pubbliche per gli studenti desiderosi di dedicarsi alla carriera musicale. Come già ricordato, Lord Burghersh fu tra i fondatori (nel 1822) della londinese Royal Academy of Music, per la cui costituzione si impegnò con determinazione ed energia, sfruttando a questo fine la sua indiscutibile influenza politica.

[G.D.E.]



150. *Teatro toscano del XIX secolo*

Legno dipinto, 105,5 × 116 × 75 cm
Orosei, Museo Comunale
Don Giovanni Guiso

L'insegna "Teatro dei poltroni" rimanda al mondo di un'Accademia domestica. Sul palcoscenico è allestita la "Scena della mensa" dal *Don Giovanni* di W.A. Mozart (Atto II), ambientata alla Farnesina di Roma di Baldassarre Peruzzi, architetto senese del XVI secolo. Le marionette di recente fattura indossano costumi disegnati da Peter Hall. Restauro di Maddalena Calamai e Cesare Olmastroni. Scene e marionette appartengono alla collezione Nanni Guiso di Siena.

GIOVANNI BONONCINI

151. *Ohimé chi mi risveglia*

ms. cartaceo, fine XVII-inizio XVIII sec.
Aria per voce sola e basso continuo

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, V.199

JOHANN CHRISTIAN BACH

152. *Lettera a Giovanni Battista Martini*

Londra, 28 luglio 1778

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, I.24.86

150

153. *Dies irae*

Dies irae in Do minore a 8 voci con orchestra

ms. cartaceo, metà XVIII sec.

Partitura.

Bologna, Civico Museo Bibliografico
Musicale, DD.97

154. *Dixit Dominus*

Dixit a 4 solenne con strumenti
del sig. Gio. Bak

ms. cartaceo, XVIII sec. Partitura.

Bologna, Civico Museo Bibliografico
Musicale, DD.93

155. *Sei concerti*

Sei concerti con clavicembalo obbligato, due vv. e violoncello
del sig.r Gio. Bak

ms. cartaceo. Partitura

Bologna, Civico Museo Bibliografico
Musicale, DD.9

156. *Catone in Utica*

Catone in Utica del sig. D. Giovanni
Bach Napoli 1764 nel R. T.
di S. Carlo

ms. cartaceo in 4° oblungo, 2 v.,
circa 1764. Partitura

Napoli, Biblioteca del
Conservatorio Statale di Musica
"San Pietro a Maiella", 28.6.41-42



151

Quando Johann Christian Bach, ultimo figlio maschio di Johann Sebastian – "il Bach" per antonomasia –, lascia la Germania per venire in Italia, lo fa per una precisa ragione professionale: diventare un compositore d'opera. Il padre, che lo aveva lasciato orfano nel 1750 all'età di quindici anni, non aveva certo potuto insegnargli molto di quel mestiere. Né il fratellastro Carl Philipp Emanuel, presso il quale aveva studiato, a Berlino, tra il 1750 e il 1755. Anzi, proprio negli anni berlinesi Johann Christian matura la decisione di improntare la propria vita personale ed artistica ad un movimentato cosmopolitismo – come già Händel, mezzo secolo prima –, piuttosto che alla laboriosa stanzialità dal padre. Nel 1755 si stabilisce a Milano. Lì si distingue nella vita musicale cittadina, e nel 1757 inizia lo studio del contrappunto "per corrispondenza" con Giovanni Battista Martini. Fattosi cattolico e ricevuta nel giugno 1760 la nomina a secondo organista del Duomo – per un musicista del tempo, uno dei possibili agognati "posti fissi" –, avvia nel dicembre dello stesso anno l'attività d'operista grazie ad una commissione del Teatro Regio di Torino per un *Artasense*, su libretto del mai troppo lodato abate Pietro Metastasio. La grande carriera è finalmente cominciata. Per la stagione autunno-carnevale 1761-1762 il Teatro napoletano di San Carlo vuol



153

le due opere, un *Catone in Utica* ed un *Alessandro nell'Indie*, ancora su testi del Metastasio.

Il *Catone*, andato in scena il 4 novembre con un *cast* che annovera due tra i cantanti più reputati del momento, il tenore tedesco Anton Raaf, ed il soprano castrato Tommaso Guarducci, è salutato da un grande entusiasmo, ed è ripreso più volte sia a Napoli che in altre piazze: Milano (estate 1762), Pavia (carnevali 1763 e 1772), Perugia (carnevale 1763), Parma (primavera 1763), Napoli (dicembre 1764) e Braunschweig (agosto 1768). (Sono qui esposti, il libretto relativo alla ripresa milanese del 1762, e la partitura servita per quella napoletana del 1764. *L'Alessandro* per contro, non andrà oltre le due riprese, entrambe a Lodi, nei carnevali 1762 e nel 1778).

Consolidata la fama di musicista di teatro, nel 1762, ancora una volta sulle orme di Händel, Johann Christian abbandona la penisola per stabilirsi a Londra. Lì, grazie al mestiere appreso in Italia, continuerà a scrivere e rimaneggiare drammi per musica propri o altrui fino all'inizio della lunga malattia che nel 1782 lo porterà a morte.

[M.A.]

PIETRO METASTASIO

157. Il Catone in Utica

Il *Catone in Utica* dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano nell'estate del corrente anno 1762. Dedicato a Sua Altezza Serenissima il Duca di Modena Reggio Mirandola ec. ec. amministratore e capitano generale della Lombardia austriaca ec. ec. In Milano, Nella stamperia di Giovanni Montano, s.a. [1762]

Libretto d'opera

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, Lo.373

JOHANN CHRISTIAN BACH

158. Sei canzonette a due, Op. VI

Sei canzonette a due, composte da Giovanni Cristiano Bach, dedicate all'Alt.za Ser.ma di Giuseppe Federico Duca di Sassonia Hildburghausen, etc., etc., etc. Opera VI. s.l., s.n., s.a

Partitura

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, DD.103

159. Six sonatas for the piano forte or harpsicord

Six sonatas for the piano forte or harpsicord composed by John Christian Bach, opera 5
London, Printed by Welcker, s.a.

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, DD.91

160. The favourite songs in the opera Adriano in Siria

The favourite songs in the opera Adriano in Siria, composed by Sig.r Bach
London, Printed by Welcker, s.a.
Partitura

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, DD.95

WOLFGANG AMADEUS MOZART

161-162. Quærite primum regnum Dei

Antifona a quattro voci miste

ms. cartaceo, 1770 - sul verso, in calce, la firma autografa "Wolfgang Amedeo Mozart"

Bologna, Archivio Accademia
Filarmonica: "Esperimenti d'esame"
n. 134

2 mss. cartacei

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, UU.11

Si tratta della composizione elaborata a quattro voci da W.A. Mozart il 9 ottobre 1770, nella sede dell'Accademia Filarmonica di Bologna, per essere aggregato alla stessa come "maestro compositore". Il compito, chiamato all'epoca "esperimento", veniva assegnato dalla commissione traendo dall'antifonario una melodia (qui l'antifona gregoriana *Quærite primum regnum Dei* presentata da sola nell'incipit, poi proseguita a note lunghe nella parte del Basso), che doveva essere elaborata in contrappunto "osservato", cioè secondo regole ispirate - sebbene piuttosto liberamente - alla polifonia sacra rinascimentale, e successivamente giudicata dai "censori". Padre Martini "censore perpetuo", pur non facendo ufficialmente parte di quella commissione, possedeva un'autorità indiscussa e, come maestro di Mozart, era sicuramente in grado di influenzare l'andamento dell'esame, svolto comunque in "clausura" dal quattordicenne musicista in circa mezz'ora, in una camera attigua alla sala accademica. Leopold Mozart ricorda che nella commissione "tutti si meravigliarono che Wolfgang fosse riuscito in così breve tempo, giacché parecchi avevano impiegato tre ore per musicare un'antifona di tre righe". Il verbale ufficiale riporta che l'esperimento "riguardo alle circostanze di esso lui [l'età del musicista] è stato giudicato sufficiente". Tra le carte martiniane, ora al Civico Museo Bibliografico Musicale, esiste comunque un'altra versione, sempre autografa di Mozart, ed una copia di quella ufficiale scritta in Accademia, ma di mano del Martini. Sulla successione di queste redazioni, prima della consegna definitiva, non vi è chiarezza. Martini conservava in alcuni casi copia dei compiti dei propri allievi, ma potrebbe anche aver suggerito integralmente l'elaborato a Mozart, o studiato con lui una versione più accettabile, usata poi alla prova ufficiale in Accademia.

[R.V.]

ERMENEGILDO MAGAZARI

163. Flauto traverso in Mib alto
Bologna, 1801

Bologna Museo Civico Medievale,
inv. 1812 B

Bibliografia: Van der Meer 1983, pp. 47-48
(e relativa tav. 37, sez. Tavole I Parte).

Traspositore di una decima minore più alta, questo piccolo flauto si compone di quattro pezzi di bosso: testata con foro di insufflazione, barilotto, corpo con 6 fori per le dita e piede con chiave in ottone. Scandito da anelli di corno, di aspetto complessivamente liscio fatta eccezione per il lieve rigonfiamento in corrispondenza del barilotto, lo strumento è opera del bolognese Ermenegildo Magazari. Attivo come costruttore di fiati nella sua città d'origine tra fine Sette ed inizi Ottocento, il Magazari è solito replicare più volte il suo marchio - in forma di combinazioni variate di firma, stella ad otto punte e fiore a cinque petali - sugli strumenti da lui prodotti. In questo caso, il marchio sul barilotto è accompagnato anche dalla data di esecuzione.

[E.B.]

ERMENEGILDO MAGAZARI

164. Flauto traverso in Mib
Bologna, 1799

Bologna Museo Civico Medievale,
inv. 1837

Bibliografia: Van der Meer 1983, pp. 46-47
(e relativa tav. 35, sez. Tavole I Parte).

Traspositore di una terza minore superiore. Si compone di cinque segmenti di bosso, scanditi da anelli di corno: restata con foro di insufflazione, barilotto, pezzo superiore con 3 fori digitali, pezzo inferiore con 3 fori digitali, piede con chiave in ottone. Tutti i pezzi portano il marchio dell'artefice bolognese; quello sul barilotto notifica anche la data di esecuzione. Lo strumento consta in realtà di elementi ricavati dai due flauti di una coppia: mentre la testata, il cui marchio è accompagnato dalla cifra "1", apparteneva al primo, gli altri quattro pezzi, marchiati invece con la cifra "2", sono riconducibili al secondo.

[E.B.]

ANONIMO
(XIX sec.)

170. Ritratto di Gioachino Rossini
(copia da M. Mayer)

Olio su tela, 59 × 49,3 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, inv. B 38230

Iscrizione: retro (in un biglietto con sigilli del Liceo Musicale applicato sulla tela) "Bologna 7 maggio 1885/Ritratto del Maestro Gioachino Rossini/Federico Vellani/Segretario del Liceo Musicale/di Bologna".

Bibliografia: Michotte 1906, p. 19; Ragni in *Rossini 1792-1992* 1992, pp.17, 41.

Questo secondo ritratto con l'effigie di Rossini come si evince da un biglietto con i sigilli del Liceo, applicato sul retro della tela, fu acquisito nel 1885 e faceva parte della eredità di Domenico Liverani.

Si tratta di una copia di discreta qualità di un ritratto conservato a Pesaro nella casa natale di Rossini, firmato da M. Mayer, da identificarsi con l'opera descritta da Michotte (1906) nell'appartamento parigino del musicista nel 1860

L'opera, secondo Michotte, sarebbe stata dipinta "par Meyer, à Naples, date de 1820". Incerta appare, però, l'identità di Meyer o Mayer, poiché l'identificazione con la pittrice francese Marie Françoise Constance La Martinière, che spesso si firmava Mayer, pone dei problemi per quanto riguarda la datazione e il luogo dell'esecuzione. Nata nel 1775 a Parigi, allieva di J.-B. Suvé e Greuze, ritrattista di fama e presente nei Salon dal 1796 al 1801, la pittrice divenne nel 1802 la compagna di Prud'hon. Si suicidò il 26 maggio 1821, senza – a quanto sembra – aver mai lasciato Parigi, né entro quella data risulta che Rossini si sia recato nella capitale francese (Ragni 1992). Inoltre nel Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna è conservato un quadretto, donato a Liverani da Rossini stesso con dedica autografa, che riporta, fra l'altro, una fotografia del quadro di Pesaro, con sotto l'interessante conferma del luogo e dell'anno di esecuzione, Napoli 1820, e dell'esecutore dell'opera "le peintre viennois Mayer". La preziosa informazione conferma così che l'identificazione proposta con Marie Françoise Constance La Martinière non appare in alcun modo sostenibile. Il quadro di Bologna deriva evidentemente da quello di Pesaro; rispetto al ritratto originale in cui Rossini è effigiato a mezzo busto, qui il taglio della figura avviene di poco sotto le spalle e l'immagine del musicista, nel quadro di Pesaro leggermente spostata sulla destra rispet-



171

to a chi guarda, occupa centralmente lo spazio, riducendo così l'effetto di mobilità e di immediatezza dell'originale.

[G.D.E.]

PIETRO BETTELLI
(attivo a Bologna nella prima metà del XIX sec.)

171. Ritratto di Gioachino Rossini

Olio su tela, 53,5 × 40,2 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, inv. B 39097

Iscrizione: fronte (in basso a sinistra) "P. Betтели/pin. 1818".

Bibliografia: Radiciotti 1927-29, III vol., p. 289; Sartori 1942, p. 75; Ragni in *Rossini 1792-1992* 1992, p. 17, foto p. 18; Verdi 2000, p. 33.

La sera del 27 aprile 1848 un battaglione di volontari romani e siciliani, preceduto da una banda e seguito da un gran codazzo di gente, passò per Strada Maggiore a Bologna dove Rossini alloggiava, ospite dell'amico tenore Domenico Donzelli (oggi Palazzo Sanguineti, 34). All'affacciarsi

del maestro, qualcuno gridò: "Vecchio retrogrado!" e la folla, eccitata, lo investì con fischi e schiamazzi. L'indomani, precipitosamente, Rossini lasciò la città, con la seconda moglie Olimpia Pélissier, per riparare a Firenze in attesa che le acque si calmassero. In realtà tornò a Bologna solo due anni dopo, nonostante gli interventi riparatori di Ugo Bassi (e del prolegato Cesare Bianchetti) nel 1850 e giusto per il tempo di sistemare i propri affari, senza più prendervi stabile dimora. Scrisse Gaspari, quasi ad epigrafe conclusiva della vicenda: "Non può più sentir parlare di

Bologna e il titolo che ci dà di continuo si è quello di assassini”.

Epilogo imprevisto per un lungo rapporto di amore che aveva visto Rossini vivere a Bologna negli anni giovanili, impegnato negli studi, e in età adulta quando, dopo il matrimonio con la bella cantante spagnola Isabella Colbran, avvenuto a Castenaso il 16 marzo 1822, aveva comprato casa in Strada Maggiore 243 (oggi n. 26), dove risultò residente dal 1823 al 1838, anche se in realtà intervallava brevi soggiorni bolognesi con lunghe permanenze in altre città, soprattutto Vienna e Parigi. L'edificio acquistato, vicino alle dimore degli amici Sampieri e Donzelli, fu ampliato e restaurato sotto la direzione dell'architetto Francesco Santini e sulla facciata venne posto l'epigramma tratto dal primo libro del *De Officiis* di Cicerone: “Non domo dominus, sed domo domus” e nel fianco due versi dall'*Eneide* virgiliana “Obloqueris numeris septem discrimina vocum/Inter odorato lauri nemus”. Intanto la fama di Rossini cresceva, tutta Europa l'applaudiva e Bologna non fece eccezione: dal 1825 al 1832 al Teatro Comunale vennero rappresentate ben venticinque sue opere e nel 1826 egli venne eletto “maestro onorario” dell'Accademia Filarmonica. Nel 1836 si colloca la definitiva rottura con la Colbran, poi sancita con la separazione legale nel settembre dell'anno seguente ed è solo a questo punto che Rossini dimorò a Bologna stabilmente, insieme ad Olimpia Pélissier, sua nuova compagna, poi seconda moglie, dal 1838 al 1845, acquistando anche un'altra casa, adiacente al suo palazzo, probabilmente per ingrandirlo. Questi progetti furono interrotti dalla morte improvvisa dell'amatissimo padre di Rossini, Giuseppe, avvenuta il 29 aprile 1839. Il musicista, che già da alcuni anni soffriva di stati depressivi e di una forma di nevrosi, non riuscì a sopportare l'idea di vivere nella stessa dimora nella quale aveva vissuto col padre e, così, il 6 maggio 1839 la vendette alla nobildonna Maddalena Marliani Bignami. Da quel momento in poi visse ospite in residenze di amici, prima presso Camillo Stagni, in seguito presso i Bignami, i Degli Antoni e infine, dopo il matrimonio con Olimpia nel 1846, nel palazzo dell'amico Donzelli. Sempre nel 1839 il senatore Guidotti aveva comunicato ufficialmente a Rossini che il Comune di Bologna lo nominava “Consulente Onorario del Liceo Musicale”, carica che il pesarese accettò con entusiasmo e alla quale dedicò tempo ed energie, dopo essersi ripreso dal grave lutto familiare. Fu così che dal gennaio 1840 si dedicò interamente

al Liceo e più che consulente ne assunse la direzione, sempre presente alle sedute della Deputazione per il Liceo, occupandosi un po' di tutto, dalla direzione dei saggi pubblici e privati degli allievi, alla nomina dei nuovi insegnanti, all'acquisto di musica per l'archivio, all'ordine di fabbricazione di nuovi strumenti. Gli effetti di questa intelligente e continua attività furono immediati e dal 1839 al 1842 si iscrissero al Liceo centosei nuovi alunni (Sartori 1942). Il momento, comunque, di maggiore gloria presso il pubblico bolognese Rossini l'ebbe certamente nelle sere del 18, 19, 20 marzo quando nella Sala dell'Archiginnasio che poi ne prese il nome venne eseguito lo *Stabat Mater*, sotto la direzione di Gaetano Donizetti. L'esito fu trionfale e per giorni i giornali cittadini si espressero in termini retoricamente encomiastici, raccontando l'evento. Fu probabilmente in seguito a questo straordinario successo, oltretutto all'impegno profuso per le sorti del Liceo, che la Deputazione della pubblica istruzione decise di collocare nei locali della scuola un busto in marmo che effigiasse il musicista, eseguito da Cincinnato Baruzzi (1796-1878), forse da identificarsi con quello oggi conservato nella Villa Baruzziana. Il 4 gennaio 1843 Rossini fu eletto maestro numerario dell'Accademia Filarmonica, il 28 marzo 1844 consigliere al Comune di Bologna nel ceto dei possidenti, il 27 gennaio 1845 presidente dell'Accademia Filarmonica. Morta Isabella Colbran il 6 ottobre 1845, Rossini sposò in seconde nozze Olimpia Pélissier il 16 agosto 1846 e i due sposi si trasferirono nel palazzo di Domenico Donzelli, fino ai fattacci del 1848, quando i due coniugi, spaventati, fuggirono, come detto all'inizio, precipitosamente. Dopo la fuga da Bologna, Rossini rimase in contatto con i fedeli amici Domenico Liverani e Domenico Donzelli, ai quali scrisse spesso, interessandosi delle sorti della vita musicale cittadina. Domenico Liverani donò al Liceo Musicale diversi cimeli rossiniani in suo possesso i quali, aggiunti ad altri provenienti dall'arredo della villa di Passy nel Bois de Boulogne, furono riuniti in una sala del Liceo, poi smantellata negli anni settanta del XX secolo. Nell'iconoteca del Civico Museo Bibliografico Musicale, ben cinque sono i ritratti che effigiano il grande pesarese, a testimonianza dell'eccezionalità del personaggio e del particolare significato che egli ha ricoperto per il Liceo Musicale, a lui intitolato nel 1869, l'anno seguente la morte. Il primo quadro ad essere dipinto ed anche il primo ad entrare nel Liceo fu



172

quello firmato e datato da Pietro Bettelli nel 1818, al quale si riferisce una nota, conservata nell'archivio ottocentesco, che, nel luglio 1820 tra diverse spese volute dall'allora custode Francesco Barbieri, riporta questa indicazione: “Fatto fare una cornice tutta dorata per il Ritratto del M.ro Rossini, regalato dal Sig. Bettelli, fra indoratura e cornice [...] L. 2.40”. Sappiamo che durante l'estate del 1818 Rossini trascorse alcuni mesi a Bologna, dopo il trionfale esordio del *Mosè* a Napoli e dopo l'allestimento della *Gazza ladra* a Pesaro, e che vi compose la farsa in un atto *Adina*, su libretto del Marchese Gherardo Bevilacqua-Aldobrandini (Verdi 2000). Di questo ritratto si conosce anche una versione quasi identica nel Fondo Michotte del Conservatorio di Bruxelles, dipinta, secondo Radiciotti, uno dei primi biografi rossiniani (Radiciotti 1927-29) dal pittore Tito Marzocchi nel 1813 e ne esiste inoltre una traduzione incisoria a bulino, realizzata dal romano Pietro Folo, amico del musicista e al quale Rossini stesso aveva chiesto il ritratto in una lettera senza data, ma secondo gli studiosi ascrivibile pressappoco al 1817 (Ragni 1992). Secondo un'ipotesi proposta da Sergio Ragni che cerca di dirimere questa

complessa vicenda (Ragni Perugia 1992), l'opera di Bettelli potrebbe essere l'originale da cui Tito Marzocchi derivò il suo dipinto, ma non certo nel 1813, poiché l'unico Marzocchi pittore la cui esistenza sia documentata nacque nel 1800. Si tratterebbe, infatti, di Tito Marzocchi De Belucci, nativo di Firenze, trasferitosi in Francia già nel 1804, dove svolse tutta la sua attività, morendo a Parigi nel 1871. Allievo di Horace Vernet e Ary Scheffer, il corpus delle sue opere è databile tra il 1833 e il 1870. La data del 1813 per il quadro di Bruxelles, come detto, risale al testo di Radiciotti e l'ipotesi per ora più attendibile sembra perciò che Marzocchi abbia sì dipinto un Rossini di giovane età ma in epoca più tarda, forse su commissione del musicista stesso e basandosi sull'incisione di Folo. Risulta, invece, del tutto impossibile stabilire la primogenitura tra l'immagine di Folo e quella di Bettelli, perché se la tradizione ci farebbe propendere per la derivazione dell'incisione dal dipinto, le date sembrerebbero negare questa ipotesi, visto quel “pressappoco 1817”, proposto come data per la lettera con la quale Rossini chiedeva al Folo notizie del suo ritratto, e la certezza del 1818 per l'opera ad olio. In tutta

questa misteriosa vicenda, rimane piuttosto nebulosa anche la figura di Pietro Bettelli, artista del quale l'unica notizia si ricava indirettamente da due acqueforti conservate nel Gabinetto disegni e stampe della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna nella serie "Raccolta di prospettive serie, rustiche e di paesaggio" dal titolo *Esterno di un bagno in un giardino* realizzate nel 1810 da Antonio Basoli, con la dedica "All'Amico Pietro Bettelli Miniatore". Venendo all'esame del dipinto, la mezza figura del giovane Rossini, all'incirca ventiseienne, con "capelli e basette color biondo dorato: occhi color nocciola" (Radiciotti 1927-29), che si staglia su uno sfondo animato da tocchi di colore grigio-azzurro, è resa nell'insieme con un garbo e una delicatezza che ben si accordano con la notizia dell'attività di miniatore di Pietro Bettelli. Il volto è colpito da una luce frontale che mette in evidenza l'ampia fronte del musicista, già precocemente stempiata, e gli occhi vividi, illuminati da un piccolo tratto bianco sull'iride, sembrano muoversi a cercare lo sguardo dello spettatore. Rispetto al dipinto, l'incisione di Folo, di altissima qualità, non presenta alcuna variante ma l'insieme appare più vibrante e l'immagine di Rossini risulta essere più spontanea ed immediata.

[G.D.E.]

GUSTAV DORÉ

(Strasburgo 1832 - Parigi 1883)

172. Ritratto di Gioachino Rossini

Disegno a matita, 63,5 × 50,5 cm

Bologna, Civico Museo

Bibliografico Musicale, inv. B 38232

Iscrizione: in basso a destra "a monsieur Liverani/hommage affectueux/nov. 68/G. Doré".

Bibliografia: Cagli in *Rossini 1792-1992* 1992, pp. 338-339.

Gioachino Rossini spirò il 13 novembre 1868 alle undici di sera nella sua villa di Passy nel Bois de Boulogne. Gustav Doré, l'autore del disegno, fu ammesso il giorno seguente al suo letto di morte per immortalare l'effigie, mentre si preparavano le onoranze solenni che si sarebbero svolte a Parigi il 21 novembre nella chiesa della Trinità. La salma fu poi trasportata al Père Lachaise, dove fu temporaneamente deposta nella tomba della famiglia Pepoli, in attesa che fosse pronto un apposito monumento che doveva accogliere anche le spoglie di Olimpia (che morirà nel 1878). La traslazione avvenne effetti-



173

vamente il 10 novembre dell'anno seguente ma nel 1887 la salma fu nuovamente esumata per essere trasferita in Santa Croce a Firenze, dove venne deposta solennemente nel giugno di quell'anno (per gli ultimi giorni di Rossini cfr. Cagli 1992). L'autore del disegno fu il celebre pittore francese Gustav Doré, amico di Rossini e assiduo frequentatore delle famose *soirées* che si svolgevano in casa del musicista per lo più di venerdì o di sabato e che, iniziate nel dicembre 1858, cessarono solo nel settembre 1868, per l'aggravarsi delle condizioni di salute del maestro. Doré, celebre e popolare illustratore dei più grandi poemi della cultura occidentale, da Dante a Cervantes, oltre che disegnatore e pittore, fu dotato di una bella voce baritonale e fu un grande appassionato di musica, che praticò da dilettante. Chiamato al capezzale dell'amico

morto, l'artista realizzò diversi disegni, dai quali ricavò poi un grande quadro ad olio, a monocromo, oggi nel Conservatorio Rossini di Pesaro. Il disegno di Bologna, pur nelle più piccole dimensioni, appare quasi identico al quadro. Il musicista è ritratto con un piccolo crocifisso ligneo tra le mani, appoggiato ad alti cuscini, con il volto segnato ma disteso, a suggerire il sonno ristoratore del giusto. L'opera faceva parte dei diversi cimeli donati al Liceo Musicale da Domenico Liverani mentre una scritta in basso testimonia dell'esecuzione nel novembre 1868 e che si trattò di un regalo fatto da Doré a Liverani, come "affettuoso omaggio" in ricordo del caro amico scomparso.

[G.D.E.]

ANONIMO

(seconda metà XIX sec.)

173. Busto di Gioachino Rossini

Marmo, 55 × 50 × 30 cm

Bologna, Civico Museo

Bibliografico Musicale

Dei rutilanti, prodigiosi, fertilissimi anni del Rossini compositore, durati fino al 1829, data della rappresentazione della sua ultima magistrale opera, *Guglielmo Tell*, in queste poche righe non si può fare cenno, se non per ricordare che il giovane fu allievo di padre Mattei nella classe di contrappunto dal 1806 al 1809 e che quindi può dirsi fin dall'origine bolognese d'adozione. Nel 1822 si unisce in matrimonio con la prima moglie, la famosa ed affascinante cantante Isabella Colbran a Castenaso, dove la



175

stessa aveva una villa. Nel 1823 passa qualche tempo ancora a Castenaso, che lascia per Londra e Parigi. Nel bolognese fa ritorno, questa volta con una nuova compagna, Olimpia Pélissier, nel 1836, dove rimane pressoché ininterrottamente fino al 1848. Nel 1839 viene nominato consulente onorario del Liceo Musicale di Bologna e nel 1840 se ne comincia ad occupare attivamente, cercando di convincere Donizetti ad accettare l'incarico di nuovo maestro di contrappunto e prestando particolari cure alla classe di canto. Nel 1842 Donizetti dirige lo *Stabat Mater* di Rossini in un clima di attesa, curiosità e tripudio generale di popolo, ma nel 1848 Rossini se ne andrà da Bologna, per farvi brevemente ritorno tra la fine del 1850 e l'inizio del 1851.

Il busto tuttavia non appartiene a nessuno dei periodi in cui l'artista ha soggiornato a Bologna, come è stato ipotizzato attribuendo l'opera a Baruzzi, poiché riprende la fisionomia e la capigliatura del Rossini degli ultimi dieci anni così come ci è noto dalle foto del 1868 di Carjat e di N. Blanc, da cui derivano i ritratti postumi degli anni settanta: l'ovale a olio di Vito d'Ancona del 1874 (Pesaro, Fondazione Rossini) e i precedenti busti marmorei, da quello di Salvini del 1869 (Bologna, Galleria d'Arte Moderna) a quello del Gemignani del 1870 (Napoli, collezione Raggi), il nostro in particolare rivela delle somiglianze soprattutto col bu-

sto di Napoli, senza mostrare la fluidità e lo scatto nervoso del modello. Il busto del Salvini, invece, era stato commissionato nel 1869 dal Consiglio comunale di Bologna, grazie alla sollecitudine di Quirico Filopanti, e doveva essere posto nel Pantheon della Certosa. L'attribuzione del nostro busto a Cincinnato Baruzzi (1796-1878) dei cataloghi delle mostre dedicate a Rossini (a Pesaro nel 1992 e a Firenze nel 1993), non tiene conto del busto di Rossini scolpito da Baruzzi e conservato nella Baruzziana e probabilmente cronologicamente vicino al 1843, anno in cui il Consiglio comunale bolognese decretò finalmente "al cav. Rossini un Monumento di onore nel patrio Liceo Musicale" ed incarica del lavoro il Baruzzi; del monumento, però, alla fine non si fece nulla. Del Baruzzi è testimoniato un busto "colossale" per Rossini, visto da Antoine Etex (1808-1888) nello studio dell'artista nel 1846, che difficilmente può coincidere con il nostro ed un busto fatto per Giovanni Ricordi tra il 1843 e il 1846, anno in cui venne inaugurato al Teatro della Scala di Milano. A cavallo degli ultimi anni bolognesi, nel 1849, Lorenzo Bartolini scolpisce un secondo busto di Rossini, che durante il soggiorno fiorentino portava, oltre che le note lunghe basette, i baffi. All'autore toscano, amico di Rossini, si ipotizza qui che appartenga l'esemplare in gesso del Civico Museo Bibliografico Musicale e il pressoché

identico marmo del Museo Nazionale di Stoccolma. Se il nostro busto non mostra le note puriste e idealizzanti dei busti di Baruzzi e Bartolini, non si avvicina neanche alla libertà espressiva e al piglio fiero e risoluti dei marmi più tardi. L'ipotesi per una datazione rimane pertanto aperta e forse non troppo lontana dalle celebrazioni avvenute in onore del musicista nel primo centenario della sua nascita. Naturalmente con la presente si concorda con l'attribuzione ad anonimo.

[C.L.]

ANONIMO
(prima metà XIX sec.)

174. *Caricatura di Gioachino Rossini*

Gesso policromo, 30 × 10 × 10 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale

La statuina di Rossini è di discreta fattura ed appartiene verosimilmente agli anni bolognesi del compositore, come mostra la capigliatura con le lunghe basette e il taglio corto dei capelli. Vi si ritrova il gusto per la caricatura di personaggi tipici o famosi che esploderà a Bologna nella seconda metà dell'Ottocento anche nella stampa satirica locale. La statuina indossa un lungo cappotto marrone stretto attorno ad una pancia generosa, gilet rosso e camicia annodata a collo alto. Simile alla litografia di Benjamin, pubblicata nel giornale "Charivari" del 18 marzo 1839 (Parigi, Musée Carnavalet, PC Port 277), la nostra si differenzia dalla litografia poiché, anziché tenere sottobraccio un sacchetto di denari, che rappresenta la rendita di un Rossini inattivo dal punto di vista musicale, ce lo mostra con spartiti di musica che escono letteralmente da tutte le tasche; che sia un altro accenno burlesco al rifiuto del musicista di comporre opere? La statuina si può anche mettere in relazione con il busto caricaturale in gesso policromo di Dantan (Parigi, Musée Carnavalet, S 1460) del 1831; entrambi stigmatizzano, esagerandoli, gli occhi sporgenti un po' a palla e mostrano nel basamento una simbologia identica: un tamburo con davanti una campanella e dietro una trombetta ed un cannoncino. Tali note caratterizzanti durano a lungo se in un'altra caricatura di Rossini del 1867, eseguita da Mailly (Pesaro, Casa Rossini), un Rossini dal faccione rilassato, a trapezio rovesciato, con cui è ritratto negli ultimi anni, soffiata con la bocca in una trombetta, con la mano sinistra regge un campanello, mentre con la destra aziona un

cannoncino da cui escono un'infinità di piccole note che riempiono la pagina. Par di ascoltare le polemiche di quegli anni all'ombra dei portici felsinei tra chi, come il Zucchini, difendeva la tradizione italiana e soprattutto Rossini e chi, come il Lambertini, invece, era per Wagner contro Rossini, Donizetti, Verdi. La statuina è elencata nell'inventario del 1949 e valutata 400 lire.

[C.L.]

175. *Vestaglia appartenuta a Gioachino Rossini*, 1841

Seta stampata, provenienza afgana?

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale

ANONIMO
(seconda metà XIX sec.)

176. *Busto di Olimpia Pélissier*

Marmo, 60 × 30 × 28 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale

Si chiamava in realtà Olympe Louise Alessandrine Descuillier (1797-1878) ed era figlia di un'attrice di secondo rango di nome Descuillier; il nome Pélissier le era stato dato dal patrigno Giuseppe, che l'aveva adottata. Olimpia, considerata una delle più belle donne di Parigi, sotto la Restaurazione aveva aperto un salotto frequentato dalla gente del bel mondo: politici, artisti e scrittori, tra i quali Balzac e Vernet. Dal primo viene immortalata nei panni di Fedora nella *Peau de chagrin*, il secondo, che diventa per alcuni anni suo marito, la ritrae in diversi quadri. Conosce Rossini in Francia all'inizio degli anni trenta e accompagna il compositore ammalato a curarsi ad Aix-les-Bains in Savoia. Da allora sempre al suo fianco, lo amò con "devozione, umiltà ed abnegazione". All'inizio del 1837 Olimpia raggiunge Rossini a Bologna, sposandolo solo nel 1846, dopo la morte della prima moglie Isabella Colbran. Il matrimonio fu celebrato il 16 agosto 1846 nella cappella della villa del marchese Annibale Banzi, dove Rossini stava trascorrendo l'estate ed andarono ad abitare a Palazzo Donzelli (Palazzo Sanguineti) in Strada Maggiore 239 (oggi 34). I coniugi rimasero in quel palazzo fino alla loro precipitosa partenza da Bologna avvenuta il giorno dopo un increscioso episodio d'intolleranza "politica" di cui fu protagonista Rossini: il 27 aprile 1848 infatti alcuni facinorosi si erano presentati sotto il balcone del compositore dando-



176

gli del "vecchio retrogrado". Rossini tornò a Bologna nel settembre del 1850, andandosene definitivamente il 14 maggio 1851. Il ritratto di Olimpia si erge su un piastrino in scagliola, decorato a finto marmo, del tutto simile a quello del busto marmoreo di Rossini, e mostra caratteri stilistici simili a quelli del Rossini: entrambi sono caratterizzati da una non approfondita indagine della superficie marmorea, da una debole caratterizzazione e da accenni di lieve realismo. Citato nell'inventario del 1949, il busto della Pélissier era stato valutato cinquemila lire.

[C.L.]

ANONIMO
(XIX sec.)

177. Ritratto di Isabella Colbran

Olio su tela, 115,5 × 86,7 cm

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, inv. 1943, B 38226

Inscrizione: "SEI CANZONCINE/PER PIANO-FORTE O ARPA/DEDDICATE/S.M. LA REGINA DI SPA./PER/ISABELLA COLBRAN/[...] NSIONATA DI S. M./ACCADEMICA FILARMO./DI/BOLOGNA".

Bibliografia: Serie *Carteggio Amministrativo*, tit. X, prot. n. 1996, anno 1807; Ferrarini

1852, n. 115 p.122; "La Gazzetta di Bologna" n. 35, 1807 in Verdi 2000, p. 33; Vatielli 1918, p. 21; Collina in *Pelagio Palagi* 1996, pp.146-147.

Isabella Colbran (Madrid 1785 - Castenaso, Bologna, 1845), figlia di Giovanni, violinista della cappella spagnola, allieva prediletta del grande soprano Girolamo Crescentini, fu una delle più celebri cantanti del suo tempo, ammiratissima per le capacità virtuosistiche non meno che per la forza passionale delle sue interpretazioni. Fu anche compositrice e pubblicò una raccolta di canzoni. Smise di cantare all'epoca del matri-

monio con Rossini, avvenuto a Castenaso il 16 marzo 1822.

Arrivata a Bologna nel 1806, dopo due anni di soggiorno in Sicilia col padre, la sera del 21 novembre venne acclamata accademica filarmonica, suscitando l'entusiasmo "negli astanti accademici i quali la proclamarono genio privilegiatissimo superando colla rarità della sua voce e colla profondità dei suoi lumi ogni altra contemporanea nell'arte e nel Canto" (Vatielli 1918). Al titolo di accademica Isabella tenne sempre moltissimo, tanto da farlo stampare da allora in poi accanto al proprio nome sui manifesti e libretti delle opere che la vedevano protagonista. Conobbe Rossini probabilmente nel 1807, quando, nel mese di aprile, si esibì in tre pubblici concerti, all'ultimo dei quali, nella Sala del Liceo Filarmonico (oggi Sala Bossi) parteciparono circa 1200 spettatori (Verdi 2000). In quella occasione si legge su "La Gazzetta di Bologna" (n. 35, 1807), la seguente descrizione: "Primeggiò l'Accademia Filarmonica Donna Isabella Colbran all'attuale servizio di S. Maestà Cattolica, a causa della quale ebbe luogo tale trattenimento. La Sala era splendidamente illuminata. Nella medesima era degnamente collocato il Ritratto da essa stessa regalato all'Accademia Filarmonica" (Verdi 2000). Questa notizia è confermata anche da una lettera datata 20 aprile 1807, conservata nell'Archivio Comunale di Bologna (*Carteggio Amministrativo*, anno 1807), che esprime la riconoscenza del Liceo Filarmonico alla Colbran, per la magnifica serata e termina con queste parole "mentre fummo gli ammiratori del singolar Suo merito, fummo sensibili ancora per dono ch'ella ci fece del suo ritratto".

Le notizie documentarie citate mettono in discussione l'attribuzione a Pelagio Palagi di questo ritratto, proposta nel catalogo della mostra dedicata al pittore bolognese nel 1996, poiché il quadro eseguito da Palagi raffigurante la cantante madrilena sarebbe stato dipinto tra il 1810 e il 1811 ed è menzionato ancora nello studio dell'artista nel 1816 dal fratello Giuseppe, che voleva presentarlo all'Esposizione di Belle Arti dell'Accademia di Bologna, insieme ad altre opere (cfr. Collina 1996). Queste notizie appaiono evidentemente inconciliabili con la presenza dell'opera già nel 1807 nelle Sale del Liceo. Il ritratto della Colbran, senz'altro tra i più interessanti della quadreria ottocentesca, evidenzia ancora legami con i modelli della prima ritrattistica neoclassica e concentra tutta la propria forza espressiva nel bel volto, dagli splendidi occhi neri, mentre la fi-

gura, che si staglia sull'uniforme sfondo grigio di un ambiente non descritto, solo chiuso sulla destra da un elemento architettonico appena accennato, è resa con forme monumentali non scevre, tuttavia, di una certa rigidità.

[G.D.E.]

CLEMENTE ALBERI
(Bologna 1803-1864)

178. Ritratto di Filippo Celli

Olio su tela, 115,5 × 86,7 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale,
inv. B 11778, B 39088

Iscrizione: in basso a destra "Clemente Alberi fece 1826".

Bibliografia: Farioli 1983, p. 85.

Filippo Celli (Roma 1782 - Londra 1856) iniziò la sua carriera come cantante, in qualità di buffo, ma si dedicò contemporaneamente alla composizione di opere, esordendo con una farsa in due atti *Superbia e vanità, ossia La donna vendicata* nel teatro San Benedetto di Venezia il 6 giugno 1612. Inizialmente mantenne in parallelo entrambe le attività: nel 1821 fu a Parma come cantante per *Il barbiere di Siviglia* di Rossini e nell'autunno nel Teatro Comunale di Bologna fu eseguita la sua opera *Emma di Resburgo*, su libretto di G. Rossi. In quello stesso anno fu chiamato a Monaco di Baviera al servizio di Massimiliano I. Nel 1822, al Teatro Argentina di Roma, ottenne un clamoroso successo con l'opera *Amalia e Palmer*, un melodramma giocoso in due atti, su libretto di I. Ferretti, senza dubbio la migliore delle sue composizioni. Verso il 1823 aprì a Bologna una scuola di canto e mise a punto un metodo per l'insegnamento ritenuto eccellente dai contemporanei, che gli diede fama e prosperità, mentre la sua seguente produzione da operista fu accolta con sempre minore favore dal pubblico, tanto che progressivamente egli l'abbandonò (l'ultimo melodramma fu *L'amore muto*, scritto nel 1828). Nel 1834 gli fu affidata la cattedra di canto al Conservatorio di Madrid. Tornato in Italia nel 1838, si stabilì per alcuni anni di nuovo a Bologna. Recatosi poi a Milano, nel 1851 ripartì per l'estero, stabilendosi definitivamente a Londra dove continuò ad insegnare e dove morì. Tra i suoi allievi vi furono cantanti famosi come Antonio Poggi, Giulia Grisi, Emma Albertazzi. Per i suoi meriti artistici fu creato cavaliere dello Speron d'oro



179

Il quadro, firmato e datato (firma e data sono riapparse durante il recente restauro), è opera del pittore bolognese Clemente Alberi che, proprio nel genere del ritratto, ottenne unanime riconoscimento da parte della critica contemporanea per la "sciolttezza del pennello", per la "somi-glianza cogli originali" per il "buono stile" ricco di "armonia, esattezza, verità" (citazione in Farioli 1983). Si tratta di un'opera giovanile, realizzata da Alberi nel 1826, ad appena ventitré anni, nella quale si respira ancora un'aura pre-romantica, a creare la quale contribuisce la scelta di rappresentare Celli mentre, seduto nel suo studio con un angolo di libreria come sfondo, con il braccio destro appoggiato al pianoforte, sul quale vi sono fogli di musica e un calamaio, tiene in mano sollevata la penna, pronta a riempire di fitte note, seguendo l'ispirazione, le righe del pentagramma ancora vuoto. Vestito in modo informale, "da lavoro", con camicia bianca dall'ampio collo, Celli con la mano sinistra tiene, in evidenza sulla gamba, un fazzoletto a suggerire la fatica "delle sudate carte"; la pettinatura a riccioli un po' scomposti con le lunghe fedine, lo sguardo perso ad inseguire l'ispirazione costruiscono un personaggio

ortisiano, di grande efficacia comunicativa. Il ritratto appartiene all'esiguo gruppo di opere ottocentesche nelle quali il musicista è dipinto all'interno del suo studio e con gli strumenti della sua professione, poiché questa seppur sommaria ambientazione sarà sempre meno presente nell'iconoteca a favore di una tipologia di ritratto rigorosamente a mezzo busto che, a partire dagli anni ottanta del secolo, verrà ad assumere sempre più i nitidi caratteri dell'immagine fotografica, della quale spesso è la fedele trascrizione.

[G.D.E.]

179. Teatro toscano del XIX sec.

Legno dipinto, 71,5 × 81 × 22 cm

Siena, collezione Nanni Guiso

Costruito, su disegno dell'architetto Agostino Fantastici (Siena 1782-1845), dall'ebanista senese Antonio Pieri nel 1829.

Sul palcoscenico è allestita la scena de *La bottega dello speziale* di G. Rossini, realizzata recentemente nelle tre dimensioni dal Maestro Ettore Sobrero. Foto della scena originale dipinta nell'800.

GIOACHINO ROSSINI

180. Il pianto d'Armonia sulla morte di Orfeo

Cantata per Tenore solo, coro e orchestra su testo di Girolamo Ruggia

Partitura autografa

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, UU.4

La cantata, scritta nel 1808, fu eseguita l'11 agosto del 1808 al Liceo Musicale di Bologna in uno dei concerti che ogni anno si tenevano in occasione delle premiazioni. Leopoldo Agostini interpretò la parte di tenore solista; il coro era formato da studenti del Liceo. L'autografo, conservato presso il Civico Museo Bibliografico Musicale, contiene delle correzioni probabilmente apportate da Padre Stanislao Mattei, maestro di Rossini.

[A.V.]



180

GIOACHINO ROSSINI

181. *Il barbiere di Siviglia*

Commedia in due atti. Libretto di Cesare Sterbini

Partitura autografa

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, UU.2

Il soggetto dell'opera è tratto da *Le barbier de Séville* di Beaumarchais, scritto nel 1772 e rappresentato per la prima volta a Parigi nel 1775. L'opera di Rossini esordì al Teatro Argentina di Roma, il 20 febbraio 1816, con il titolo *Almaviva, o sia L'inutile precauzione*, adottato per sottolineare la diversità con il popolare *Barbiere di Siviglia* di Giovanni Paisiello. Il fiasco della prima serata si capovolve in successo quasi immediatamente.

L'opera fu composta in meno di un mese, fatto meno sensazionale di

quanto talvolta è stato dichiarato, dato che spesso scadenze simili erano imposte ai compositori di opera italiana nella prima metà dell'Ottocento. Per risparmiare tempo Rossini si avvale – in realtà meno che in altre sue opere comiche – di alcuni espedienti pratici diffusi all'epoca: impiego di abbreviazioni notazionali; utilizzo di altri compositori come collaboratori alla stesura della musica; riutilizzo di composizioni o idee musicali da proprie opere precedenti. I recitativi secchi furono scritti infatti da collaboratori – secondo una pratica diffusa nei primi decenni dell'Ottocento – con l'unica eccezione di quello tra le strofe della Canzone del Conte nel primo atto. L'intera sinfonia dell'*Aureliano in Palmira* fu utilizzata senza cambiamenti nel *Barbiere di Siviglia*, e non c'è alcuna prova che l'autoimprestito sia stato adottato per rimpiazzare un'originale sinfonia andata perduta.

Il manoscritto fu donato al Liceo



181

Musicale di Bologna nel 1862. Il possessore, l'avvocato bolognese Rinaldo Bajetti, volle che alla sua morte i due autografi del *Barbiere* e della *Cenerentola*, di cui era in possesso, venissero donati l'uno a Liceo Musicale, l'altro all'Accademia Filarmonica di Bologna.

[A.V.]

182. *Manifesto della rappresentazione dello Stabat Mater di Rossini in Archiginnasio*

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, QQ.141/2

183. *Stabat Mater*

per quattro solisti (Soprano I e II, Tenore e Basso), coro e orchestra 2^a versione, 1841

Partitura, copia ms.

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, UU.8

184. *Lettera ad Alexandre Aguado sullo Stabat Mater*

Bologna, Museo della Musica (donato dalla signora Marina Deserti al costituendo Museo, in deposito temporaneo presso la Biblioteca dell'Archiginnasio)

Nel 1831, durante un viaggio in Spagna col suo amico banchiere Alexandre Aguado, Rossini ricevette una commissione da Fernandez Varela, arcidiacono di Madrid e consigliere di stato, per un nuovo lavoro sacro. Sei dei dieci pezzi dello *Stabat Mater* (nn. 1, 5-9) furono composti nel 1832, in una prima versione, insieme con sei brani di Giuseppe Tadolini, che Rossini stesso aveva "pagato di tasca propria per poter mantenere la promessa". Il committente aveva fatto pressione su Rossini, tramite Aguado, perché componesse il lavoro. Lo *Stabat Mater* di Rossini-Tadolini fu eseguito il Venerdì Santo del 1833 nella Cappella di San Filippo El Real a Madrid.

Alla morte di Varela la versione originale passò nelle mani dell'editore di Parigi Aulagnier che la stampò, ma Rossini, in parte su sollecitazione del proprio editore parigino Troupenas, in parte perché l'opera pubblicata era composita, disconobbe quella versione e completò il lavoro, nel 1841, aggiungendo quattro nuove composizioni in sostituzione dei sei brani di Tadolini. Così completato lo *Stabat*

Mater fu eseguito pubblicamente per la prima volta a Parigi, al Théâtre Italien il 7 gennaio del 1842. In questa versione l'opera fu pubblicata da Troupenas nel 1841-42, dopo un'accesa disputa editoriale con Aulagnier che lo stesso compositore cercò di dirimere. Nella lettera inviata ad Aguado il 28 novembre 1841, Rossini ribadisce infatti di non aver mai stipulato un contratto con Varela che lo autorizzasse a cedere i diritti di pubblicazione a qualunque editore, e dichiara di "...le donner [l'œuvre] au M^{rs} Troupenas et C^{ie}, mes seuls éditeurs à Paris".

La prima esecuzione italiana fu data a Bologna il 18 marzo 1842, in una grande sala dell'Archiginnasio, successivamente denominata Sala dello Stabat Mater, sotto la direzione di Gaetano Donizetti, riscuotendo grande successo.

[A.V.]

CAMILLE PLEYEL

185. *Pianoforte a coda*

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, inv. 330394, 39897, B 39394, 6651

Bibliografia: Van der Meer 1983, pp. 165-67.

Lo strumento – appartenuto, sembra, a Gioachino Rossini – è opera di una delle più importanti fabbriche europee di pianoforti, fondata a Parigi nel 1807 da Ignaz Joseph Pleyel, padre di Camille, e lungamente attiva sotto la direzione dei discendenti del capostipite. La cassa ha fondo (solo sotto la tastiera) e tavola armonica di conifera, mentre le fasce sono di quercia impiallacciata di mogano. Il coperchio sopra la tastiera, attaccato alle fasce lunga e corta mediante perni di ferro, ha nucleo di quercia ed impiallacciatura esterna di mogano; quella interna è invece composta di una cornice di palissandro con due filetti intarsiati di ottone e di un campo centrale di acero circondato da un filetto di ottone entro cui campeggia il marchio del fabbricatore. Il leggio è di mogano. Il coperchio del pianoforte, di mogano massiccio, è attaccato alla fascia lunga con tre cerniere d'ottone, mentre una serie continua di cerniere collega la ribalta alla parte principale. Il pianoforte posa su gambe tornite di mogano, dotate di capitelli (verniciati rosso mattone) e di rotelle dello stesso legno. La lira dei due pedali di ottone è di mogano massiccio. Il somiere è di faggio impiallacciato di mogano e acero; le ca-

GIUSEPPE TIVOLI
(Trieste 1854 - Bologna 1925)

196. Ritratto di Richard Wagner

Oleografia, 110 × 90 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale,
inv. B 11769; B, 39090

Iscrizione: a sinistra in alto "G. Tivoli 1883".

Bibliografia: Crespi in Crespi, Pulcini, Taborelli, 1990, p. 134; Verdi 2000.

Di Richard Wagner Bologna fu la prima città italiana ad apprezzare e rappresentare le opere. Il 1° novembre 1871, infatti, venne eseguito in prima italiana il *Lohengrin* con la direzione di Angelo Mariani, suscitando un entusiasmo memorabile. In seguito, il 31 maggio 1872, per dare un segno tangibile della stima della città, il Consiglio comunale nominò Wagner "cittadino onorario" di Bologna e, nel novembre dello stesso anno, sempre con la direzione di Mariani venne eseguito *Tannhäuser*, anche questo in prima italiana. Il 4-5 dicembre 1876 il musicista, accompagnato dalla inseparabile Cosima, soggiornò in città e assistette all'esecuzione del *Rienzi* per la direzione di Marino Mancinelli. Il 22 dicembre dello stesso anno ricevette l'aggregazione onoraria all'Accademia Filarmonica (Verdi 2000).

Non stupisce quindi la realizzazione di questo ritratto, datato 1883 e dunque, probabilmente, eseguito dopo la notizia della morte del maestro, per testimoniare ulteriormente, l'affetto dei bolognesi verso il grande compositore, degno di essere collocato a imperitura memoria nell'iconoteca del Liceo.

Tivoli deriva la sua immagine da una fotografia eseguita da Franz Hanfstaengl a Zurigo nel dicembre 1871 e utilizza la tecnica dell'oleografia, un unicum nella raccolta di ritratti, per la quasi totalità realizzati ad olio su tela, ad eccezione di pochissimi disegni a matita o a pastello.

[G.D.E.]

CARLO PARMEGGIANI
(Bologna, 1850-1918)

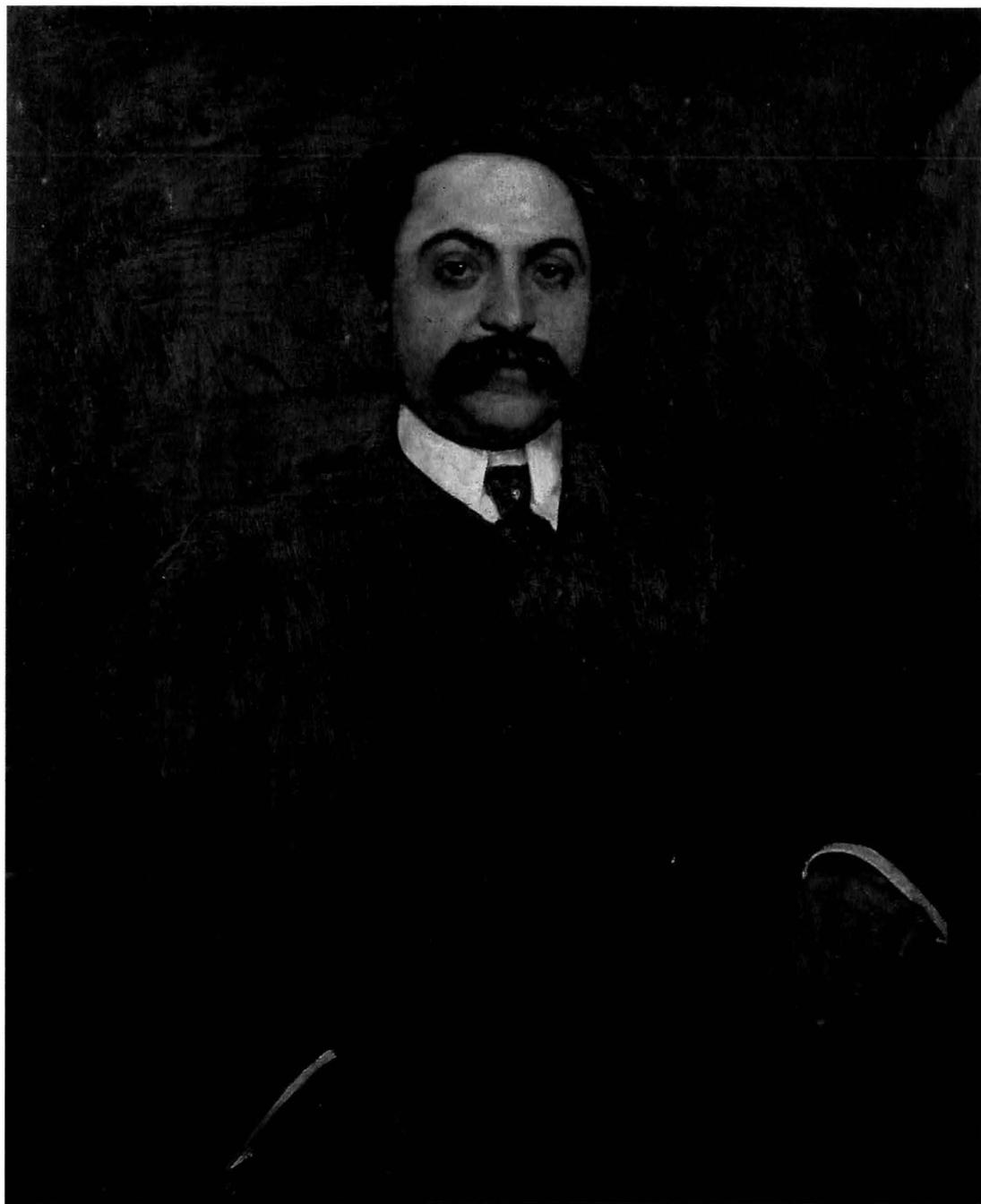
197. Busto di Richard Wagner

Gesso, 66 × 53 × 35 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale

Bibliografia: *Catalogo dell'Esposizione Internazionale...*, 1888, pp.130-131, 133

Il busto in gesso è colorato in manie-



198

ra da simulare il bronzo, come il busto di Giuseppe Verdi, parimenti nel Museo; sotto alla spalla destra l'autore ha inciso sul gesso ancora umido il suo nome "Parmeggiani". Nel catalogo dell'Esposizione universale di Bologna del 1888 (*Catalogo dell'Esposizione Internazionale*, p. 133) viene citato un "busto di Richard Wagner eseguito dallo scultore Parmeggiani", con ogni probabilità identificabile con il nostro. Il busto si trovava nella "camera dedicata a Wagner, Bellini, Spontini, Tartini, Verdi ed altri maestri" insieme al "busto di Spontini" (p. 130) e al "busto in marmo di Vincenzo Bellini" del Regio Collegio di Musica di Napoli (p. 131). Delle sculture viene contrassegnato il mate-

riale solo in caso di opere marmoree o bronzee, mentre appunto per il nostro non c'è specifica alcuna, poiché in gesso. Lo scultore, che aveva frequentato l'Accademia di Belle Arti di Bologna, negli anni ottanta riscuote un certo credito e nello stesso anno dell'Esposizione porta a termine il *Monumento a Ugo Bassi* (1888), attualmente nel giardino di Porta Galliera. Presente con alcuni monumenti funerari anche in Certosa, non è scultore noto per altre opere. Il ritratto di Wagner è caratterizzato dal gusto per la descrizione minuta del dettaglio e dalla fattura scabrosa e mossa della superficie, modulazioni che richiamano i caratteri del *Monumento a Ugo Bassi*. È quindi verosimile che

in quel torno d'anni, e magari proprio nel 1888, il Parmeggiani abbia eseguito il busto wagneriano. Del resto il Martucci, che fu direttore del Liceo Musicale dal 1886 al 1902, fondò nel 1887 presso il Liceo la società wagneriana, che, con la messa in scena al Teatro Comunale di opere del maestro si proponeva di diffonderne la poetica in Italia. È probabile che l'occasione per l'esecuzione del busto non sia del tutto estranea alla fondazione della società wagneriana, nata sulla scia delle note rappresentazioni a Bologna del *Lohengrin* nel 1871 e del *Tannhäuser* nel 1872, cui seguì nel 1876 l'aggregazione di Wagner all'Accademia Filarmonica.

[C.L.]

GIUSEPPE DE SANCTIS
(Napoli 1858-1924)

198. *Ritratto di Giuseppe Martucci*

Olio su tela, 91,5 × 73,2 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale,
inv. B 39098

Iscrizione: in alto "M. GIUSEPPE MARTUCCI";
in basso a sinistra "G. De Sanctis/Napoli
1904".

Bibliografia: *Catologo Ufficiale* 1888, p. 87;
La pittura dell'Ottocento 1991, t. II, pp. 801-
802; Verti 1996, p. 260.

Il campano Giuseppe Martucci (Capua 1856 - Napoli 1909), dopo aver acquistato una buona fama come giovane pianista e compositore in Italia e in Europa, entrò nel 1880 come professore nel Conservatorio di San Pietro a Maiella a Napoli e in questa città ebbe il merito di incrinare la conoscenza della musica classica, proponendo esecuzioni memorabili delle sinfonie di Beethoven e di Wagner. Chiamato a succedere a Mancinelli alla direzione del Liceo Musicale di Bologna, vi rimase dal giugno 1886 al febbraio 1901. Qui insegnò anche composizione e si occupò della direzione artistica della Società del Quartetto e della neonata Società wagneriana, sodalizio fondato nel 1887 sull'esempio di altre città europee, che, pur avendo avuto un'esistenza di non più di un decennio, apportò un contributo notevolissimo all'ulteriore conoscenza dell'arte del grande maestro tedesco in città. Nei concerti promossi dalla Società Wagneriana e diretti da Martucci furono eseguite le più importanti pagine della *Tetralogia* e del *Parsifal*, in quelli della Società del Quartetto le *Scene di Faust* di Schumann (1895) e la *Nona* di Beethoven. In occasione dell'Esposizione Universale del 1888, memorabile evento che coincise con le celebrazioni dell'ottavo centenario dell'Ateneo, il 2 giugno al Teatro Comunale Martucci diresse la prima esecuzione italiana del *Tristano e Isotta* di Wagner, suscitando persino l'ammirazione di Giosue Carducci, per sua ammissione di solito "sordo" al fascino dell'arte musicale.

Apprezzato da Rubinstein e Brahms, rispetto ai predecessori Mariani e Mancinelli, Martucci godette di una maggiore fama come compositore e in questa prolifica e fortunata attività che lo vide impegnato a scrivere musiche per pianoforte, per orchestra, per canto (da ricordare il poemetto *La canzone dei ricordi*, la *Sinfonia* in Re minore e quella in Fa maggiore) cercò di conciliare le nuove istanze

musicali, di matrice soprattutto tedesca, con il recupero delle tradizioni storiche italiane. Aggregato all'Accademia Filarmonica nel 1887 in qualità di "Socio d'Onore", lasciò Bologna nel 1902, per tornare a Napoli a dirigere il Conservatorio di San Pietro a Maiella. Morì in questa città nel 1909.

Venendo al ritratto di Martucci, autore dell'opera, firmata, è il pittore napoletano Giuseppe De Sanctis, attivo protagonista della vita artistica della città partenopea alla fine dell'Ottocento e all'inizio del Novecento. Dopo gli studi accademici, grazie alla protezione di Domenico Morelli, ottenne i primi riconoscimenti ufficiali nel 1879. Aggiornatosi in seguito sul gusto internazionale, grazie a frequenti viaggi a Londra, dove visitò lo studio di Alma Tadema, e ad un soggiorno triennale a Parigi, durante il quale lavorò per il famoso mercante Goupil e frequentò Gerome, fu autore di quadri di genere e di paesaggio molto graditi dalla committenza borghese per la garbata piacevolezza e il delicato gusto floreale. Presente assiduamente alle più importanti esposizioni nazionali e internazionali dal 1883 al 1911, tra le quali è da ricordare anche la sua partecipazione al Concorso per le Belle Arti nell'Esposizione Universale di Bologna del 1888 (*Catologo Ufficiale* 1888), De Sanctis, coetaneo di Martucci, lo ritrasse a Napoli nel 1904, negli anni della direzione del maestro del locale Conservatorio (*La pittura dell'Ottocento* 1991). Seduto, abbigliato in modo semplice, Giuseppe Martucci rivolge allo spettatore un penetrante sguardo; l'opera ci trasmette un senso di pacata severità, in perfetta consonanza con l'indole rigorosa e aliena dalle celebrazioni del musicista, secondo quanto ci hanno tramandato i biografi a lui contemporanei. Egli, infatti, fu "un aristocratico della musica, la quale alla sua natura riusciva piuttosto un'espressione, una meditazione socratica, che una forma di espansione all'esteriore" e il suo austero e non retorico ritratto sembra corrispondere perfettamente a questa descrizione del carattere dell'uomo.

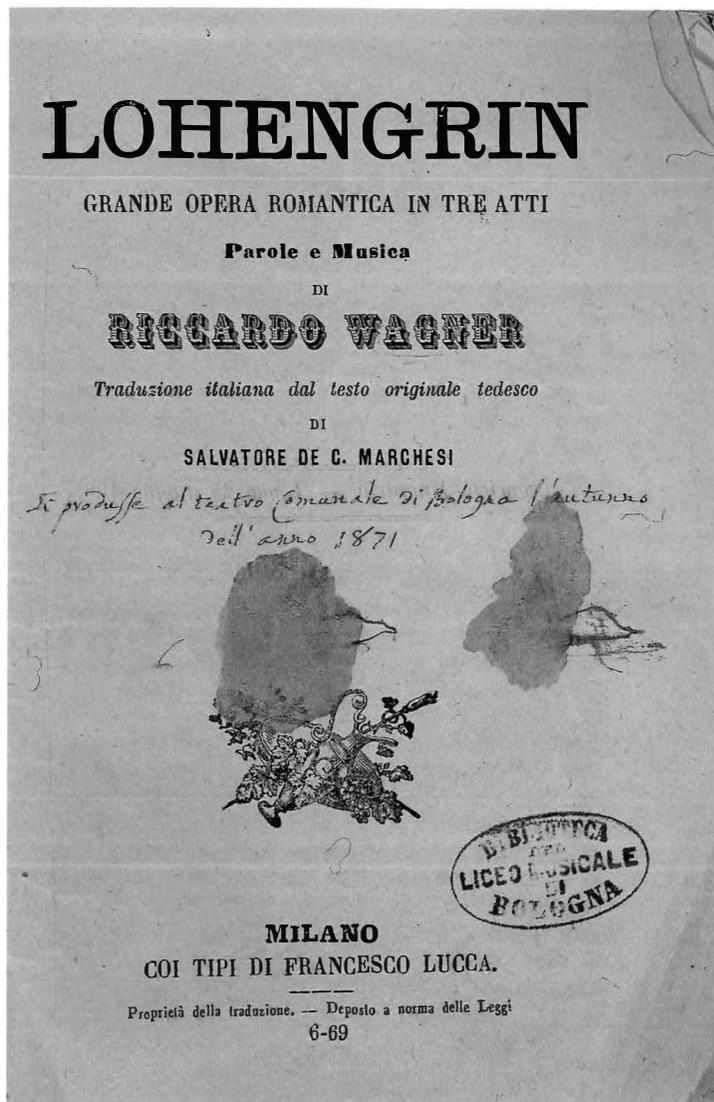
[G.D.E.]

FILOMENO DE MITA

199. *Ritratto di Giuseppe Martucci*

Olio su tela, 39,5 × 31,8 cm

Napoli, Conservatorio di Musica
San Pietro a Maiella



202

FERDINAND LEEKE
(1859-1925)

200. *Wotan con un bacio addormenta la figlia Brunnhilde*
(già intitolato *L'addio*). Dal III atto
della *Die Walküre*, 1888/89 (?)

Olio su tela, 161 × 122 cm

Firmato in basso a sinistra:
Ferdinand Leeke/Munchen

Sassuolo, collezione privata

Bibliografia: U. Thieme, F. Becker 1929, p. 543.

Ferdinand Leeke nacque a Burg vicino a Magdeburg (Baviera) il 7 aprile 1859. Studia all'Accademia di Monaco sotto la direzione di Johann Herterich (1843-1905), all'epoca uno dei protagonisti della pittura storica tedesca, e di Alexander von Wagner (1838-1919) tra gli esponenti di spicco della pittura di paesaggio e di genere ungherese. Autore di scenografie per l'Opera di

Bayreuth, nonché noto illustratore di riviste, attorno al 1889, in occasione di una propria esposizione a Monaco, Leeke riceve dal figlio di Richard Wagner, Siegfried, la commissione di dieci dipinti volti a commemorare le opere e la vita del padre. La serie, completata un decennio dopo, fu esposta a Monaco e l'anno successivo fu riprodotta dal pittore Franz Hanfstengel secondo una tecnica fotografica rivoluzionaria a sei colori adottata per la prima volta. Da ciò la fortuna di un genere che conobbe un particolare seguito tra la più sofisticata borghesia bavarese e non.

Anche la scena del dipinto qui presentato, di cui è nota un'altra versione leggermente variata di cui però s'ignora l'ubicazione, riprende il tema della Tetralogia.

Siamo all'ultimo atto della *Die Walküre*. È la fine del lungo inseguimento. Nella quiete che segue l'uragano voluto da Wotan in preda ad un tremendo furore per la disubbidienza della figlia Brunnhilde, il cre-



204

puscolo cede a poco a poco alla notte. La Walchiria si ferma per trattenerne il padre e riceverne la punizione. Wotan e Brunnhilde sono così di nuovo uno di fronte all'altro: è uno dei punti più alti della narrazione wagneriana. La pena è già decisa e sarà tremenda: ripudiata e degradata dal rango di Walchiria, ella giacerà addormentata, inerme, tale da essere "facile preda" del primo uomo che la sveglierà. Brunnhilde, caduta ai piedi del padre, eleva verso di lui una supplica. Wotan di fronte alla toccante perorazione della figlia abbandona la collera, il viso muta: l'amore come giustificazione della disubbidienza. "Brunnhilde cade con esaltazione commossa sul petto di Wotan: egli la tiene lungamente abbracciata. Ella ritrae nuovamente il capo all'indietro, e guarda intenerita, solennemente Wotan negli occhi, tenendolo ancora sempre abbracciato [...] Le prende il capo tra le mani [...] la bacia lungamente sugli occhi. Ella ricade all'indietro con gli occhi chiusi, dolcemente esaurendosi, tra le sue braccia" (dal libretto dell'opera).

L'episodio densissimo di questo bacio d'addio è il soggetto fissato nella grande tela: il dio da una parte trattiene la lancia, con l'altra culla la prediletta, ribelle, Brunnhilde che bacia tra gli occhi. Solo le due figure emergono, luccicanti, dalla muschiosità dei toni di fondo. Come atto finale Wotan ha accolto la supplica della figlia e ha voluto che la rupe su cui ella dormirà un lungo sonno venga protetta da una cortina di fuoco che solo un eroe potrà osare varcare. Questi sarà Siegfried.

[V.V.]

RICHARD WAGNER

201. *Lohengrin*

Romantische Oper in drei Akten von Richard Wagner. Leipzig, Breitkopf & Härtel [s.d.]. Partitura.

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, SS.5

202. *Lohengrin*

Grande opera romantica in tre atti. Parole e musica di Riccardo Wagner. Traduzione italiana dal testo originale tedesco di Salvatore de C. Marchesi.

Milano, coi tipi di Francesco Lucca [1869]. Libretto d'opera.

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Lo.7750

203. *Lohengrin*

Grande opera romantica in tre atti. Parole e musica di R. Wagner.

Traduzione italiana dal testo originale tedesco di Salvatore De C. Marchesi. Milano, F. Lucca [1870]. Spartito per canto e pianoforte.

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, SS.23

204. *Manifesto donato da Wagner al Liceo Musicale*

Cartellone del *Lohengrin* donato da R. Wagner al maestro e ai coristi del Teatro Comunale con dedica autografa. Bologna 1871.

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale

IRIDIO LICURGO

205. *Lohengrin di Riccardo Wagner al Teatro Comunale di Bologna*, in "Gazzetta Musicale di Milano", XXVI (1871), n. 45 del 5 novembre

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, SG.B.1/11

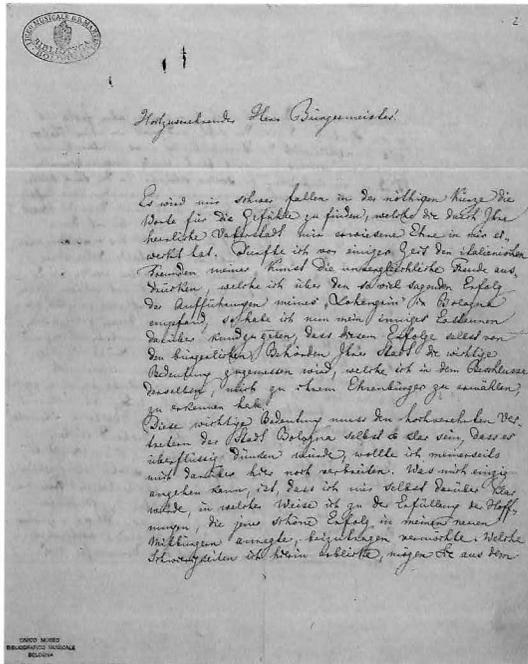
Gli editori Francesco e Giovannina Lucca, cercando di guadagnarsi uno spazio contro il potere di Ricordi, editore dei maggiori compositori italiani, si volsero verso musicisti stranieri. Con Wagner stipularono un contratto, nell'agosto del 1868, secondo il quale il compositore tedesco cedeva alla casa milanese i diritti d'autore per l'Italia sulle opere scritte e quelle future. L'esclusiva riguardava sia la musica che i libretti, con relative riduzioni e traduzioni. La disputa Verdi/Wagner, che iniziò ad occupare la stampa musicale italiana del periodo, si rifletteva in quella Ricordi/Lucca, tanto che si sospettò che l'avversione fosse dovuta, oltre che a ragioni musicali, anche alla concorrenza editoriale. Fin dal 1869, anno di stampa del libretto in italiano, gli editori avevano proposto il *Lohengrin* al sindaco di Bologna,

Camillo Casarini. In occasione della prima italiana Giovannina Lucca organizzò la rappresentazione, cercando persino, senza riuscire ad imporsi, di farla eseguire da interpreti tedeschi con la consulenza di Hans von Bülow. L'opera infatti fu cantata in italiano, secondo una consuetudine diffusa in Italia, per le opere straniere, fino a Novecento ben inoltrato. Andata in scena per la prima volta a Weimar nel Teatro di Corte il 28 agosto 1850, *Lohengrin* fu dato in prima italiana al Teatro Comunale di Bologna il 1° novembre 1871. Ne furono interpreti: Giuseppe Galvani (Enrico), Italo Campanini (Lohengrin), Bianca Blume (Elsa), Pietro Silenzi (Federico), Maria Destin (Ortruda), Lodovico Buti (l'Araldo).

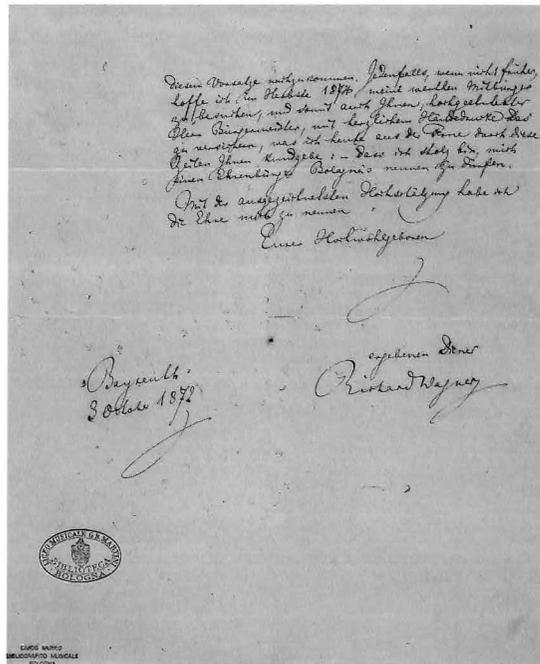
La direzione di Angelo Mariani fu particolarmente attenta a tutte le indicazioni dell'autore. "Potete essere certissimo che niuna delle vostre indicazioni sarà trascurata ..." scriveva Mariani a Wagner in risposta ad una sua lettera da Tribtschen in cui esprimeva la propria riconoscenza per le cure prodigate nella messa in scena del suo *Lohengrin*. Le fitte indicazioni si ritrovano nella partitura edita da Breitkopf & Härtel, prodotta con un processo chimico che consentiva di trasferire su lastra di metallo – l'usuale superficie di stampa – il segno manoscritto su un particolare tipo di carta (*lithographic transfer paper*), rendendo possibile una particolare ricchezza e duttilità della scrittura.

Tra i diversi resoconti dell'evento apparsi sulla stampa, quello sulla "Gazzetta Musicale di Milano" del 5 novembre 1871 di Iridio Licurgo, pseudonimo del recensore, si esprime in toni entusiastici sia per la composizione che per l'esecuzione "maravigliosa" sotto la direzione di Mariani. Al tempo stesso l'esito fortunato del *Lohengrin* offre lo spunto per deplorare l'immeritato insuccesso del Mefistofele di Boito: "Se il *Lohengrin* avesse portato il nome di Boito, avrebbe finito con fiaschi spietati, come finì il suo Mefistofele". Il recensore dà conto inoltre dei tagli effettuati, praticati non espressamente per la rappresentazione bolognese ma usati di norma anche nei teatri tedeschi.

[A.V.]



208 a



208 b

206. Tannhäuser

Tannhäuser ovvero *La lotta dei Bardi al castello di Warteburgo*. Opera romantica in tre atti. Parole e musica di Riccardo Wagner. Tradotta in italiano da Salvatore De C. Marchesi. Milano, coi tipi di Francesco Lucca [1869]. Libretto d'opera.

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, Lo.7753

FRANCESCO BIAGI

207. *Tristano ed Isotta*, in "Gazzetta Musicale di Milano", XLIII (1888), n. 26 del 24 giugno

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, SG.B.1/21

208. Lettera di ringraziamento al Comune di Bologna per il conferimento della cittadinanza onoraria, Bayreuth, 3 ottobre 1872

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, inv. 27694

RICHARD WAGNER

209. *Tristano ed Isotta*

Opera in tre atti. Parole e musica di Riccardo Wagner. Versione italiana dal testo originale tedesco di A. Boito e A. Zanardini. Milano, Stabilimento Musicale F. Lucca [1888]. Libretto d'opera.

Bologna, Civico Museo

Bibliografico Musicale, Lo.8162

Tredici anni dopo il debutto di Monaco, l'opera è data in prima italiana al Teatro Comunale di Bologna, nella primavera del 1888, nell'ambito delle manifestazioni per l'ottavo centenario dell'Università e della prima esposizione, per le quali era stato allestito un padiglione musicale sotto la direzione di Arrigo Boito, traduttore del libretto. Sul podio Giuseppe Martucci, direttore e insegnante di Alta composizione al Liceo Musicale di Bologna, continuatore di quella stagione wagneriana inaugurata con Angelo Mariani e Luigi Mancinelli. I cantanti erano Aurelia Cattaneo (Isotta), Irma Spagni (Brangania), Ottavio Nouvelli (Tristano), Alessandro Silvestri (il Re), Giovanni Vaselli (Kurvenaldo), Luigi Broglio (Melò), Michele Durini (un Pastore). L'opera riscosse enorme successo. Gabriele D'Annunzio, colpito dalla rappresentazione, ne tratterà nel suo *Trionfo della morte*.

[A.V.]

210. Telegramma dell'editore Lucca a Luigi Mancinelli in cui si commenta la morte di Wagner. Milano, 14 febbraio 1883

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, inv. 27698

Wagner pubblicò la sua lettera al "Bürgermeister von Bologna" nel nono volume delle *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. La lettera era di risposta al conferimento della cittadinanza onoraria trasmesso dal Municipio il 1° agosto 1872. La decisione di onorare Wagner della cittadinanza

bolognese avvenne dopo una lunga discussione dei consiglieri comunali, molto divisi fra loro. Lodando l'ottima disposizione dei bolognesi verso il dramma tedesco, Wagner scrive: "... un successo come quello del mio *Lohengrin* a Bologna non è immaginabile in veruna città della Francia". Il 13 febbraio 1883 muore a Venezia Richard Wagner. Il telegramma, inviato a Luigi Mancinelli il giorno seguente, ricalca il vincolo essenziale della fortuna wagneriana in Italia nei suoi due poli principali: quello editoriale da una parte, basato sull'esclusiva di pubblicazione dello Stabilimento musicale Lucca di Milano; quello esecutivo dall'altra, costituito prevalentemente da un filone di direttori d'orchestra attivi a Bologna, tra cui si distinsero Angelo Mariani, Luigi Mancinelli e Giuseppe Martucci.

[A.V.]

211. Ritratto di Ottorino Respighi

Fotografia b/n

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, Fondo
Respighi, inv. 81195

Tutti gli oggetti del Fondo Respighi (schede 211-220) fanno parte della donazione che Elsa Respighi fece al Civico Museo Bibliografico Musicale nel 1961 in occasione del 25° anniversario della morte del marito.

212. Astuccio contenente una penna d'oro e una fede in acciaioBologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, Fondo
Respighi

Con questa penna, donata dal Sindaco di Roma, i coniugi Ottorino ed Elsa Respighi firmarono in Campidoglio l'atto del loro matrimonio l'11 gennaio 1919. La fede di Respighi in acciaio sostituì la fede in oro donata alla Patria.

213. Astuccio per rasoio in vermeil con le iniziali O.R.Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, Fondo
Respighi

Interno in velluto blu viola con marchio "Gillette made in USA", donato personalmente dal sig. Gillette ad Ottorino Respighi. L'astuccio contiene un rasoio da viaggio e una scatola porta sapone da barba con le iniziali di Respighi.

214. Carta di libera circolazione delle Ferrovie dello Stato n. 026618Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, Fondo
Respighi

La carta fu rilasciata nel 1936 dal Ministero delle Comunicazioni a S. E. Ottorino Respighi Accademico d'Italia.

215. Tessera di riconoscimento della Reale Accademia d'Italia n. 45Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, Fondo
Respighi

Tessera rilasciata il 10 novembre 1934 ad Ottorino Respighi, firmata dal Presidente Guglielmo Marconi e dallo stesso Respighi, contenuta in

un astuccio di pelle blu con inciso in caratteri dorati lo stemma della Reale Accademia d'Italia.

216. Ritratto di Giovanni Putti lo scultore, bisnonno di Ottorino Respighi

Fotografia b/n.

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, Fondo
Respighi**217. Ritratto di Ersilia Putti, madre di Ottorino Respighi**

Fotografia b/n

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, Fondo
Respighi**218. Ritratto di Giuseppe Respighi, padre di Ottorino Respighi**

Fotografia b/n

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, Fondo
Respighi**219. Ritratto di Elsa e Ottorino Respighi, 1920**

Fotografia b/n

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, Fondo
RespighiANONIMO
(XIX sec.)**220. Patente di abilitazione di I grado N. 19984**Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, Fondo
Respighi

Patente dell'Ispettorato Generale Ferrovie, Tranvie, Automobili rilasciata ad Ottorino Respighi dalla Prefettura di Roma il 18 aprile 1934. All'interno la sua fotografia autografata.

ANONIMO
(fine XVIII sec.)**221. Ritratto di padre Stanislao Mattei**

Olio su tela, 63 × 50,5 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, inv. B 39143

Appartenente all'ordine dei frati minori, fu allievo di padre Martini e suo successore come maestro di cappella

di San Francesco, nonché in qualità di insegnante. Infatti nel 1799 divenne membro onorario dell'Accademia Filarmonica di Bologna, di cui fu principe ad apertura di nuovo secolo. Nel 1804 fu tra i fondatori del Liceo Filarmonico bolognese, dove insegnò contrappunto ad una schiera di eccezionali allievi come Rossini e Donizetti. Rappresentante del razionalismo neoclassico in musica, seppe coniugare tradizione e novità d'oltralpe, applicando la teoria ad una pratica didattica rigorosa. Al Mattei si deve il merito storico di aver salvato dalla dispersione la ricchissima biblioteca e le carte inedite di padre Martini, che a lui aveva affidato il suo lascito alla sua morte. Insieme alla raccolta martiniana, la biblioteca del Mattei, donata nel 1816, costituisce il nucleo principale del Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna. Il busto ripete in modo un po' pedissequo il ritratto pittorico del Mattei, di cui si ricorda il pastello del Civico Museo Bibliografico Musicale (inv. 38474), ed è in questo lontano dalla concentrazione espressiva e dalla minuzia analitica, non scevra da note di nobiltà ideale, del ritratto del Mattei eseguito da Giacomo De Maria per il Pantheon della Certosa, come ricorda lo scultore nell'autobiografia del 1826.

La serie di busti termina con padre Mattei, animatore del Liceo Musicale fino al 1825, e sembra concludersi su un'epopea musicale appartenente al passato, ma votata alla storia in un'operazione di recupero ideologico tutta basata sulle glorie felsinee. I tumulti ottocenteschi, gli schieramenti partigiani paiono superati con questi busti, il cui stile, pacatamente neorinascimentale, recupera il passato normalizzandolo.

[C.L.]

ANONIMO
(inizio XX secolo)**222. Busto di padre Stanislao Mattei**

Gesso, 66 × 50 × 30 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico MusicaleANONIMO
(XIX secolo)**223. Ritratto di Gaetano Gaspari**

Olio su tela, 60,5 × 47,3 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, inv. B 38419

Bibliografia: Sartori 1942, p. 72; Verti 1996.

Il ritratto di Gaetano Gaspari (Bologna 1808-1881), compositore e bibliografo musicale, appartiene al cospicuo nucleo di acquisizioni ottocentesche che hanno arricchito l'iconoteca del Liceo Musicale, andandosi ad aggiungere alle opere martiniane. Gaetano Gaspari entrò nel 1821 al Liceo Musicale nella classe di pianoforte come allievo di Benedetto Donelli; dal 1828 fu maestro di cappella del Comune e della collegiata di Cento e dal 1836 di quella di Imola. Nel 1839 Rossini lo nominò insegnante di solfeggio nel Liceo Musicale (Sartori 1942). Nel frattempo si era dedicato agli studi storico-musicali, nei quali acquisì una tale competenza da meritarsi nel 1855 la nomina a direttore della Biblioteca del Liceo e l'affidamento dell'insegnamento di storia e di analisi musicale. Fu aggregato all'Accademia Filarmonica come "accademico onorario" nel 1828, ne fu presidente nel 1861 e dal 1857 fu maestro di cappella in San Petronio. L'intera e sistematica riorganizzazione della Biblioteca del Liceo fu merito suo e tutto il materiale bibliografico antico (fino al 1900 circa) fu da lui schedato nei quattro volumi del catalogo generale pubblicati postumi tra il 1890 e il 1905 (ai quali ha fatto seguito nel 1943 la pubblicazione di un quinto volume dedicato ai libretti d'opera). Il dipinto che lo raffigura è da ritenersi emblematico del valore soprattutto documentario che la maggior parte delle opere ottocentesche viene ad assumere e dell'eccezionale galleria di volti di insegnanti, direttori, bibliotecari grazie alla quale è possibile ripercorrere l'intera storia del Liceo Musicale e la storia dell'insegnamento musicale a Bologna. Nella tela di formato rettangolare, dentro un ovale disegnato con sfondo grigio, Gaspari è ritratto di tre quarti, a poco meno di mezzo busto, all'apparente età di sessant'anni circa. Indossa una severa giacca con ampi revers e una grande cravatta scura; siamo, data la presunta età dell'effigiato, verso gli anni settanta dell'Ottocento e l'ignoto artista, vicino ai modi di Alessandro Guardassoni, dimostra di voler perseguire, nella assoluta fermezza della posa e nella rigorosa restituzione fisionomica, il confronto con la nitida precisione del ritratto fotografico senza rinunciare all'analisi della psicologia del personaggio.

[G.D.E.]

GIUSEPPE TIVOLI
(Trieste 1854 - Bologna 1925)

224. *Ritratto di Federico Parisini*

Olio su tela, 55,7 × 41,3 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, inv. B38420

Iscrizione: in basso a sinistra "G. Tivoli".

Bibliografia: Sani 1922, pp. 174-175.

“Lavoratore instancabile e tenace fu Federico Parisini. Se la produzione musicale si valutasse a peso, il caro maestro sarebbe grande quasi quanto Sebastiano Bach. Scolaro del Fabbri, quando ancora il Liceo era diretto da Rossini, compose a diciassette anni la sua prima messa che fu eseguita nella parrocchia di Villa Fontana, e da allora scrisse tanta musica sacra da riempirne cinque armadi. Ebbe pure vena instancabile e facile per comporre musica per bambini. Scrisse infatti *Jenny*, *Le Sartine*, *La burla*, *Il maestro di scuola* e quei *Fanciulli venduti*, che dopo i trionfi del felsineo, fecero il giro d'Italia, procurando al loro autore meritatissime lodi. Aggiungete a tutta questa abbondanza, duetti, cori, e romanze, trattati d'armonia, opere didattiche di ogni specie, tirate le somme, ed avrete un bel repertorio. Al Liceo il Parisini fu insegnante di canto, e, morto il Gaspari, bibliotecario.” Questa efficace e vivida descrizione di Parisini (Bologna 1826-1891) si deve a Sebastiano Sani che nel suo *Bologna di ieri*, ripercorre le vicende di tanti protagonisti della vita musicale della città. Parisini fu aggregato all'Accademia Filarmonica nel 1851 e ne fu più volte presidente; dal 1872 fu co-direttore del Liceo Musicale, nel quale insegnò prima elementi di musica, poi solfeggio e infine armonia teorico-pratica e per alcuni anni anche contrappunto (cfr. *Elenchi dei Professori e degli alunni iscritti alle Scuole del Liceo Musicale dall'anno 1804-1805 all'anno 1903-1904*, raccolti e ordinati da Federico Vellani). Tornando al libro di Sani, nel brano riproposto egli prosegue citando il ritratto di Parisini: “Nella sala di lettura della biblioteca si conserva un suo ritratto ad olio, che ne tramanda ai posteri la fisionomia aperta e serena: la fronte alta è adorna di una bella chioma riccioluta, e sulla bocca gli erra un sorriso tutta bontà e indulgenza. Il ritratto vale più di una biografia; non crediate per questo che sia un capolavoro”. Questa descrizione si accorda perfettamente a questo quadro, firmato da Giuseppe Tivoli. L'immagine, chiaramente derivata da un modello fotografico, si allinea con il resto della produzione di Tivoli presente nell'iconoteca, tesa a documen-



211

tare i protagonisti della vita del Liceo Musicale (si vedano i ritratti di Marco Enrico Bossi, Luigi Torchi, Alessandro Busi).

[G.D.E.]

MARGHERITA MANCINELLI
(1882 - ?)

225. *Ritratto di Luigi Mancinelli*

Olio su tela, 85 × 65,4 cm

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, inv. B 11121; B 39099

Iscrizione: in basso a destra “Margherita Mancinelli Roma”.

Bibliografia: Trezzini 1966; Verti 1996.

Personaggio di grande prestigio nella storia della musica italiana del XIX secolo, insieme a Mariani e Martucci fu tra i protagonisti del “wagnerismo”. Luigi Mancinelli (Orvieto 1848 - Roma 1921), studiò a Firenze dapprima il violoncello, in seguito direzione e composizione con Teodoro Mabellini, con il quale suonò nel-



225

l'orchestra della Pergola. La sua carriera di direttore d'orchestra ebbe inizio nel 1874 a Perugia con *Aida*, mentre i rapporti con Bologna iniziarono nel 1879 quando giunse in città per dirigere e concertare la stagione autunnale al Teatro Comunale. Soltanto due anni dopo, venne scelto come direttore del Liceo, direttore stabile del Teatro Comunale e maestro della cappella di San Petronio, incarichi che mantenne fino al 1886. Fu anche aggregato all'Accademia Filarmonica nel 1881. La vita musicale cittadina fu, così, assolutamente ac-

centrata nelle sue mani e la sua presenza fu quanto mai preziosa per far conoscere ai bolognesi, grazie ai concerti della Società del Quartetto che egli diresse, le musiche di Beethoven, i grandi maestri del romanticismo tedesco e molte pagine sinfoniche di Wagner ancora sconosciute dalla *Tetralogia*, dal *Tristano* e dal *Parsifal*. Il 13 marzo 1883, nel trigesimo della morte del maestro, Mancinelli diresse al Liceo un concerto di musiche wagneriane. Questo evento fu preceduto da un discorso commemorativo di Enrico Panzacchi e celebrato in

una lettera di Giosuè Carducci, che esaltava la musica di "Wagner possente" e metteva l'accento sulla *Morte di Isotta*, forse nella sua prima esecuzione in Italia. Nel 1884 diresse, poi, una memorabile *Nona sinfonia* di Beethoven, che dovette bissare in più parti e sempre in quell'anno, il 2 ottobre, come compositore presentò per la prima volta al giudizio del pubblico la sua opera romantica *Isora di Provenza*. Come direttore del Liceo chiamò nuovi insegnanti e istituì nuove cattedre, dedicandosi anche in prima persona nell'anno scolastico

1883-84 all'insegnamento di composizione. Convinto che l'educazione artistica di una città doveva essere rivolta al pubblico più ampio possibile, fu anche l'intelligente promotore dei *Concerti Popolari* al Teatro Brunetti (oggi Duse) che egli dirigeva personalmente, mettendovi tutto quel fuoco e quella passione che gli erano valsi da parte di Wagner l'epiteto di "Garibaldi dell'orchestra". Nel 1907 venne rappresentata al Teatro Comunale un'altra sua opera, *Paolo e Francesca*. La sua improvvisa partenza da Bologna fu un vero choc per la città, che, per fortuna, poco dopo trovò in Giuseppe Martucci un suo più che degno successore. Dopo Bologna, Mancinelli continuò la sua carriera di direttore a Londra, in Spagna, in America. Morì a Roma nel 1921.

Nel ritratto del Civico Museo, Mancinelli, a mezzo busto, col solito vestito borghese che accomuna pressoché tutte le effigie del secondo Ottocento, dimostra all'incirca trent'anni, per cui il quadro è testimonianza dell'effigie del musicista proprio negli anni bolognesi. Di qualità discreta, l'opera mostra un'accurata resa fisiologica, mentre il taglio lievemente di tre quarti della figura contribuisce a dare un certo piglio all'insieme, in accordo con la personalità veemente di Mancinelli, per molti aspetti caratteriali considerato un precursore di Toscanini. Una scritta sulla tela in basso a destra riporta il nome di Margherita Mancinelli, probabilmente legata al maestro da vincoli di parentela, dato che ne porta il medesimo cognome. Di questa misteriosa autrice, della quale non vi è traccia nei repertori consultati, l'unica notizia si trova nell'Archivio Biografico Italiano, dove è riportato l'anno di nascita (1882) e l'informazione che è stata chitarrista e pittrice.

[G.D.E.]

GIUSEPPE TIVOLI
(Trieste 1854 - Bologna 1925)

226. Ritratto di Luigi Torchi

Olio su tela, 55 × 41 cm

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, inv. B 38421

Iscrizione: in basso a sinistra "G. Tivoli/gennaio 1915".

Bibliografia: Sani 1922, p. 179; Verti 1996, p. 73.

Luigi Torchi (Mordano, Bologna 1858 - Bologna 1920), considerato uno degli iniziatori della scuola musicologica italiana, "l'intelligenza più forte e addottrinata di tutto il corpo

accademico” bolognese (Sani 1922), studiò composizione all'Accademia Filarmonica, dove si diplomò nel 1875. Si perfezionò a Napoli e a Lipsia e, dopo un soggiorno in Francia, tornò in patria nel 1884 e, nel medesimo anno, pubblicò sulla “Gazzetta musicale di Milano” un importante studio dedicato alla *Scuola romantica in Germania e i suoi rapporti con l'opera nazionale e con la musica*. Dal 1885 fu docente di storia ed estetica della musica e bibliotecario nel Liceo Musicale di Pesaro; nel 1891 si trasferì a Bologna con gli stessi incarichi su invito di Giuseppe Martucci. Dal 1894, anno di fondazione, fu redattore della “Rivista musicale italiana” e partecipò attivamente al dibattito critico dell'epoca; fu un acceso wagneriano e tradusse del musicista tedesco *La musica dell'avvenire e Opere e dramma* (1893-94). Dal 1895 fino al 1916 tenne la cattedra di composizione musicale nel Liceo di Bologna. Aggregato all'Accademia Filarmonica come “Maestro compositore onorario”, ne fu presidente dal 1884 al 1893 (*L'Accademia Filarmonica di Bologna*, Bologna 1966). Tivoli fissa l'immagine del musicista a mezzo busto; Luigi Torchi, con gli occhiali a pince-nez e un imponente paio di baffi, secondo la moda dell'epoca, è colto in primo piano e occupa quasi tutto lo spazio della tela. Il dipinto assume un valore soprattutto per la storia del Liceo Musicale e della fervida stagione che, a cavallo tra il XIX e il XX secolo, vide musicisti di prestigio divenire direttori del Liceo e nello stesso tempo impegnati a vario titolo nel Teatro Comunale. L'effigie di Torchi va accostata, dunque, a quelle di Bossi e Parisini, entrambi ritratti da Tivoli. In questa tela, il pittore anima l'effigie con qualche lieve notazione coloristica, nella cravatta tendente al rossiccio e nella tonalità garbatamente rosata del grigio sfondo, e utilizza pennellate vibranti, quasi “impressionistiche”. Sembra di poter dire che il ritratto venne eseguito dal vero, o comunque in esso Tivoli cercò di esprimere, accanto alla consueta attenzione fisiologica, la cifra morale, serena ed impegnata, del musicista.

[G.D.E.]

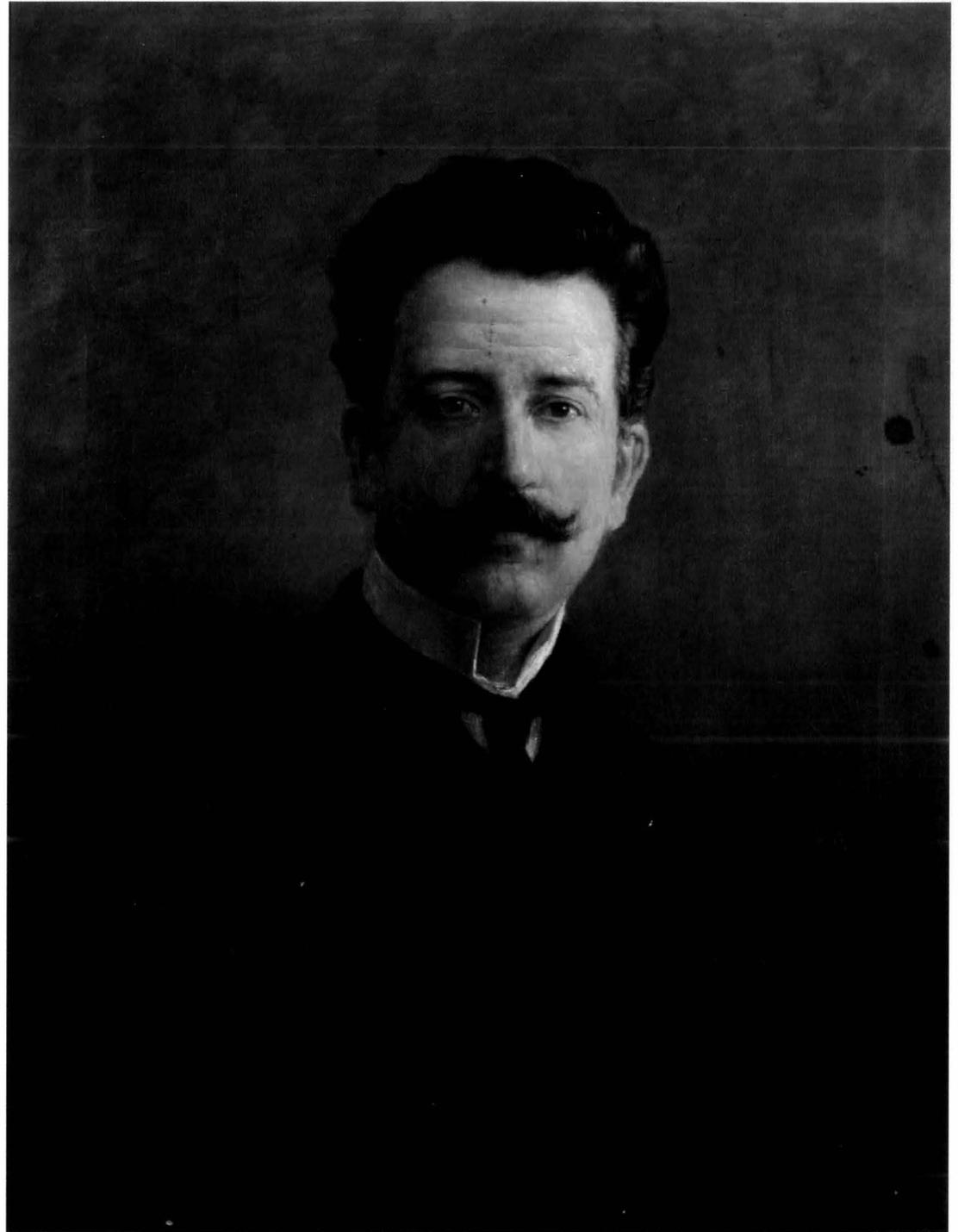
GIUSEPPE TIVOLI
(Trieste 1854 - Bologna 1925)

227. Ritratto di Marco Enrico Bossi

Olio su tela, 82,5 × 63,5 cm

Bologna, Civico Museo
Bibliografico Musicale, inv. B 39171

Iscrizione: in basso a destra “G. Tivoli/1914”.



227

Bibliografia. Catalogo Ufficiale 1888, p. 28; Pesci 1904, p. 2; *Catalogo Ufficiale* 1905, pp. 17, 22; Verti 1996, p. 73.

Il ritratto effigia Marco Enrico Bossi (Salò 1861 - Piroscalo De Grasse 1925), compositore e organista. Maestro di cappella e organista del Duomo di Como, poi insegnante d'organo e armonia al Conservatorio di Napoli, assunse la direzione del Liceo Musicale di Venezia nel 1895 e dal 1902 di quello di Bologna, dove rimase fino al 1911. Dopo alcuni anni nei quali si dedicò alle tournèe co-

me concertista, dal 1916 al 1923 passò a dirigere il Liceo Musicale di Roma. Morì sul piroscafo De Grasse il 20 febbraio 1925, nel viaggio di rientro in Italia da una trionfale stagione negli Stati Uniti. Autore di numerose composizioni, fu concertista d'organo fra i maggiori del mondo e il suo stile, aggiornato sull'ultimo sinfonismo tedesco, contribuì al risveglio della musica sinfonica e strumentale italiana. Nel periodo bolognese Bossi diresse la Società del Quartetto e fu il fondatore della Società corale “G.B.Martini”. Nel 1907 venne ese-

guita una sua opera al Teatro Comunale di Bologna, dal titolo *Il cieco* e nel 1909 fu aggregato all'Accademia Filarmonica. Sono gli anni gloriosi iniziati con Luigi Mancinelli, che inaugurò la serie dei direttori del Liceo attivi anche come direttori d'orchestra e come esecutori fra i maggiori del tempo. Mancinelli, Martucci, Bossi, Torchi (i cui ritratti sono tutti presenti in mostra) furono direttori del Liceo e nello stesso tempo musicisti di prestigio, impegnati a vario titolo nel Teatro Comunale; la coesione tra le due istituzioni sviluppò

a cavallo tra i due secoli un quarantennio di vita musicale particolarmente felice, che vide Bologna capace di dare accoglienza alle espressioni artistiche più avanzate (Trezzini 1966, pp. 177-189). Per ricordare l'importante musicista e il rilievo che la sua presenza ebbe nella storia del Liceo Musicale, il 14 novembre 1925 con una solenne cerimonia pubblica la Sala dei Concorsi della scuola venne a lui intitolata (*Annuario del Liceo Musicale*, 1924-25, Varie, p. 67). L'autore del ritratto è il triestino Giuseppe Tivoli, artista fuggito giovanissimo dalla sua città natale, probabilmente per non prestare servizio militare sotto l'impero austro-ungarico. Arrivato a Bologna nel 1878, in seguito svolse qui tutta la sua attività fino alla morte avvenuta nel 1925. Artista poco noto, appartenente a quel mondo accademico di fine Ottocento che è stato finora studiato solo nei suoi protagonisti, dovette essere una figura di un certo rilievo nella vita culturale della nostra città e ricoprì la cattedra di disegno di figura e ornamentale nell'Accademia di Belle Arti per oltre un ventennio, dal 1885 al 1904. Fece parte di quella "scapigliatura" di fine Ottocento che fondò e animò, dal 1879, il Circolo Artistico in Palazzo Cataldi (nell'odierna via Montegrappa), sodalizio che "serviva a stringere in amichevole dimistichetta letterati, musicisti, pittori, scultori" e che annoverava i più bei nomi dell'intelligenza dell'epoca (dai pittori Luigi Serra, Augusto Sezzane, Mario De Maria, Raffaele Faccioli, Coriolano Vighi, ai letterati Alfredo Oriani, Olindo Guerrini, Enrico Panzacchi, ai musicisti come Luigi Mancinelli).

Il Circolo ebbe vita breve, tanto da non essere citato tra le Associazioni che diedero vita alla grande Esposizione bolognese del 1888, ma della sua attività culturale va almeno ricordata un'interessante iniziativa editoriale, l'album *Anche Bologna!* – al quale Tivoli partecipò insieme a Busi, Faccioli, Gordini, Alessandro Scorzoni e altri – che intendeva "presentare la cultura artistica della città rivendicandone l'originalità e la ricchezza" (Pasquali 1983, p. 15). Partecipò all'Esposizione Nazionale di Milano del 1881, all'Esposizione Universale di Anversa del 1885 e a quella di Venezia del 1887; nel 1888 fu presente all'Esposizione Internazionale di Bologna, tenutasi nei Giardini Margherita (*Catalogo Ufficiale* 1888), con *All'Arena del Sole* e ... *Je finis là! Ma vie au printemps si joyeuse*, oltre a quattro ritratti; nel 1893 lo troviamo tra i consiglieri del Comitato esecutivo che, volendo far risorgere la disciolta Promotrice di Belle Ar-

ti, diede vita alla Società "Francesco Francia" nell'ambito della. Tivoli, pur non entrando poi a far parte del Consiglio direttivo della "Francesco Francia", vi espose abbastanza regolarmente e quando, nel 1905, la Società concesse al Circolo fotografico Bolognese lo spazio nei Saloni del Podestà per una sezione di fotografie, tra le opere dei "dilettanti non soci residenti a Bologna", troviamo citate anche sue "Riproduzioni". In quello stesso anno come tele espose *Olga (zingara della Galizia)*, *Piccola velocità*, *Impressione vespertina* e *Nevica!* (in *Catalogo* 1905).

Nel Civico Museo Bibliografico Musicale sono ben nove i ritratti di musicisti realizzati da Tivoli in un arco di tempo che va dall'ultimo ventennio dell'Ottocento alla metà del primo decennio del Novecento; di questi, cinque raffigurano grandi compositori, cioè Bellini, Donizetti, Liszt, Verdi e Wagner, quattro sono invece di musicisti più strettamente legati con la loro vicenda personale alla storia del Liceo Musicale di Bologna: Marco Enrico Bossi e Luigi Torchi ne furono direttori, Alessandro Busi insegnante, Federico Parisini insegnante e condirettore. Oltre a queste opere, della produzione di ritrattista di Tivoli vanno citati il *Ritratto di Vittorio Emanuele II*, del 1894, conservato nel Museo del Risorgimento, il *Ritratto dell'Ingegnere Cesare Zucchini* delle Collezioni Comunali d'Arte (*Le Collezioni Comunali d'Arte. I dipinti*, p. 450, f. n. 199), e due *Ritratti di Giosue Carducci*, uno eseguito nel marzo del 1901, l'altro derivato da questo ma dipinto dopo la morte del poeta. Della sua produzione di pittore di genere conosciamo oggi ben poco: nel Museo Revoltella di Trieste risulta conservato un suo dipinto dal titolo *Moeror*, mentre altre due opere *Le cucine di beneficenza* e il già citato *All'Arena del Sole*, sono note solo attraverso riproduzioni fotografiche (anch'esse conservate nel Museo del Risorgimento). Si tratta di tele interessanti, che paiono collocare Tivoli tra i rappresentanti di una pittura dalla forte inclinazione sociale, umanitaristica, espressa nei modi di un verismo sentito, non privo di rapporti con l'arte fotografica. Tivoli può essere considerato quale rappresentante di una propensione culturale moderata, che intendeva mantenere i rapporti con la tradizione, rifiutando le spinte moderniste. Tivoli ritrae Bossi nel 1914 quando si è già allontanato da Bologna. Il musicista, dal volto severo ornato da un imponente paio di baffi, è ritratto su un fondo bruno, dal quale a fatica si evidenzia il profilo della figura, con l'unica nota di co-

lore data dal bianco della camicia dall'alto colto in piedi.

Il punto di partenza per questa immagine potrebbe essere un ritratto fotografico di Bossi realizzato da Roberto Peli e riprodotto nell'articolo di Ugo Pesci dedicato al centenario del Liceo Musicale (Pesci 1904).

Tivoli, d'altronde, apprezzava l'arte fotografica al punto da dilettarsene lui stesso e il ricorso al medium fotografico gli consentiva di descrivere la fisionomia del personaggio in modo dettagliato, pur non rinunciando, attraverso una pittura di evidente sapienza accademica, ma vibrante ed evocativa, al tentativo di restituirci l'impressione non fuggevole della personalità del ritrattato.

[G.D.E.]

GINO MARZOCCHI

(Molinella, Bologna, 1895 - Bologna 1981)

228. Ritratto di Angelo Consolini

Olio su tela, 75,3 × 57,5 cm

Bologna, Civico Museo

Bibliografico Musicale, inv. B 32958

Iscrizione: (recto) "Gino Marzocchi 1950"; (verso) "ritratto del maestro/angelo consolini/seguito dal pittore gino marzocchi anno 1950"

Bibliografia: Vatielli 1921, pp. 38-39, 43; Trezzini 1966, foto n. 42, p. 139; *La pittura del Novecento* 1992, t. II, p. 962.

"Un giovane e ricco patrizio bolognese, il marchese Camillo Pizzardi, buon cultore e appassionato di musica classica, cominciò nella primavera del '77 a riunire nell'intimità del suo salotto alcuni bravi suonatori e pochi distinti amici per godere dell'esecuzione di composizioni strumentali da camera [...] Non passarono molti anni che la ristretta istituzione del Pizzardi, ogni giorno più corroborandosi e ampliandosi, si trasformò in una vera pubblica Società solidamente costituita" (Vatielli 1921, pp. 38-39). In queste parole di Francesco Vatielli troviamo il prezioso racconto della nascita della celebre Società del Quartetto, che, sotto la guida e l'impulso di Luigi Mancinelli prima e di Giuseppe Martucci poi, divenne un elemento fondamentale della vita musicale bolognese del secondo Ottocento, dando vita a numerosi concerti da camera ed esecuzioni orchestrali dove furono per la prima volta riprodotte alcune delle più importanti *ouvertures* e sinfonie di Mendelsson e di Beethoven (Vatielli 1921, p. 43). Angelo Consolini (Bologna 1859-1934), il musicista effigiato in questo ritratto, fu uno dei quattro protagonisti della Società (gli altri

furono Carlo Verardi poi sostituito da Federico Sarti, Adolfo Massarenti, e Francesco Serato tutti presenti nell'iconoteca del Liceo) nella quale suonava il violino e la viola. Fanciullo prodigo – già a otto anni riscuoteva i primi successi – divenne allievo del Liceo Musicale, dove portò a compimento gli studi del violino alla scuola di Carlo Verardi, contemporaneamente studiando da autodidatta la viola e la viola d'amore. Accademico filarmonico dal 1880, si esibì anche come solista sia in Italia che all'estero ed è considerato uno dei principali esponenti della scuola d'archi bolognese che alla fine dell'Ottocento e nei primi anni di questo secolo fu famosa in tutta Europa. Dal 1897-98 al 1930 fu insegnante al Liceo Musicale di viola e violino (cfr. *Elenchi dei Professori e degli alunni iscritti alle Scuole del Liceo Musicale dall'anno 1804-1805 all'anno 1903-1904*, raccolti e ordinati da F. Vellani).

L'autore del ritratto, secondo quanto attestato da una scritta sul retro, è il pittore emiliano Gino Marzocchi, un protagonista della vita artistica bolognese durante tutto il suo lungo operare. Formatosi all'Accademia di Belle Arti di Bologna, sotto la guida di Domenico Ferri, Augusto Majani e Enrico Barberi, Marzocchi partecipò a cinque Biennali di Venezia e quattro Quadriennali di Roma. A partire dagli anni quaranta privilegiò la pratica del ritratto e divenne uno dei più ricercati ritrattisti cittadini. Nel 1980 le Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio di Bologna hanno acquisito una novantina di sue opere e un secondo, importante nucleo è conservato alla Galleria Comunale d'arte moderna (Milano 1992). Il ritratto di Consolini fu dipinto nel 1950 e per la sua realizzazione il pittore dovette certamente basarsi su una fotografia, poiché a quella data il musicista era già morto da diversi anni. Consolini è ritratto a mezza figura, con in mano l'inseparabile violino e con l'abito da concertista (il frac col nero papillon e la fascia in vita), negli anni della piena maturità; si tratta di un'effigie che intende rappresentare il personaggio attraverso il filtro affettuoso della memoria, con una pennellata morbida che fonde il colore, tutto accordato su tonalità terrose.

[G.D.E.]

FABIO FABBÌ
(Bologna 1861 - Casalecchio di Reno 1946)

229. Ritratto di Adolfo Massarenti

Olio su tela, 92 × 68 cm

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, inv. B 39220

Bibliografia: Testoni 1933, p. 142; Trezzini 1966, foto n.43, p.139; AA.VV., *Fabio Fabbì* 2000, pp. 7, 10.

Un altro protagonista della vita musicale bolognese del secondo Ottocento trova degna collocazione con questo ritratto nell'iconoteca del Liceo Musicale. Si tratta del celebre violinista Adolfo Massarenti (Bologna ?-1920), per molti anni illustre musicista della Società del Quartetto, con Angelo Consolini, Federico Sarti e Francesco Serato. Oltre all'attività di concertista, Massarenti si dedicò dal 1878-79 all'insegnamento del violino nel Liceo Musicale e, proprio per ricordarne la lunga e importante carriera di insegnante, dal 1931 fu attivato un premio al miglior allievo per la classe del violino a lui intitolato. Fu anche aggregato all'Accademia Filarmonica, insieme agli altri componenti il Quartetto, nel 1880. Il quadro che raffigura Massarenti reca in alto a destra la firma del pittore bolognese Fabio Fabbì e la data 1923.

Fabio Fabbì, bolognese, dopo aver frequentato a Firenze i corsi di scultura sotto la guida di Augusto Rivalta, diplomandosi nel 1880, compì lunghi viaggi in Europa e in Egitto e fu proprio al ritorno da un viaggio in questa terra che, nel 1886, decise di dedicarsi alla pittura, abbracciando temi orientalisti. Nominato nel 1893 docente all'Accademia di Firenze, nel 1894 accademico a Bologna, fu intelligente illustratore di riviste e libri, in una copiosissima produzione a tempera ed acquerello con la quale arricchì i classici per ragazzi di Salgari, Verne, della Alcott come pure i poemi di Omero, Dante, Ariosto. Si dedicò inoltre alla pittura sacra e tra i dipinti a soggetto religioso ricordiamo a Bologna nella chiesa barnabita di Sant'Antonio Abate sull'altare maggiore una pala raffigurante il *Sacro Cuore e Santi*, datato 1902, e nella chiesa di San Paolo in Ravone *Conversione di san Paolo, Ultima Cena, San Sebastiano e San Giuseppe col Bambin Gesù*, databili a metà degli anni trenta. Fabbì certamente non fu un innovatore ma fu capace, nel corso della sua lunga attività, di confrontarsi con i nuovi linguaggi in un percorso espressivo "libero e ricco di sapori, a metà tra il veristico e il simbolico, e sorretto da una pennellata

veloce e intensa" (Bossaglia in *Fabio Fabbì* 2000, p.). Con il ritratto di Massarenti, si aggiunge un elemento in più nella ricostruzione dell'attività di questo versatile artista, fra l'altro appassionatosi alla musica, dopo che, durante un viaggio a Budapest, aveva imparato a conoscere ed amare il suono del violino (Borsari in *Fabio Fabbì* 2000, p. 7). Si spiega allora come un omaggio ad uno dei maggiori concertisti dell'epoca la realizzazione di questo ritratto, che, come già per Consolini, fu eseguito dopo la morte del musicista. L'insieme, con Massarenti ritratto seduto, in abito da concerto e col violino in mano, è reso con una pennellata densa e sensorialmente viva, che anima il personaggio e supera la fessità della posa, chiaramente derivata dal prototipo fotografico di partenza, del quale resta l'assoluta precisione fisionomica.

L'opera si potrebbe datare al 1922, come i ritratti di Serato e Sarti, entrambi donati al Liceo in quell'anno in occasione di manifestazioni celebrative volute dagli allievi dei suddetti maestri. Di queste serate resta memoria in un discorso commemorativo di Alfredo Testoni, scritto per Serato, ma in cui si citano anche gli eventi che celebrarono Sarti e Massarenti (Testoni 1933)

[G.D.E.]

ANONIMO
(XX sec.)

230. Ritratto di Federico Sarti

Olio su tela, 80,5 × 100 cm

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, inv. B 39221

Bibliografia: *Annuario manoscritto del Liceo Musicale del 1922-23*, p. 42.

Federico Sarti (Cento 1858 - Bologna 1921) imparò a suonare il violino dal padre Leone a sua volta violinista e maestro della Scuola d'archi di Cento. La maggior parte della sua prestigiosa carriera si svolse però a Bologna, dove dal 1878-79 per molti anni insegnò al Liceo Musicale violino e viola (cfr. *Elenchi dei Professori e degli alunni iscritti alle Scuole del Liceo Musicale dall'anno 1804-1805 all'anno 1903-1904*, raccolti e ordinati da F. Vellani). Fu aggregato all'Accademia Filarmonica nel 1880 e fece parte, assumendone la Direzione, della Società del Quartetto, insieme a Consolini, Massarenti e Serato. Come gli altri musicisti del Quartetto, anche Sarti è presente nell'iconoteca del Liceo, con un ritratto che fu donato nel 1922 al Comune dalla vedova, insieme alla musica appartenu-

ta al marito, secondo quanto si legge nell'*Annuario manoscritto del Liceo Musicale del 1922-23*. La musica venne collocata in biblioteca e il ritratto a olio nella Sala dei Concorsi (l'odierna Sala Bossi, che assunse questo nome il 14 novembre 1925). A differenza degli altri tre componenti della Società, tutti ritratti con i loro strumenti ma non mentre li suonano, Sarti viene effigiato nel pieno di un'esecuzione. Appare evidente l'intenzione dell'ignoto artista di restituire l'intensità dell'esibizione, evidenziata nelle mani nervose e sottili e nello sguardo intenso del musicista che evita quello dell'osservatore perché tutto concentrato nel suono dello strumento. Per il resto il dipinto palesa la solita volontà, comune a tanti ritratti di fine Ottocento e primi Novecento, di rendere precisamente la fisionomia del personaggio, con un'evidenza che fa pensare ad una trascrizione da un prototipo fotografico.

[G.D.E.]

L. CASONI

231. Ritratto di Francesco Serato

Olio su tela, 86,5 × 66,3 cm

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale

Iscrizione: (recto) in basso a sinistra "L. Casoni"; (verso) "CON GRATO ANIMO E VIGILE AMORE/VERSO LA MEMORIA DI/FRANCESCO SERATO/ (1843 =1919/ IMPAREGGIABILE MAESTRO/ AFFINCHE' NELLA SALA DEI CONCERTI DEL LICEO MUSICALE/FRA I RITRATTI DEGLI ALTRI GRANDI/SIA CUSTODITO/GLI ALLIEVI TUTTI (1872 =1917) / AL MUNICIPIO DI BOLOGNA/QUESTO QUADRO/DONARONNO/31 MAGGIO 1922".

Bibliografia: Testoni 1933, pp. 129-141; Trezzini 1966, foto n. 44, p.139.

Questo ritratto fu donato dagli allievi di Serato (Castelfranco Veneto 1843-1919) al Liceo Musicale, affinché fosse collocato nella sala dei Concerti (oggi Sala Bossi), il 31 maggio 1922 in occasione delle celebrazioni in memoria del musicista. Durante la serata commemorativa Alfredo Testoni pronunciò un bel discorso (in Testoni 1933) in cui ripercorse la prestigiosa carriera di questo grande violoncellista, protagonista dei concerti della Società del Quartetto negli anni gloriosi della direzione di Mancinelli e Martucci, insieme a Sarti, Massarenti e Consolini. Nato in Veneto, a ventidue anni ebbe il primo grande successo al Carlo Felice di Genova nell'opera *Amleto* di Franco Faccio e a ventisei anni era già primo violoncello alla Scala di Milano, prediletto da Giuseppe Verdi che soleva dire: "Vorrei che

tutti i grandi artisti lirici sapessero cantare come canta il violoncello di Francesco Serato". Trasferitosi a Bologna nel 1871, divenne l'anno seguente successore di Parisini sulla cattedra di violoncello al Liceo, insegnamento che poi mantenne fino al 1916. Il grande direttore Angelo Mariani lo volle con sé nella celebre prima del Lohengrin del 1 novembre 1871 al Teatro Comunale e nel settembre 1874 esordì come direttore d'orchestra, sempre al Comunale, nel Ruy Blas di Filippo Marchetti. Nel 1873 fu aggregato all'Accademia Filarmonica. Acquisì fama, però, soprattutto come concertista nella Società del Quartetto e nel Trio con Sarti e Tofano, con i quali si esibiva al Teatro Brunetti la domenica pomeriggio, divenendo un personaggio molto amato e molto popolare in città. Nel discorso di Testoni, inoltre, viene citato questo ritratto quando, verso la fine, egli ricorda come la serata sia stata voluta dagli allievi di Serato, i quali, oltre a contribuire personalmente ad una borsa di studio intitolata al nome del maestro, vollero che "le care sembianze [...] appaiano fra quelle de' suoi colleghi che lo precedettero, nel luogo stesso ove egli tante volte trionfò, nel tempio della sua gloria, qui dove in così solenne consesso è raccolta la memorabile istoria della vita musicale bolognese". L'autore dell'opera, invece, non viene citato, a testimoniare il compito essenzialmente documentario che il ritratto era chiamato ad assolvere. In basso a sinistra vi è, però, la firma dell'artista, L. Casoni, del quale non è stato possibile ricavare alcuna notizia dai repertori consultati. Si tratta di un'opera di discreta qualità, in cui Serato è ritratto seduto, col violoncello a fianco. Guarda intensamente verso lo spettatore in un atteggiamento diretto e spontaneo, reso con una pennellata fluida che ne anima il volto, reso con la solita aderenza ad un modello fotografico, poiché, come anche per Sarti, Massarenti e Consolini, fu eseguito dopo la sua morte.

[G.D.E.]

FELICE CASORATI
(Novara 1866 - Torino 1963)

232. Ritratto di Arrigo Serato

Olio su tela, 69,7 × 60 cm

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, inv. B 11829; inv. B 39150

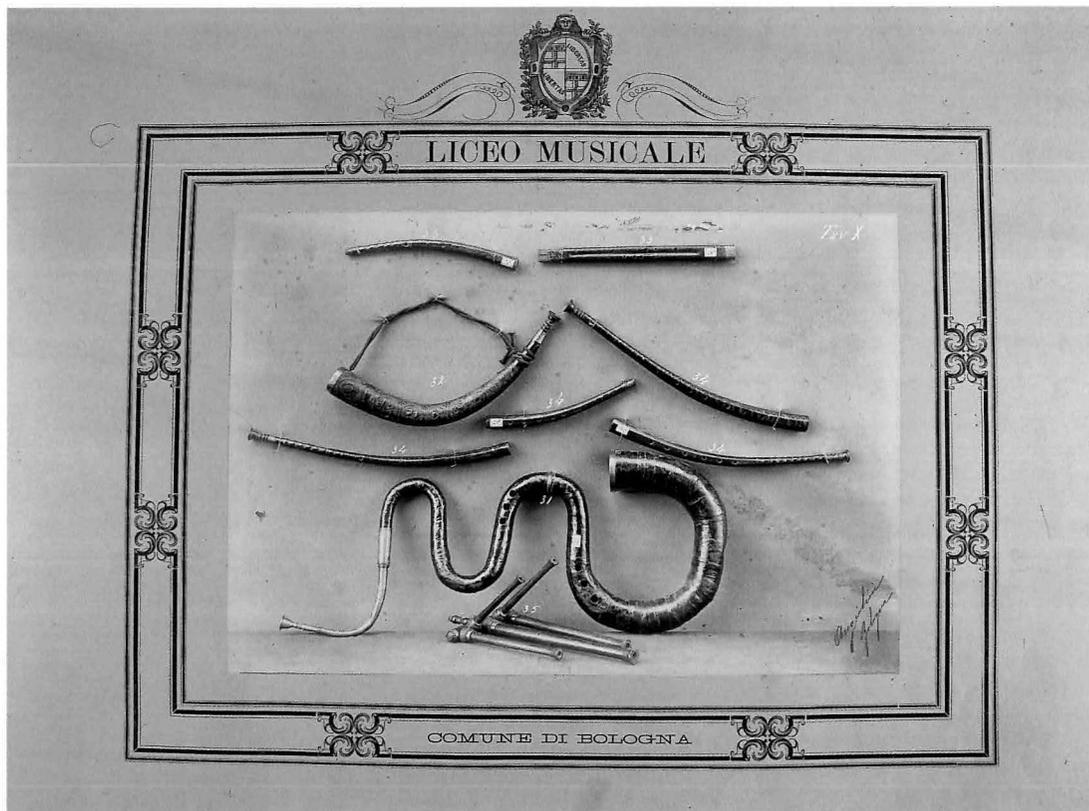
Iscrizione: in basso a destra "F. Casorati"

Bibliografia: Fergonzi in *La pittura in Italia. Il Novecento* 1992, t. II, pp. 806-807; Bertolino, Poli 1995, vol. II, n. 1075, p. 437.

Figlio del grande violoncellista Francesco, Arrigo Serrato (Bologna 1877 - Roma 1948) studiò il violino a Bologna con Federico Sarti, ottenendo il diploma nel 1894. Si perfezionò a Berlino nel quartetto di J. Joachim e si specializzò nel grande repertorio romantico da Beethoven a Brahms.

Iniziò, in seguito, una prestigiosa carriera da concertista e fu un protagonista delle più prestigiose stagioni musicali dei teatri italiani ed europei. Dal 1915 tenne la cattedra di violino nel Conservatorio di Santa Cecilia a Roma e dal 1930 quella di perfezionamento.

L'autore del dipinto, certamente il più importante tra le opere del Novecento presenti nell'iconoteca del Liceo, è Felice Casorati, il grande artista piemontese protagonista della pittura italiana nella prima metà del secolo scorso. Prima di dedicarsi alla pittura, come si sa, Casorati studiò per diversi anni il pianoforte e per tutta la sua vita i rapporti con la musica e i musicisti furono molto stretti. Partecipe di quel fervido clima intellettuale che produsse, grazie alle personalità di Riccardo Gualino, Francesco Maria Gatti e Vittorio Gui, rispettivamente finanziatore, direttore artistico e direttore d'orchestra, la rinascita del Teatro di Torino che nel 1925 visse una trionfale stagione di inaugurazione, con un programma di respiro europeo, al massimo della qualità, che annoverò tra l'altro, tra i celebri esecutori che vi si esibirono, il già affermato Arrigo Serrato. Grazie al sodalizio con Gui, Casorati verrà chiamato a eseguire le scenografie del I Maggio fiorentino nel 1933 per *La vergine vestale* di Spontini e da qui si dedicherà alla scenografia fino al 1953, realizzando scene e costumi per ben venti opere. Nel *Catalogo generale delle opere di Felice Casorati* del 1995 è pubblicato il ritratto di Bologna, ma il personaggio, in assenza dell'identificazione, è indicato come "ignoto musicista", mentre l'ubicazione risulta ignota (Bertolino, Poli 1995). La pubblicazione oggi di questa opera consente perciò di ridare al ritratto fin qui anonimo un'identità e una collocazione certe e dunque aggiunge un piccolo tassello al percorso figurativo del maestro piemontese. La datazione proposta al 1956 appare convincente, soprattutto per il confronto con le opere eseguite da Casorati in quel periodo, quali *L'architetto* e il *Cavalier Chiambretti* (Bertolino, Poli 1995). In essi e nel ritratto di Serrato la costruzione della scena è la medesima: le figure sono collocate in primo piano, con le braccia appoggiate ad un tavolo sul quale si posizionano oggetti legati alla loro



233

professione, mentre intorno l'ambiente si struttura attraverso piani tesi a suggerire improvvisi aperture spaziali, secondo uno stile elaborato da Casorati nel secondo dopoguerra e che lo accompagnerà per tutta l'ultima parte della sua produzione (Fergonzi 1992).

[G.D.E.]

FEDERICO VELLANI

233. *Raccolta di antichi strumenti armonici conservati nel Liceo Musicale del Comune di Bologna* [Restaurati ed illustrati da Federico Vellani, 1866]

Album fotografico

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, UU.7

LUIGI TORCHI

234. *L'arte musicale in Italia*

L'arte musicale in Italia. Pubblicazione nazionale delle più importanti opere musicali italiane dal secolo XIV al XVIII, tratte da codici, antichi manoscritti ed edizioni primitive, scelte, trascritte in notazione moderna, messe in partitura, armonizzate ed annotate da Luigi Torchi. Vol. I: composizioni sacre e profane a più

voci, secoli XIV, XV e XVI
Milano, G. Ricordi & C. [1897]

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, RR.370

OTTORINO RESPIGHI

235. *Cantata Biblica per soli, coro e orchestra*, 1898-99

Partitura e parti autografe

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Fondo Respighi.98

Ogni qual volta si scopre, o riemerge dalla dimenticanza, un *juvenile* di un grande artista, è una festa. Per la pura intelligenza, grazie alle possibilità che un'opera del genere offre d'indagare quasi *statu nascenti* un linguaggio che per lo più contempliamo compiutamente dispiegato. Per l'ammirazione allo stato puro, spesso. A volte i grandi sono nei loro *juvenilia* già sorprendentemente grandi; a volte sono già sorprendentemente stessi (pensiamo a quel *Pianto di Agar* composto dal quattordicenne Schubert!); per lo più, si mostrano in possesso dell'arte, intendendo la parola nel senso dell'armamentario tecnico, assai prima che non si sarebbe portati a credere, quasi che la loro formazione sia stata intensa e fulminea a paragone di quella altrui. Altro

discorso è poi se il precocissimo dominio tecnico si espliciti o meno in forme impersonali o vulgate: se esso coincide con la seconda delle eventualità sopra esposte possiamo averne rivelazioni. Un caso di questo genere si verifica con un saggio scolastico scritto per il Liceo Musicale di Bologna tra il 1898 e il '99 del diciottenne Respighi, ossia da colui che ci si dovrà rassegnare a considerare il più importante compositore italiano del nostro secolo. Questo saggio scolastico, a quel che sembra allora ineseguito, risale al periodo in cui Respighi, studente di violino, era iscritto appena al terzo corso di composizione: sotto la guida di Luigi Torchi e la supervisione di Martucci, direttore del Liceo Musicale, ai quali due una sintesi, quando verrà, dedicata al nostro musicista, attribuirà un più fondamentale impulso formativo che non sia avvenuto finora, assai più affascinando l'immagine esotica di Nikolai Rimsky Korsakov. Il manoscritto è rimasto presso il Civico Museo Bibliografico Musicale e il suo contenuto è rimasto un nudo nome persino da parte del suo autore, che non vi pose più mano nemmeno per utilizzarlo in quanto repertorio di materiali, come spessissimo ai *juvenilia* accade, una coraggiosa piccola casa discografica, La bottega discantica, lo incisero dieci anni fa insieme con altre pregevoli registrazioni di rarità respighiane, e noi non possiamo che

essere grati per l'opportunità offerta di conoscerne un simile documento. Il compito di Conservatorio porta il titolo generico di *Cantata biblica* e poi quello di *Christus*: si tratta di quanto di più diverso sia possibile immaginare dalla tipica "Cantata" scolastica, di cui abbondano esempi soprattutto in ambito francese, fino al pur raffinato *Enfant prodige* di Debussy. In realtà, il prodigio ragazzo Respighi crea con quest'opera una forma inedita: per ciascuna delle due ampie parti in cui essa si divide, dedicata la prima all'Ultima Cena e al tradimento di Giuda, la seconda all'estrema angoscia di Gethsemani, egli utilizza solo pochissimi versetti del *Passio* che si susseguono senza dar luogo ad alcuna struttura narrativa e men che meno drammatica. La parola evangelica, rada isola, dunque, sopra un flusso sinfonico, viene affidata a un severo declamato rifuggente da caratteri generalmente definibili "espressivi"; e solo di rado, venendo meno il commento per lo più obliquo, indiretto, proprio del flusso sinfonico, ne nasce, insieme con l'orchestra, l'efficace e sintetico figurismo o gesto drammatico. Come le due ante di un dittico (il ragazzo è già sensibile alle suggestioni culte figurative che lo accompagneranno per tutta la vita, sino all'*Egiziaca*!) chiudono le due parti i versetti dell'inno *Gloria laus* di Teodolfo di Orleans; ma la melodia di esso diviene una delle principali sorgenti del materiale tematico di tutta l'opera, permeando di sé, anche a mo' di simbolo della circolarità del tempo liturgico, la affermazioni più cupe della vicenda umana del Cristo. Cerchiamo di tirare un po' di somme, per sorprendenti che siano. Il diciottenne ha inventato un'ampia forma di Poema Sinfonico con interventi vocali: in questa forma si alternano vere e proprie sezioni di esposizioni ed elaborazioni ad altre di libero trapasso, inserite con snodatura fluida e naturale, e ad altre ancora in cui, modernissimamente, dal materiale tematico vengono tratte libere deduzioni. Sin dalle origini del Respighi compositore troviamo inoltre i tre caratteri propri della sua personalità: il modalismo (soprattutto il modalismo del canto gregoriano), il manierismo e le colte suggestioni dell'arcaismo. Quasi egli presentisse svolte del gusto già vittoriose in letteratura e nelle arti figurative ma ben lontane, in musica, specie in Italia, non che dall'affermarsi, dal palesarsi. Nella meravigliosa tessitura sinfonica di questo *Christus* (che mostra, superfluo dirlo, dimestichezza e personale dominio della grande letteratura musicale europea) è presente tutto questo. Il pri-

mo, che funge addirittura da base del sistema tematico (e staremmo per dire del sistema dei temi conduttori), trasferito sull'orchestra sinfonica trattata con mano delicata (i begli impasti organistici di ance) produce un accento curiosamente francese e a tratti impressionista che non sappiamo fino a che punto sia voluto; mentre il distacco e l'astrazione che questo linguaggio porta con sé si mostrano direttamente tributari della quasi disumana dolcezza di certi passi del terzo atto del *Parsifal*. L'arcaismo e il manierismo fanno tutt'uno, si potrebbe dire, col progetto estetico del diciottenne, pur se qua e là (le parti corali) scendano a un livello semplicemente accademico: vi è una prima volta anche per Respighi; ma per i tre quarti questo piccolo capolavoro, come dire, preraffaellita, manifesta la perversa sicurezza stilistica del genio.

[P.I.]

236. Diploma di composizione rilasciato a Ottorino Respighi, Bologna, 23 giugno 1901

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Fondo Respighi

Due anni dopo aver conseguito il diploma di violino, Respighi corona il suo corso di studi diplomandosi in composizione. Tra i nomi della commissione giudicatrice si leggono quelli di alcuni illustri esponenti del mondo musicale italiano del tempo: Giuseppe Martucci, suo insegnante e direttore del Liceo Musicale di Bologna; Luigi Torchi, docente di contrappunto, Bibliotecario del Liceo Musicale, musicologo e traduttore delle opere di R. Wagner, grande conoscitore del repertorio musicale antico; Raffaele Santoli, insegnante di canto; Cesare Dall'Olio e Filippo Suzzari.

[A.V.]

237. Preludio, Corale e Fuga, 1901

Partitura autografa

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Fondo Respighi.39

La partitura, datata Mosca marzo 1901, fu scritta durante il primo soggiorno di Respighi in Russia, all'epoca del suo incarico come violinista al Teatro imperiale di Pietroburgo. L'avvenimento più importante di questo periodo fu indubbiamente l'incontro con Rimskij-Korsakov e le poche ma "importantissime" lezioni da lui avute. Durante i cinque mesi nei quali

239

frequentò le sue lezioni, Respighi scrisse e strumentò *Preludio, Corale e Fuga*, composizione orchestrale che riunisce i tre generi alla stregua di movimenti di una sinfonia. Il titolo è indicativo di quell'atteggiamento di recupero della musica preottocentesca che caratterizzò la cosiddetta "generazione dell'80" di cui Respighi, con Ildebrando Pizzetti, Gian Francesco Malipiero e Alfredo Casella, fu una delle figure più rappresentative. Tornato a Bologna, l'opera fu eseguita in occasione del saggio finale di diploma il 23 giugno 1901.

[A.V.]

238. Quartetto in Re maggiore, per quinton, viola d'amore, viola da gamba, viola da basso, 1906

Partitura e parti autografe

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Fondo Respighi.20.1

L'opera appartiene ad un periodo di particolare approfondimento degli autori classici che porterà Respighi a scrivere per strumenti d'epoca opere come questa, ma anche le due trascrizioni della *Sonata II* e della *Sonata VI* di Attilio Ariosti, autore vissuto a ca-

vallo tra il Sei e il Settecento.

Il quinton era un tipo di viola a cinque corde, in voga in Francia negli anni 1730-90 circa, con accordatura Sol₂-Re₂-La₂-Re₃-Sol₃. Aveva un manico piuttosto largo con sette tasti, ed era suonato come la viola, tenuto sulle ginocchia.

[R.V.]

239. Re Enzo, 1905

Partitura autografa

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Fondo Respighi.97.1

Allievo del Liceo Musicale di Bologna, Respighi studiò violino con Federico Sarti, composizione con i wagneriani Luigi Torchi e Giuseppe Martucci. Il *Re Enzo*, prima opera di Respighi, su libretto di A. Donini, fu rappresentato a Bologna, al Teatro del Corso, il 12 Marzo 1905, col concorso degli studenti dell'Università di Bologna. Di fatto questi furono il tessuto connettivo di un organico di professionisti e semiprofessionisti: tali erano i ruoli vocali principali; i coristi della Società Corale Orfeonica diretta dal giovane Maestro Ferruccio Milani; l'orchestra, composta

abbastanza velocemente, e nel 1615 l'editore veneziano Ricciardo Amadino dovrà approntarne una ristampa, a conferma del vasto interesse suscitato. Con l'*Orfeo* Monteverdi aveva finalmente potuto trattare estensivamente il canto *a solo* secondo quella "seconda pratica" musicale – da lui abbondantemente sperimentata già dalla fine del Cinquecento nei suoi sempre meno convenzionali madrigali –, in cui l'invenzione musicale era posta al completo servizio degli affetti veicolati dalla poesia.

Dalla fine dell'Ottocento, da quando cioè alcuni musicisti e musicologi cominciano a dissotterrare l'ingentissimo patrimonio musicale preclassico, *L'Orfeo* gode in Europa d'una fortuna straordinaria, se comparata a quella d'altre opere contemporanee. (E il fatto stesso che Striggio e Monteverdi avessero portato in scena nel prologo dell'opera nientemeno che la Musica – laddove nell'*Euridice* s'era vista invece la Tragedia – aveva senza dubbio contribuito ad accrescerne il valore simbolico, e a far sì che in molti lo considerassero come la prima vera opera in musica.) È del 1881 la pubblicazione, a cura di Robert Eitner, della prima partitura in notazione moderna. Nel 1904 Vincent D'Indy ne appronta una versione "alleggerita" e in francese per una serie di esecuzioni in forma di concerto. Un'operazione analoga, per conto dell'Associazione Italiana di Amici della Musica, è condotta nel 1909 da Giacomo Orefice. Gian Francesco Malipiero realizza nel 1923 la prima riduzione per canto e pianoforte dell'opera nella sua interezza, quasi un'anticipazione della partitura che sarebbe apparsa nel 1930 tra gli *opera omnia* monteverdiani da lui stesso curati. E Adolf Sandberger nel 1927 congeda il facsimile della prima edizione del 1609, offrendo così a molti la possibilità di lavorare e studiare l'opera sulla sua fonte originale più completa.

Quando Respighi presenta "il suo *Orfeo*" si tratta quindi di un'operazione tutt'altro che pionieristica. Anzi: la sua "realizzazione orchestrale" vede la luce in forma scenica alla Scala di Milano il 16 marzo 1935 (direttore Gino Marinuzzi) a meno di tre mesi dal debutto all'Opera di Roma di quella approntata da Giacomo Benvenuti (26 dicembre 1934, direttore Tullio Serafin). Quasi che Roma e Milano si fossero volute sfidare, ognuna col proprio campione, sul campo della commemorazione monteverdiana. (E senza che ci fosse di mezzo alcun anniversario!) Le due realizzazioni sono tuttavia diversissime. Benvenuti cerca una mediazione tra *L'Orfeo* del 1609 ed il pubblico

del 1934 attraverso un ripristino del testo monteverdiano moderatamente modernizzante e sostanzialmente ossequioso del dettato originale. (Benvenuti, guarda caso, aveva seguito a Monaco i corsi di musicologia di Sandberger.) Respighi propone invece una lettura "artistica" e reinterpretativa affatto originale, che, senza paralizzanti scrupoli puristi, si concreta in una realizzazione orchestrale rigogliosa e modernissima, e in vere e proprie modifiche della drammaturgia. Tra queste, l'inserimento a fine opera d'un coro di Baccanti ed Orgiasti, intonato da Respighi sulle cinque parti della *Moresca* strumentale che conclude la partitura del 1609: quasi una reminiscenza, ma con polarità lieto/funesto invertita, di quello originariamente voluto da Striggio e Monteverdi nel 1607, in cui, secondo il mito, le Baccanti si accingono a far letteralmente a brani lo sventurato Orfeo.

[M.A.]