

infatti censurato; ma sempre intelligente e anche in buona fede» (p. 51). (*Ilaria Azzoni*)

***I ritratti del Museo della Musica di Bologna da padre Martini al Liceo musicale*, di Lorenzo Bianconi, Maria Cristina Casali Pedrielli, Giovanna Degli Esposti, Angelo Mazza, Nicola Usula, Alfredo Vitolo, Firenze, Olschki, 2018, pp. 684.**

Quasi tre pagine della sua prefazione, perfettamente riassuntiva d'oggetto e cristallina d'espressione, impiega Lorenzo Bianconi, in rappresentanza del «Saggiatore musicale», per ringraziare i funzionari, i bibliotecari, i colleghi e gli studiosi impegnati nella lunga e vasta fatica. Che un museo d'arte conservi ritratti è quanto meno normale, ma che ne conservi un museo di musica, che detto museo ne abbia tanti, che alcuni di essi siano fondamentali per la storia, che nel complesso la relativa collezione sia intatta rispetto alle origini, queste sono caratteristiche nient'affatto usuali, e tali da far ammirare incondizionatamente lo svolto lavoro di catalogazione critica. Manca un curatore, nel frontespizio del volume, ma anche senza dover menzionare le generose parole man mano rilasciate dai singoli autori risultano evidenti una concezione e una realizzazione d'*équipe*, dicasi pure di squadra (ogni tanto la formuletta può oscurare piatte allusioni sportive e assumere un senso concretamente artistico, la squadra essendo un utensile necessario al disegnatore-pittore).

Da quasi 15 anni i ritratti in questione abitano la sede del comunale

Museo della Musica (Bologna, Strada Maggiore 34), ma in precedenza, pur essendo proprietà comunale, stavano altrove, al Conservatorio. Era il 1984 quando i responsabili del Conservatorio «Giovan Battista Martini» (Bologna, piazza Rossini 2), ricordando i due secoli dalla morte del musicista eponimo, smisero di considerare i quadri che pendevano dalle pareti dei corridoi, della biblioteca e soprattutto della sala da concerto come scontati abbellimenti al corpo melodico della legittima prassi didattica da seguire. Non più vecchi pezzi da arredo, buoni e belli o meno non importa, cominciarono a sembrare, ma interessanti pezzi da museo, ricchi di significati e di valori da ricercare diligentemente negli ambiti della cronaca e della storia, dalla pittura alla musica, dagli usi e costumi d'un tempo a quelli di oggi. Lo sapevano bene quegli storici bibliotecari della scuola che erano stati, fra metà Ottocento e metà Novecento, Gaetano Gaspari, Federico Parisini, Luigi Torchi, Francesco Vatielli, nella probabile inscienza di molti docenti e studenti. E lo sapevano appunto il direttore, il presidente e il bibliotecario del momento, Lidia Proietti, Pier Carlo Brunelli e Oscar Mischiati; ma le condizioni che propiziarono l'idea e l'avvio del lavoro non erano tali da assicurarne lo sviluppo e la conclusione.

Infatti un «ardimentoso terzetto di storici dell'arte» (Bianconi) composto da Angelo Mazza, Maria Cristina Casali Pedrielli e Giovanna Degli Esposti (gli stessi nomi che fronteggiano il volume Olschki) abbozzò una prima ricostruzione dell'origine della quadreria, ma senza poter procedere per conto suo. Bisognava che il terzetto diventasse al-

meno quartetto, com'era capitato all'op. 60 di Brahms, in ambito cameristico, dopo l'op. 51 (nn. 1 e 2), cioè che accanto alla melodia-polifonia degli archi s'imponesse l'armonia del pianoforte, ovvero che a fianco degli storici dell'arte comparisse qualche figura di musicologo capace e volenteroso. Al caso il Conservatorio non brillò: il catalogo della mostra di Palazzo Pepoli Campogrande, *Collezionismo e storiografia musicale nel Settecento. La quadreria e la biblioteca di padre Martini* (Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1984), comprese cinque firme, delle quali una sola di studioso attivo in istituto, Mischiati; e gli atti del convegno, *Padre Martini: musica e cultura nel Settecento europeo* (Firenze, Olschki, 1987), furono curati da un docente esterno, Angelo Pompilio dell'Università, anch'essi comprendendo un saggio di Mischiati in mezzo a quindici studiosi di altra provenienza.

L'atteso apporto musicologico era fatale che fosse di altra provenienza: nel programma di Bologna 2000 Città Europea della Cultura a dover presiedere ai citati lavori museali comparvero dunque l'associazione «Il Saggiatore musicale», con il benestare della presidenza del Conservatorio, e il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Alma Mater Studiorum. Intanto il Comune aveva progettato di fondare uno specifico polo cittadino, che di fatto si aprì nel 2004: lo si intitolò Museo internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna (difficile porre l'articolo a due sostantivi di genere diverso e inseparabili). Non senza polemiche con il Conservatorio e certo non immediatamente, la parte più antica del patrimonio librario e la parte più valente del patrimonio artistico vi

presero posto e vi hanno sede oggigiorno. Questa la situazione: gli spazi comunali di Palazzo Aldini Sanguinetti che ospitano quadri e libri sono magnifici ed esemplarmente tenuti; le pareti della Sala Bossi dello statale Conservatorio «Martini» esibiscono numerosi, imbarazzanti vuoti fra un quadro e l'altro rimasto. Non assurda una comunque ventilata soluzione mediana: trasportare i libri, troppo a rischio nella cosiddetta «sala vecchia»; lasciare i quadri, dopo adeguato restauro degli stessi e della sala, se non per altro per la storicità della gloriosa ubicazione (senza dover parlare di inevitabile usucapione). Per sdrammatizzare: per fortuna quando, poco rima di morire, un preoccupato Padre Martini (1706-1784) fece appello a Papa Benedetto XIV, nella risposta che «*sub anathematis poena*» il patrimonio martiniano non si spostasse giammai dai locali di S. Francesco il riferimento era esplicito solo per il materiale librario e cartaceo.

Questa la cronaca moderna della quadreria. La cronaca antica, scientificamente perseguita dall'edizione del catalogo, ha un avvio molto semplice: il francescano Giambattista Martini, maestro di cappella, organista, insegnante, trattatista, storico della musica e collezionista, scrivendo e via via pubblicando una poderosa e indiscutibilmente pionieristica *Storia della Musica*, volle spegnere la sua sete documentaria cercando illustrazioni da affiancare alla scrittura. Tre volumi diede alle stampe, un quarto volume lo dovette lasciare manoscritto, il quinto volume che aveva in testa lo destinava alle più svariate immagini dei musicisti trattati, da reperirsi in ogni dove e con ogni mezzo possibile.

Se non arrivò a stamparle nella maniera che voleva, organica e descrittiva, tuttavia aveva saputo raccoglierle: era la poderosa quadreria martiniana, arcinota al mondo della musicologia e arcinvidiata alla musicologia bolognese, che oggi, finalmente, può far pompa di una catalogazione e un catalogo ideale.

Il qual catalogo domina ma non tiranneggia il libro, occupandone oltre cinque sestimi ma facendosi precedere da sei saggi di tanta dottrina quanta sistematicità. A riferire come la storiografia dell'arte abbia dovuto farsi accompagnare dalla storiografia musicale, ecco anche i nomi, nuovi, dei tre musicologi: dopo la citata prefazione di Bianconi, fra due testi di Angelo Mazza, un testo di Bianconi e Maria Cristina Casali Pedrielli, un testo di Giovanna Degli Esposti, Alfredo Vitolo firma un testo a sé e ne firma un altro con Angelo Mazza, mentre risulta che Nicola Usula abbia curato l'*editing* finale. Il citato terzetto, insomma, è diventato sestetto, altro che quartetto alla Brahms.

Sintetica fotografia del volume è la citata prefazione, testo portante dello stesso il lungo saggio di Angelo Mazza, sull'iconoteca che Martini raccolse nel convento di S. Francesco: bene se già alla morte del maestro l'allievo ed «erede» Padre Stanislao Mattei contava circa 300 quadri (purtroppo il Fantuzzi, elogiando la quantità del materiale, menzionava anche il disordine con cui esso giaceva nelle stanze di un frate che invece piacerebbe pensare pienamente disciplinato e nobilmente maniacale anche in questo); e benissimo se il lavoro di raccolta fu tanto svelto, tutto sommato, quanto presto risaputo, noto in città e fuori. Ma le pagine di Mazza spaziano

ben oltre: verso altri personaggi appassionati di collezionismo, un musicista come Carl Philipp Emanuel Bach, uno storico della pittura come Carlo Cesare Malvasia, quello strano Ubaldo Zanetti che era speciale di professione e collezionista per diletto, indietro fino al Giovio e al Vasari. Mai per sminuire l'operato martiniano, ma per inserirlo in una rete di cultura e di costume non solo musicale, pittorica, settecentesca, bolognese, ché anzi Padre Martini, unitamente al ritratto, usava chiedere anche una sorta di scheda bibliografica e quanto all'immagine prima badava soprattutto all'attendibilità figurativa. Pensava al futuro, l'umile seguace di San Francesco, scalzo no ma spesso malato, pensava in grande e sempre sopra il «piccolo» del documento.

Dovuto corollario al discorso di Mazza è il saggio di Mazza e Vitolo: la costruzione dell'edificio pittorico era parallela all'altrettanto edificio epistolare di una persona che scrivendo consultava, chiedeva, trattava, discuteva, ovviamente riceveva e corrispondeva. Lungo e oneroso è poi il lavoro svolto da Vitolo all'inseguimento della gestione, catalogazione e inventariazione della quadreria: già ubicata nella sala grande (più tardi Sala Bossi) del liceo l'anno della sua apertura (1804) e in qualche modo numerata, nel tempo la raccolta ricevette le cure relative di Camillo Ferrarini e di Gaetano Gaspari, di altri nomi nel 1908 e nel 1933, di Claudio Sartori e di Napoleone Fanti; e l'agile scritto termina con una serie di timbri, etichette e targhette illustrate che documentano il diverso ma costante impegno del Comune di Bologna a custodire e numerare la collezione.

Ai tre capitoli d'ordine generale ne succedono tre specifici. Ancora Mazza tratta le famose *Due ante di libreria con scaffali di libri di musica* di Giuseppe Maria Crespi, lungamente visibili in fondo alla sala di lettura del Conservatorio e ora sistemate nella sala 3 del Museo: ma stavolta l'infaticabile esegeta si arrende, quasi, di fronte alla scarsità delle notizie e non può che inchinarsi davanti alla folgorante bellezza del dipinto. Opera di un Crespi assai poco accademico, effettuata nei primi decenni del Settecento, commissionata da chissà chi, appartenuta al Padre, tosto passata al Liceo Filarmonico e ivi rimasta come un mobile così familiare da inibire ogni attenzione e riflessione, la «libreria» è salita agli onori della cronaca solo due secoli dopo, suscitando plausi in ogni dove e studi su studi, producendo una folta bibliografia tutta «d'arte» firmata, italianamente, da Ghedini, Longhi, Volpe, Roli, Arcangeli, Gnudi, Riccomini, Mazza e Benati in ambito artistico, da Mischiati, Morelli e Pasquini in ambito musicologico.

Lorenzo Bianconi e Maria Cristina Casali Pedrielli guardano *Carlo Broschi detto il Farinelli* di Corrado Giaquinto; guardano e ammirano, sinceramente, ma anche discutono, eccome. Intanto perché il bellissimo dipinto, non firmato, è stato attribuito a Giaquinto solo nel 1927 da Roberto Longhi, dopo lunga attribuzione a Jacopo Amigoni, e poi perché è cosa rara, nel contesto della raccolta martiniana e della ritrattistica dei cantanti in genere, ed è una fortuna inaspettata che nella dispersione del mobilio e dell'oggettistica farinelliana si sia conservato e tutto sommato così bene. Né la sua cronistoria, indagata

con ogni acume e rapportata ad altri personaggi come l'intrigante marchese della Ensenada e la musicante regina Isabella di Spagna, sembra affatto pacifica: nove sono le piccole pietre miliari della strada lunga e tortuosa seguita dal dipinto, che i due studiosi sezionano con ogni scientifica prudenza e ogni acume di legittima fantasia.

Dal capolavoro della ritrattistica martiniana alla quadreria post-martiniana: tratta le 96 acquisizioni dell'Otto e del Novecento Giovanna Degli Esposti, confermando il metodo dei colleghi ma più facilmente scovando i nomi dei pittori (che prima erano spesso ignoti, incerti, poco noti). Un posto speciale vi tocca a Giuseppe Tivoli, vissuto fra il 1854 e il 1925, autore di nove ritratti (ma 13 erano quelli, settecenteschi, di Angelo Crescimbeni) fra cui un Vincenzo Bellini romanticamente angelicato (secondo la tradizione) e un Luigi Torchi (professore al Liceo, contemporaneo di Tivoli) molto probabilmente ritratto dal vero.

Ai saggi introduttivi succede il grande corpo del volume, il *Catalogo generale dei ritratti*, che ammonta a 113 numeri con appendice di 22 ritratti alienati, danneggiati e dispersi. Sono immagini di regolare grandezza (spesso un quarto di pagina, ogni tanto una pagina intera) e di schede critiche di lunghezza varia, a seconda dell'importanza dell'effigiato e del percorso del dipinto. L'effigiato è quasi sempre un musicista di sesso maschile (la funzione specifica, se compositore o strumentista o cantante e di che registro, si evince solo dal testo, forse perché non è sempre chiara), ma non mancano teorici e mecenati, né mancano, sebbene siano sempre poche, le figure femminili (che

anche per via dell'abbigliamento sono più vistose e decorative). L'effigiato è talora serio e a mezzo busto sopra fondo scuro o indifferenziato, ma a volte è visto interamente, con qualche arnese della sua professione (uno strumento, una pagina di musica), in posa disinvolta, con una benefica scritta che fornisce o aiuta l'identificazione. E l'incertezza sbuca a ogni piè sospinto, se il primo, il *Ritratto di Pietro Aaron*, rimane di «ignoto copista» del secondo Settecento (attivo su ritratti a stampa del Cinquecento) e l'ultimo, il *Ritratto di Alessandro Vezzani* del primo Novecento, è firmato da un «Turlo G.» che, malamente leggibile, rimane ancora un pittore sconosciuto. Se il valore del quadro è alterno (comunque non di rado notevole e messo in rilievo dall'intera pagina dedicata), la scheda è quanto meno ineccepibile, fornita di tutte le indicazioni prima tecniche, poi storico-critiche (fino allo stato di conservazione e ai casi di restauro), infine bibliografiche (onde mancano le note).

Tanti i ritratti sono rimarchevoli, per una ragione o per l'altra, e troppi per una recensione qualunque. Il tenore Annibale Pio Fabri, bolognese del Settecento dipinto da un pittore contemporaneo probabilmente napoletano, si presenta con una pompa da far invidia al castrato più vanitoso. Invece il Gaetano Donizetti ritratto da Girolamo Induno ha un'espressione diffidente e impaurita che non può non far pensare alla malattia e alla follia degli ultimi anni di vita (dal 1845 al 1848). E il famoso Antonio Vivaldi oggi stampato e stampigliato un po' dappertutto diventa solo un *Ritratto*

di violinista e compositore, chiudendo così le recenti e frequenti discussioni fin troppo arrendevoli a un'attribuzione del 1938. Sorprende Angelo Mariani, il protoconcertatore italiano dell'Ottocento dipinto da un contemporaneo sulla base di una fotografia: sorprende perché, morto poco più che cinquantenne nel 1873, qui è in posa un po' triste e senile, in abito scuro e *gilet*, con capelli corti e barba lunghetta, un po' stempiato e soprattutto brizzolato. Ma le cronache non esaltavano la chioma leonina che soggiogava le platee dei teatri dove dirigeva, per esempio quelle del Comunale di Bologna all'epoca del *Lohengrin* appena sceso sotto le Alpi? Il fatto è che le cronache possono caricare e falsare, ma le fotografie e i ritratti solo migliorare un po': anche questo rende particolarmente appetibile la pubblicazione, dicasi pure l'imbandigione di un testo che alla fin dei conti è un esemplare, imperfettibile catalogo di mostra.

La lingua è tecnicamente appropriatissima, con qualche acconcio arcaismo come «redigette/redigettero» (redasse e redassero in odore di congiuntivo?) e il diffuso modernismo di «sopranista» al posto del già maschile ma meno chiaro soprano (se uomo, certo evirato, o donna, risulterebbe solo dal nome di battesimo). Introducono brevemente Virginio Merola sindaco di Bologna, Jadranka Bentini presidente del Conservatorio e Giorgio Forni presidente dell'associazione «Il Saggiatore musicale». È il numero CXXIX degli «*Historiae musicae cultores*» diretti da Virgilio Bernardoni, Lorenzo Bianconi e Franco Piperno. (*Piero Mioli*)