

Società Italiana di Musicologia

RIVISTA ITALIANA
DI MUSICOLOGIA

LVI - 2021

SIIdM

RIVISTA ITALIANA DI MUSICOLOGIA
Periodico della Società Italiana di Musicologia
Fondata nel 1966

Direttore

Marco Mangani (Università degli Studi di Firenze)

Comitato scientifico

Livio Aragona (Conservatorio di Musica di Brescia), *segretario coordinatore*
Alessandro Bratus (Università degli Studi di Pavia)
Enrico Careri (Università degli Studi di Napoli Federico II)
Paolo Dal Molin (Università degli Studi di Cagliari)
Renato Meucci (Conservatorio di Musica di Novara)
Luisa Nardini (University of Texas, Austin)

Consulenti / Advisors

Virgilio Bernardoni (Università degli Studi di Bergamo)
Daniel Brandenburg (Universität Bayreuth)
Thomas D. Brothers (Duke University, Durham)
Mauro Calcagno (University of Pennsylvania, Philadelphia)
Michele Calella (Universität Wien)
Stefano Castelvechi (University of Cambridge)
Damien Colas (Centre National de la Recherche Scientifique, Paris)
Pascal Decroupet (Université Nice Sophia Antipolis)
Norbert Dubowy (Goethe-Universität, Frankfurt am Main)
Anselm Gerhard (Universität Bern)
†Philip Gossett (University of Chicago)
Arnold Jacobshagen (Hochschule für Musik und Tanz Köln)
Germán Labrador (Universidad Autónoma de Madrid)
Ulrich Mosch (Université de Genève)
† Fiamma Nicolodi (Università degli Studi di Firenze)
Friedemann Sallis (University of Calgary)
Herbert Seifert (Universität Wien)
Neal Zaslaw (Cornell University, Ithaca)
Luca Zoppelli (Université de Fribourg)

In copertina: Raoul Dufy, *Le concert rouge*, 1946, collezione privata

SIDM – SOCIETÀ ITALIANA DI MUSICOLOGIA
c/o Accademia Nazionale di Santa Cecilia
Largo Luciano Berio 3 - 00196 Roma
<http://www.sidm.it>

ISSN 0035-6867
ISBN 978-88-946532-0-5

SOMMARIO

Editoriale 5

Saggi

MARIA INCORONATA COLANTUONO – ADRIANA CAMPRUBÍ
«Facta sunt prosas novas»: un *excursus* sul repertorio sequenziale
a partire dall'analisi metrico-musicologica di una *prosa nova* tratta
dal Messale BnF ms. lat. 1333 7

FEDERICO TERZI
Carlo Borromeo e la musica: nuove notizie e nuovi documenti 29

GIOIA FILOCAMO
«Io vorrei essere innanzi un Asino che una Donna»:
modelli sociali e creatività musicale femminile in età moderna 61

AURÈLIA PESSARRODONA
Il ritorno di Figaro in patria: Some Comments on the Reception
of Paisiello's *Il barbiere di Siviglia* in Madrid 95

FRANCESCO FECONDO – MICHAEL ROMIO
Maria Egizziaca: per un'analisi del mistero lirico respighiano 143

Interventi

ENRICO FUBINI
La notazione musicale nel canto ebraico e nel canto cristiano 207

MASSIMO PRIVITERA
In memoriam Ornella Volta (Trieste, 1927-Parigi, 2020) 217

Note d'archivio

MICHELE POZZOBON
Si resurrexistis una cum Christo: un brano inedito
di Cipriano de Rore nella Biblioteca Capitolare di Treviso 221

Recensioni

*Contrafacta: Modes of Music Re-Textualization in the Late Sixteenth and
Seventeenth Century*, edited by Marina Toffetti and Gabriele Taschetti
(Noel O'Regan) 239

<i>I Bononcini. Da Modena all'Europa (1666-1747),</i> a cura di Marc Vanscheeuwijck (Emilia Pelliccia)	242
EVELYN BUYKEN, <i>Bach-Rezeption als kulturelle Praxis:</i> <i>Johann Sebastian Bach zwischen 1750 und 1829 in Berlin</i> (Pietro Zappalà)	248
LORENZO BIANCONI, MARIA CRISTINA CASALI PEDRIELLI, GIOVANNA DEGLI ESPOSTI, ANGELO MAZZA, NICOLA USULA, ALFREDO VITOLO, <i>I ritratti del Museo della Musica di Bologna da Padre Martini al Liceo Musicale</i> (Irene Graziani)	254
LUIGI CHERUBINI, <i>Marce per orchestra</i> , a cura di Mariateresa Dellaborra (Antonio Carlini)	263
<i>Richard Strauss und die Sächsische Staatskapelle,</i> herausgegeben von Wolfgang Mende und Hans Günther Ottenberg (Giangiorgio Satragni)	265
BRUNO MADERNA, <i>Amore e curiosità. Scritti, frammenti e interviste sulla musica,</i> a cura di Angela Ida De Benedictis, Michele Chiappini e Benedetta Zucconi (Susanna Pasticci)	270
FRANCESCO BRACCI, <i>Italiani contro l'opera. La ricezione negativa dell'opera</i> <i>italiana in Italia dal dopoguerra a oggi</i> (Riccardo Pecci)	279
Autori e collaboratori	287
Libri ricevuti	291

LORENZO BIANCONI, MARIA CRISTINA CASALI PEDRIELLI, GIOVANNA DEGLI ESPOSTI, ANGELO MAZZA, NICOLA USULA, ALFREDO VITOLO, *I ritratti del Museo della Musica di Bologna da Padre Martini al Liceo Musicale*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2018 (Historiae Musicae Cultores, CXXIX), 684 pp.

In visita a Padre Giambattista Martini nell'estate del 1770, Charles Burney non fa menzione nel suo diario di viaggio¹ di ritratti esposti nelle stanze abitate dal frate presso il convento bolognese di San Francesco; al contrario, non manca di ricordare la quantità strabiliante e il valore dei volumi a stampa e manoscritti – sia originali, che copie ricavate dai codici conservati nelle biblioteche di varie città d'Italia, ottenute grazie alla concessione speciale del papa – che il francescano è stato in grado di procurare. È questo il segnale di un termine *post quem* per l'avvio del progetto di raccolta delle effigi dei più illustri compositori e musicisti, che avrebbe dato vita all'iconoteca martiniana. Confluita nel patrimonio del Liceo Filarmonico, fondato nell'era napoleonica (1804) per promuovere l'insegnamento pubblico della musica quale espressione di una volontà municipale, la raccolta si sarebbe implementata con la quadreria composta anche dai volti di direttori, bibliotecari e insegnanti di quest'ultimo, poi denominato Liceo Musicale, prima di giungere insieme ai ritratti martiniani al Museo della Musica. Le vicende di questa collezione – una delle più importanti in Europa fra quelle dedicate a questo tema, in grado di testimoniare oltre due secoli di storia musicale non solo cittadina – sono ripercorse dagli autori del volume edito da Leo Olschki nel 2018: un volume ponderoso, ineccepibile sotto il profilo filologico e documentario, frutto di una lunga stagione di studi, avviatisi nel 1984² e volti a individuare gli autori dei dipinti, a ricostruire le circostanze specifiche delle commissioni, a identificare i personaggi effigiati, grazie al fondamentale apporto di musicologi coinvolti nell'impresa – profondi conoscitori come Lorenzo Bianconi e giovani studiosi come Nicola Usula – e col favore della capillare opera di vaglio e di incrocio dei dati d'archivio condotta da Alfredo Vitolo.

Certo nella corrispondenza del francescano, indicizzata da Anne Schnobelen (1976), compaiono notizie sulla ricerca di ritratti anche prima degli anni Settanta del Settecento: a stampa o disegnati, dovevano costituire la memoria visiva dei maggiori protagonisti della musica, italiani e stranieri, defunti e viventi (spesso gratificati con la prestigiosa aggregazione all'Accademia Filarmonica di Bologna), in grado di accompagnare i volumi della storia universale dell'arte musicale avviata da Padre Martini in cinque volumi, tre soli dei quali avrebbero visto la luce.

1. CHARLES BURNEY, *The Present State of Music in France and Italy: or, the journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for a general History of Music*, Londra, 1771; ed. it. *Viaggio musicale in Italia*, a cura di Enrico Fubini, Torino, EDT, 1979.

2. *Collezionismo e storiografia musicale nel Settecento: la quadreria e la biblioteca di padre Martini*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande, settembre – novembre 1984), Bologna, Nuova Alfa, 1984.

L'idea si sarebbe poi quasi spontaneamente tradotta in un repertorio figurativo non più cartaceo, ma pittorico, indipendente dal progetto editoriale: fin dagli anni Settanta nell'epistolario si assiste a un crescendo di richieste per dipinti a olio su tela, non tutte andate a buon fine entro la morte di Padre Martini. Poco più di sessanta ritratti di sicura provenienza martiniana sono riconoscibili oggi fra quelli nel Museo della Musica: alcuni, di musicisti di età precedenti, recuperati presso gli eredi, altri invece espressamente richiesti agli effigiati, oppure ottenuti grazie alla rete di relazioni e amicizie su cui il francescano poteva fare conto nel mondo musicale europeo.

Come ben mette in evidenza Angelo Mazza in uno dei saggi introduttivi, all'eterogeneità che inevitabilmente sarebbe derivata alla raccolta in conseguenza della diversità geografica delle provenienze dei dipinti, lo stesso Martini aveva cercato di trovare un qualche rimedio, ponendo alcuni elementi unificatori alla base della propria ricerca. Accanto al principio inderogabile della veridicità delle singole immagini, garanzia del valore scientifico a fondamento dell'intera iconoteca, il senso complessivo di coerenza poteva essere raggiunto omologando i quadri, quando possibile, attraverso l'adozione di un medesimo formato: sono frequenti le lettere dell'epistolario martiniano in cui la commissione del ritratto è completata dall'indicazione delle dimensioni desiderate, affidate a due fili di spago, acclusi al foglio inviato, da utilizzare come riferimento per l'altezza e la larghezza della tela.

Impossibile restava invece tenere sotto controllo la resa qualitativa: un obiettivo evidentemente non ritenuto primario dal Padre bolognese, ma neppure ignorato, se, come accade, l'esito finale dei dipinti si mantiene mediamente di buon livello, forse anche a seguito della benevolenza dei volenterosi amici e allievi del frate, che, abitanti in città e corti d'Italia e d'Europa, in suo nome si erano impegnati nell'opera di reperimento delle effigi.

È stato evidentemente giudicato rappresentativo degli interessi collezionistici di Martini il *Ritratto di Vincenzo Olivieri Abbati*, pesarese, cui l'editore e gli autori del volume hanno riservato l'onore della copertina; è infatti un significativo esempio della maggiore importanza attribuita all'identità del personaggio raffigurato, piuttosto che al nome dell'artefice del quadro, il fanese Carlo Magini, cui la tela è stata ricondotta su base stilistica da Angelo Mazza. Mai menzionato nella corrispondenza epistolare fra Olivieri e il Padre bolognese, il pittore avrebbe invece a tal punto «colpito bene... la fisionomia» del committente – come Olivieri stesso scrive a Martini – da indurne la moglie a pretendere di venire al pari ritratta in miniatura nello stesso dipinto, inviato al frate nel 1774. L'abilità avrebbe quindi ben fatto meritare all'autore almeno una citazione esplicita nello scambio di lettere, ma le logiche dettate dal rango e dalla mondanità finirono per fare perno su altre ragioni: accadde così, che senza alcun titolo l'imolese Laura Machirelli, consorte di Olivieri, figurò nell'illustre galleria bolognese accanto al marito, divenuto Accademico Filarmonico nel 1767 grazie al favorevole appoggio di Martini. Seduto allo scrittoio, Olivieri Abbati ha appena terminato di vergare un canone sottoposto al vaglio proprio dello stesso frate erudito. Si volge allo spettatore:

la mano con la penna sta ancora sospesa in aria, mentre l'inchiostro si asciuga sul foglio. La compatta brillantezza del colore serve alla messa a fuoco non solo della patente di Accademico, enunciata dalla scritta, ma anche dell'appartenenza del «cavaliere» pesarese all'ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro, cui rinvia la croce appuntata sul risvolto della marsina. La resa del volto aderente al modello e l'orgogliosa celebrazione degli onori ricevuti: entrambi gli aspetti paiono necessari nella costruzione della propria memoria da destinare alla raccolta martiniana.

È questa la formula vincente, che finisce per ricorrere anche nei ritratti prodotti a Bologna per il frate francescano: l'impianto compositivo, con la messa in posa ufficiale e la presenza degli attributi convenzionali del mondo musicale, si conferma il più gradito. A questo schema spesso si attiene Angelo Crescimbeni, cui spettano con certezza almeno tredici dipinti ancor oggi nel Museo bolognese (ma Mazza ne ha scoperti altri, andati col tempo dispersi, in varie sedi e collezioni private), fra cui l'immagine dello stesso Martini, probabilmente ritagliata da un più impegnativo ritratto 'istoriato', in cui il frate compariva fra i due Tibaldi, il cantante Giuseppe e il figlio Ferdinando, aggregato come Filarmonico in qualità di organista nel 1777. La storia del quadro è oggetto di un'ipotesi ricostruttiva di Mazza, in realtà piuttosto convincente: dissapori fra Tibaldi padre e il francescano sarebbero stati all'origine dell'operazione di estrazione della porzione di tela con la sola figura del frate, mentre il grande dipinto originale, integrato con l'inserimento di un terzo personaggio (Vincenzo Cavedagna), sarebbe andato disperso ed è oggi noto soltanto attraverso una fotografia del 1925.

Dall'effigie di Martini, ampliata e adattata all'odierno formato ovale, sarebbe poi derivata la sua immagine canonica, spesso replicata, a testimonianza dell'aprezzato risultato raggiunto dal pittore bolognese. In contatto diretto con il frate, Crescimbeni fu al suo servizio negli anni più brillanti della propria attività. La fiducia accordata dal francescano sembra per altro emergere dalla varietà di scelte compositive e di formato, che al ritrattista venne concesso di sperimentare anche in deroga al criterio di omologazione previsto per la raccolta: con la costante di qualche emblema allusivo al mestiere, la ricchezza delle soluzioni ideate raggiunge certamente lo scopo di animare la collezione di presenze concrete, dotate di una forte specificità identitaria.

Si va infatti dai ritratti costruiti in base a riprese più ravvicinate, che sembrano voler indurre un rapporto di confidenza con il soggetto, alle immagini impostate secondo la moda del ritratto internazionale, esperito da Crescimbeni grazie ai frequenti soggiorni a Firenze e Venezia. Nascono così da un lato i ritratti del compositore bolognese Valerio Tesei, aggregato alla Filarmonica nel 1771, a tal punto raffigurato in prossimità del primo piano da essere separato dallo spettatore soltanto tramite l'espedito del foglio arrotolato stretto nella mano destra; oppure del compositore dilettante danese Thomas Christian Walter (1778), appoggiato allo scrittoio a braccia incrociate, in una delle invenzioni più felici di Crescimbeni; oppure ancora del compositore Giovanni Domenico Perotti (1781), allievo di Martini, quasi timidamente accostato a una tastiera. Dall'altro invece si moltiplicano i ritratti dei giovani di successo, contesi dalle città cosmopolite, come il

compositore lombardo Ferdinando Giuseppe Bertoni (1774), allievo di Martini e suo agente nella caccia di rari manoscritti, aggregato alla Filarmonica nel 1773, oppure l'arpista tedesco Philipp Joseph Hinner, aggregato nel 1779. In questi casi, l'esposizione del modello prevede un allestimento solenne, sullo sfondo di una colonna monumentale o di un ampio pannello; e la figura, presentata in piedi, grande due terzi rispetto al naturale, ostenta una piena padronanza di sé, rivelando affinità culturali con la ritrattistica francese da parata.

Accanto alla pittura a olio, tramite la quale Crescimbeni raggiunge un nitore descrittivo esaltato da una gamma cromatica schiarita e luminosa dopo i soggiorni a Venezia, nel repertorio del pittore, indagato con finezza critica da Mazza, trova spazio la tecnica del pastello, dai più morbidi e sfumati passaggi, che avvolgono la figura in un vapore pulviscolare, creando effetti di vibrazione con le interferenze generate dal blu elettrico delle marsine, come avviene nei ritratti dei due compositori e del suonatore di viola dall'identità ancora ignota, realizzati a metà degli anni Settanta.

Con entusiasmo, dunque, la cerchia di estimatori e amici di Martini risponde alla proposta di comparire nella sua raccolta di celebri maestri. Non sempre i ritratti hanno tuttavia un dichiarato intento celebrativo: pare restituire l'atmosfera di affettuosa e divertita complicità, che caratterizza le amicizie più sincere, il ritratto di padre Giuseppe Corsini, allievo del frate, dipinto con immediatezza e tratti quasi caricaturali dal bolognese Luigi Crespi nel 1769. Fissato nel momento di ritmare la musica, Corsini sembra quasi sbucare dallo spazio angusto della piccola tela in una ripresa che risalta gli aspetti meno vantaggiosi della sua fisionomia, facendone emergere l'identità fisica e caratteriale: la pinguedine, «l'umore bonario», «l'espressione innocentemente ironica» del volto; la naturalezza della posa con le «mani grassocce, ma svelte», la sinistra «pronta a sostituire la pagina dello spartito», la destra sollevata a «battere la solfa» (Mazza).

Un quotidiano più prosastico trova quindi rappresentazione con la proposta di Luigi Crespi (altrove ben più affascinato dalla ritrattistica internazionale), figlio del grande maestro Giuseppe Maria. A quest'ultimo si devono anzi le due ante di libreria con scaffali di libri di musica, pervenute nello stesso Museo di Bologna. Ignorate dalla storiografia artistica e riscoperte solo nel 1940, sono oggi ritenute tra i capolavori della pittura europea del Settecento per il colloquio dimesso e cordiale fra gli oggetti che, ripetutamente consultati e lasciati un po' in disordine, abitano le giornate di lavoro dello studioso. La loro frammentaria storia collezionistica, ripercorsa da Mazza, sembrerebbe non rendere incompatibile l'ipotesi che potessero comporre l'arredo delle stanze dell'illustre contrappuntista nel convento francescano di Bologna.

Privo di toni nobilitanti, addirittura inconsapevole dinanzi all'obiettivo del pittore, si mostra poi un altro allievo di Padre Martini, il tedesco Johann Christian Bach, rimasto in contatto epistolare con il frate dopo averlo conosciuto durante il soggiorno italiano: stabilito in Inghilterra nel 1762, l'organista, figlio minore del noto compositore, è sorpreso in un istante di vita e di pensiero, con lo sguardo obliquo, che corre lontano; l'informalità della posa fa apparire naturale e dome-

stica l'eleganza sofisticata delle vesti e dei modi, resa attraverso la freschezza delle tinte e la velocità della pittura, che abbozza le stoffe, restituendone la leggerezza, raggrumandosi solo nell'anello e nelle passamanerie della moda *à la bussar*, come a materializzare il bagliore della luce sulle superfici d'oro. Un capolavoro compiuto nel 1776, ma inviato a Bologna nel 1778, che si deve alla mano del grande ritrattista Thomas Gainsborough, molto legato all'ambiente musicale londinese, come attesta la sua produzione.

Veramente spettacolare – così a ragione viene definito da Lorenzo Bianconi e Maria Cristina Casali Pedrielli nel saggio che ripercorre le vicende critiche del dipinto, discutendone il momento di ingresso nella raccolta, forse davvero da collegare al nome di Padre Martini – è poi il ritratto di Carlo Broschi, osannato alla corte borbonica di Madrid: vestito con il manto del reale ordine militare di Calatrava, Farinelli si accosta al clavicembalo, seguito dall'artefice del quadro, Corrado Giaquinto, mentre Euterpe solleva il panneggio che cela l'ovale con le effigi dei sovrani spagnoli, Ferdinando IV e Barbara di Braganza. La soluzione compositiva non trascura dunque l'omaggio alla corona di Spagna, che aveva promosso la carriera di entrambi – il cantante e il pittore, tutti e due di origini pugliesi – concedendo in cambio del servizio prestato onori e gratificazioni economiche, cui alludono le gioie sparse a terra, in primo piano: un impianto da messa in scena teatrale, con Broschi in posa quasi in atto di principiare il canto di un'aria con la sua melodiosa voce, «dolce, forte, penetrante ed estesa dal più grave al più acuto», capace di prodursi a poco a poco, e diminuire poi altrettanto «insensibilmente» fino a sparire, e di incidere con un «trillo» che era di «granito, uguale e (come dicono) tondo»; una voce straordinariamente abile nella maniera di variare per dare senso agli «affetti espressi nelle parole», come spiegava lo stesso frate, amico di Farinelli, che nell'ultimo tempo della vita si era trasferito proprio a Bologna. Quasi in gara con il virtuosismo canoro di Farinelli, la pittura di Giaquinto esibisce una pienezza soda, un nitore cristallino, una variegatura cromatica felicemente sintetizzati da Roberto Longhi nel 1927, quando riassegnò all'artista di Molfetta il dipinto, celebrandone le «forme a bulle vitree iridescenti, sbocciate in rosa sui fondi vetrini di verdi e lapislazzuli» (Longhi, 1927). Un universo fittizio di favola e sogno, che ricrea la dimensione del melodramma, in cui la vita degli «affetti espressi nelle parole» tramite il canto diviene coinvolgente e reale per gli spettatori: l'invenzione di Giaquinto sembra così voler fissare l'emozione suscitata dalle esibizioni di Farinelli, proiettando il protagonista entro uno scenario di corte, in un ritratto che in verità travalica i confini del «genere», per trasformarsi in un capolavoro di pittura emblematica del mondo cosmopolita europeo, i cui abitanti, a latitudini diverse, vogliono scoprirsi e professarsi all'unanimità portatori di civiltà e di valori condivisi, lasciandosi commuovere dalle «passioni» più tenere, controllate, razionali, come quelle messe in versi da Pietro Metastasio.

Accanto ad esempi di altissimo valore qualitativo, dunque, e alle opere di maestri di difficile identificazione, che nel volume hanno invece ritrovato una paternità (come nel caso dello stesso Magini, o del fanese Sebastiano Ceccarini, o del novarese Giovanni Domenico Porta), nell'iconoteca martiniana giungono

inoltre, come si diceva, ritratti dal prevalente scopo documentario, spesso copie ricavate da illustri prototipi.

A questo proposito, una precisazione si può avanzare in riferimento al modello utilizzato per il ritratto di Nicolò Jommelli presso il Museo bolognese,³ che, come già indicato nella scheda del volume, ripete la formula del dipinto oggi conservato nella Fondazione Pagliara di Napoli (Fondazione Pagliara, Istituto suor Orsola Benincasa).⁴ In effetti, invece dell'attribuzione a Giuseppe Bonito,⁵ a lungo recata, la tela napoletana va piuttosto assegnata, secondo il chiarimento di Pierluigi Leone De Castris, alla pittrice tedesca Anna-Dorothea Therbusch:⁶ una lettera del 1914 dell'allora proprietario del quadro,⁷ il collezionista Rocco Emilio Pagliara, ricordava infatti sul retro del ritratto, fatto da lui rintelare, la presenza dell'iscrizione antica con il nome dell'autrice, che lo avrebbe realizzato nel 1764, quando insieme all'operista era attiva alla corte di Stoccarda al servizio del duca

3. GIULIANA GUALANDI, *Anna Dorothea Therbusch (1721-1782)*, tesi di laurea magistrale in Arti visive, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, relatore Prof. Irene Graziani, a.a. 2018-2019, pp. 34-38, figg. 37-40.

4. FRANCO PEZZALLA, *Nicolò Jommelli. Le immagini nel tempo*, in «Rassegna storica dei Comuni. Studi e ricerche storiche locali» 40, 2014, n. 182-184, pp. 10-42, in part. pp. 11-12; ENZO D'AGOSTINO, *Una grande anima in una "macchina ben grossa"*, in *L'Aversano di nome Jommelli*, a cura di Enzo D'Agostino, Aversa, Santulli, 2015, pp. 43-45, fig. a p. 72.

5. Così ancora nella mostra tenutasi a Lisbona nel 2014 per celebrare il centenario della nascita dell'operista: *Della Gloria e dell'Amor. Olhares sobre a Obra de Nicolò Jommelli (1714-1774) em Portugal*, catalogo della mostra (Lisbona, Teatro Nacional de São Carlos em parceria com Biblioteca Nacional de Portugal e Centro de Estudos Musicais Setecentistas de Portugal), Lisboa, Opart, 2014, p. 16. Un ritratto di Jommelli di mano di Bonito è invece transitato sul mercato alcuni anni fa: Sotheby's, Londra, 4 luglio 2013, lotto 229, olio su tela, cm 84 x 73,5.

6. PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, *I dipinti antichi della collezione di Rocco Pagliara*, in *Ombre dal fondo. Rocco Pagliara fra musica, arte e letteratura*, Atti del Convegno (Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, 12 dicembre 2014), in «Napoli Nobilissima» 73, settima serie, vol. 2, fasc. 1-2, gennaio-agosto 2016, pp. 70-89, in part. pp. 77-79, fig. 31, 81, 89, note 37-40. La mia attenzione sul saggio di De Castris è stata richiamata da Giuliana Gualandi, che ha dedicato un capitolo specifico della tesi al ritratto di Jommelli dipinto dalla Therbusch. Sul ritratto della Therbusch a Napoli si veda inoltre: STEFANO DE MIERI, SERENELLA GRECO, PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, *Breve guida al Museo Pagliara*, in *Le stanze del tempo. La collezione d'arte di Rocco Pagliara tra passato e futuro*, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 2017, pp. 84-85, n. 7. Sulla pittrice: *Anna Dorothea Therbusch und Ludovike Szymanowicz. Zwei Porträtmalerinnen des 18. Jahrhunderts*, catalogo della mostra (Städtischen Museums Ludwigsburg, 17.11.2002-19.1.2003), bearb. von Katharina Küster und Beatrice Scherzer, Heidelberg, Kehrer, Klaus, 2002.

7. La lettera di Pagliara del 10 marzo 1914 è stata pubblicata in *L'Europa a Napoli. Rocco Pagliara, 1856-1914*, catalogo della mostra (Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 2003), a cura di Maria Teresa Penta, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 2003, n. 5, p. 199.

di Württemberg, Carlo Eugenio; a conferma dell'identità dell'effigiato, lo stesso foglio appoggiato sotto alla lira ne dichiara il nome, indicandone l'età «d'anni 50»: un dettaglio omesso nella copia bolognese, in cui è plausibile riconoscere il ritratto di Jommelli menzionato nell'epistolario del francescano e conservato nella sua iconoteca. Due lettere, ricevute da Padre Martini, l'una di Giovanni Cornaro del 1774, l'altra di Vincenzo Olivieri del 1780, fanno infatti richiesta di ricavare ritratti in disegno dal dipinto con il compositore aversano in possesso dello stimatissimo erudito bolognese. La resa dell'aspetto di Jommelli – come già colto da Maria Cristina Casali Pedrielli – doveva quindi sembrare assolutamente attendibile, e trova riscontro nella breve, ma incisiva descrizione affidata da Metastasio alla corrispondenza con Farinelli (1749-1750): «di figura sferica, di temperamento pacifico, di fisionomia avvenente, d'ottime maniere e di costume amabilissimo», «se mai lo vedrete una volta, sarete certamente suo, perché è il più amabile pacchione che abbia prodotto la terra felice». ⁸ L'indole gaudente dell'operista traspare certamente dal ritratto della Therbusch, in cui Jommelli, con il collo pingue e la mole tonda e grossa del corpo, appoggia il gomito su un soffice cuscino di velluto: in quel volto da ghiottone egli stesso doveva felicemente vedersi riflesso, se aveva deciso di recare con sé da Stoccarda fino a Napoli proprio un ritratto realizzato dalla pittrice tedesca. È Francesco Florimo a ricordare ancora nel 1869⁹ che, dei due ritratti di Jommelli ancora visibili in quella che fu la sua abitazione napoletana, uno era firmato e datato sul retro, «Peint par Anne Dorothea Therbuoch née de Lisiewska, 1764»;¹⁰ lo si potrebbe forse proprio identificare nel quadro della Fondazione Pagliara, che esprime un'indubbia qualità esecutiva. La copia bolognese certamente non raggiunge gli esiti dell'originale, ma riproduce i tratti caratteristici e amabili di Jommelli, allievo divenuto compositore di fama europea, rimasto affezionato all'antico maestro, nell'iconoteca del quale doveva aver acconsentito di figurare, forse addirittura donando una riproduzione dell'effigie custodita presso la propria dimora.

La consuetudine di incrementare l'iconoteca martiniana non si arresta con i rivolgimenti avvenuti durante gli anni di Napoleone: dopo la fondazione del Liceo, gli interni della sua sede, collocata negli spazi dell'ex convento agostiniano di San Giacomo Maggiore, accolgono la memoria non solo dei grandi musicisti e cantanti coevi, ma anche dei reggenti e dei maestri della nuova illustre istituzione. Di questa fase della quadreria, capace di rinnovarsi nonostante l'assenza di una figura promotrice di statura internazionale come fu il Padre francescano, ricuce le trame Giovanna Degli Esposti, puntualizzando autori, soggetti e datazioni.

8. BRUNO BRUNELLI, *Tutte le opere di Metastasio*, 1943-1954, Milano, Arnoldo Mondadori, 1951, III, pp. 444, 537.

9. FRANCESCO FLORIMO, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, Napoli, Tipografia di Lorenzo Rocco, 1869, p. 284 nota 1.

10. PEZZALLA, *Niccolò Jommelli* cit., pp. 10-42; D'AGOSTINO, *Una grande anima in una "macchina ben grossa"* cit., pp. 43-45, figg. a pp. 4, 6, 16, 23, 46, 53, 66, 72.

Dall'Ottocento entrano infatti ritratti come quello del soprano Teresa Bertinotti Radicati, dipinto a Roma poco dopo il 1803 dal piacentino Gaspare Landi, che nei valori cromatici, nelle sottili velature e nell'animazione sentimentale del volto lascia emergere la personale interpretazione dell'antico formulata dal pittore, prossima alla vena poetica ispirata alla 'grazia' di Angelika Kauffmann; quello del cantante e compositore Filippo Celli, datato 1826, che Clemente Albèri coglie con un'aria da personaggio quasi «ortisiano» – i riccioli scomposti dei capelli, lo sguardo energico e rapito dall'ispirazione – come acutamente commenta Degli Esposti; e ancora quelli di pittori di formazione accademica bolognese, spesso poco noti agli studi, eppur meritevoli di approfondimenti, in questa occasione meglio specificati, come Carlo Legnani, che nel ritrarre Federico Vellani, segretario del Liceo musicale, riesce con sensibilità psicologica a metterne in luce l'animo mite e cortese nascosto dietro ai grandi baffi spioventi e all'espressione burbera e accigliata; e i più affermati Achille Frulli – due i ritratti di sua mano nella raccolta, gli unici ad oggi conosciuti della sua produzione – e Luigi Busi, impegnato nel raffigurare il padre Giuseppe, Accademico Filarmonico e professore di contrappunto e composizione nel Liceo. In quest'ultimo ritratto, datato 1870, l'aderenza al 'vero' si spinge fino a un «taglio compositivo da istantanea», con il protagonista in posa rilassata accanto al pianoforte, nell'atto, privo di solenni intenti celebrativi, di pizzicare una presa da fiuto dalla tabacchiera (Degli Esposti).

Spesso derivati da incisioni o fotografie sono le numerose effigi richieste a Giuseppe Tivoli, autore dal 1883 al 1916 di nove ritratti di celebri compositori (Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Franz Liszt, Giuseppe Verdi, Richard Wagner) e professori del Liceo (Marco Enrico Bossi, Alessandro Busi, Federico Parisini e Luigi Torchi): espressione dell'attività di committenza promossa dalla Municipalità cittadina, la serie intende mantenere viva l'attenzione per una storia che ponga in parallelo le vicende dell'istituzione musicale bolognese con quelle della scena internazionale.

Non mancano dunque le immagini dei grandissimi, le cui opere vennero rappresentate al teatro Comunale: come Wagner, il cui memorabile *Lobengrin*, in prima italiana a Bologna nel 1871, venne tanto apprezzato da procurargli la nomina a cittadino onorario. E non manca ovviamente neppure Gioachino Rossini: più di un ritratto evoca il suo legame con la città e il Liceo, presso cui studiò e assunse incarichi; fra di essi, un disegno di Gustave Dorè, preparatorio per il dipinto al Conservatorio di Pesaro, lo raffigura sul letto di morte, nel sonno infinito di una commovente pace ritrovata.

Tante, dunque, le storie ricostruite nel volume, che invitano a percorrere nuovi contesti d'indagine. La figura di Parisini, ad esempio, per il duplice ruolo di professore e bibliotecario del Liceo, ma anche di Presidente dell'Accademia Filarmonica, ricoperto nel 1861 e dal 1879 al 1890, conquista il diritto all'inserimento di una propria effigie in entrambe le sedi, amministrativamente separate. Del tutto simili nell'inquadratura, i due ritratti tradiscono la derivazione da una ripresa fotografica (Degli Esposti): quello di Tivoli, per la verità, datato 1916 e quindi molto successivo alla morte del compositore, potrà aver trovato nella tela dell'Acca-

demia un ulteriore riferimento. E in effetti, una fotografia ‘quadrettata’ conservata presso gli eredi del pittore Giulio Cesare Ferrari – che gentilmente me ne hanno dato segnalazione – riproduce i sembianti del compositore e accademico bolognese. Insieme ad altre due fotografie (l’una di Stefano Golinelli, l’altra di Bottrigari, che ritengo identificabile in Enrico, sempre presso gli eredi Ferrari), analogamente suddivise in quadranti in vista della trasposizione in scala entro il formato maggiore su tela, sembrano suggerire la possibile paternità dei dipinti. Sotto la presidenza di Parisini, che fruttò a Ferrari la nomina a Socio d’onore della Filarmonica (1885), il pittore potrebbe infatti aver operato per la sede dell’istituzione di antica fondazione più di quanto già documentato dall’*Albo degli Accademici*,¹¹ in cui sono citati tre ritratti di sua mano (Masseangelo Masseangeli, Domenico Liverani e Bottrigari). A questo ridotto numero si possono credibilmente aggiungere le effigi, oggi prive di riferimenti attributivi, di Golinelli, colto in piedi accanto al pianoforte, e appunto di Parisini,¹² perfettamente corrispondenti nei volti alle fotografie presso i discendenti di Ferrari, e da questi plausibilmente utilizzate come modelli. L’aderenza al vero, dunque, sostiene anche l’attività ritrattistica di Ferrari, che per l’Accademia sembra aver assolto un compito analogo a quello assunto da Tivoli per il Liceo.

L’arricchimento della raccolta prosegue poi ancora, giungendo fino ad oggi, rivelando il prestigio costantemente addebitato all’istituzione bolognese, convertita nel 1942 in Conservatorio statale. Del 2016 è l’ingresso del ritratto di Francesco Molinari Pradelli, dipinto da Vittorio Dotti nel 1958. Databile invece ai primi anni Cinquanta del Novecento è il ritratto di Felice Casorati con il violinista Arrigo Serato, che va per certo annoverato fra le acquisizioni più significative. Racchiuso in un sistema di linee parallele, il musicista, identificato proprio da Degli Esposti, si appoggia a braccia conserte a un piano su cui si dispone a ventaglio il corredo consueto di spartiti, sormontati da un archetto. Ma la ricerca di ordine che sembra sovrintendere all’impianto spaziale, fondato sulle forme regolari degli oggetti – persino la luce penetrata nella stanza disegna sullo sfondo un ritaglio trapezoidale – è messa in crisi dall’improvviso sfuggire delle direttrici compositive in direzioni divergenti; ed anche la fisionomia del volto viene sinte-

11. Si veda il sito dell’Accademia Filarmonica di Bologna.

12. I due ritratti, insieme a quello di Masseangeli, firmato da Ferrari, sono stati pubblicati in: *Accademia Filarmonica di Bologna*, a cura di Romano Vettori, Bologna, AlfaStudio, 2001, pp. 27, 48. L’attuale emergenza sanitaria mi ha impedito di compiere un sopralluogo presso l’Accademia Filarmonica, chiusa al pubblico, che avrebbe forse permesso di individuare il ritratto di Bottrigari. Due inedite lettere indirizzate a Ferrari, conservate sempre presso i suoi eredi, riportano inoltre ulteriori interessanti notizie circa l’attività del pittore per gli Accademici: l’una, datata 19 ottobre 1854, a firma di Giovanni Tadolini, fa riferimento al restauro, condotto dal medesimo pittore, del ritratto di Padre Martini presso l’Accademia Filarmonica; l’altra, datata 27 settembre 1884, a firma di Federico Parisini, informa invece della consegna di tre ritratti di Accademici presso la stessa Istituzione. Su Ferrari: IGINO CONTI, *Notizie sulla vita e sulle opere di Giulio Cesare Ferrari*, in «Strenna Storica Bolognese», 63, 2013, pp. 103-114.

ticamente tracciata da un chiaroscuro bituminoso, come nelle fotografie un po' 'bruciate' pubblicate sulla carta porosa di un giornale quotidiano, dove le notizie spesso hanno la durata effimera di un giorno. Così, a dispetto della convenzionalità dell'apparato e forse contraddicendo volontariamente la funzione celebrativa insita nel genere del ritratto, il dipinto finisce per farsi specchio di verità fragili e di fiducie incerte.

È questo ormai il nostro moderno tempo.

IRENE GRAZIANI