



# IMAGO MUSICAE

XXXI / XXXII

*Libreria Musicale Italiana*

# Libreria Musicale Italiana



# PDF

I nostri PDF sono per esclusivo uso personale. Possono essere copiati senza restrizioni sugli apparecchi dell'utente che li ha acquistati (computer, tablet o smartphone). Possono essere inviati come titoli di valutazione scientifica e curricolare, ma non possono essere ceduti a terzi senza una autorizzazione scritta dell'editore e non possono essere stampati se non per uso strettamente individuale. Tutti i diritti sono riservati.

Su [academia.edu](http://academia.edu) o altri portali simili (siti repository open access o a pagamento) è consentito pubblicare soltanto il frontespizio del volume o del saggio, l'eventuale abstract e fino a quattro pagine del testo. La LIM può fornire a richiesta un pdf formattato per questi scopi con il link alla sezione del suo sito dove il saggio può essere acquistato in versione cartacea e/o digitale. È es. licitamente vietato ubblicare in [academia.edu](http://academia.edu) o altri portali simili il df com. leto anche in bozza.

Our PDF are meant for strictly personal use. They can be copied without restrictions on all the devices of the user who purchased them (computer, tablet or smartphone). They can be sent as scientific and curricular evaluation titles, but they cannot be transferred to third parties without a written explicit authorization from the publisher, and can be printed only for strictly individual use. All rights reserved.

On [academia.edu](http://academia.edu) or other similar websites (open access or paid repository sites) it is allowed to publish only the title page of the volume or essay, the possible abstract and up to four pages of the text. The LIM can supply, on request, a pdf formatted for these purposes with the link to the section of its site where the essay can be purchased in paper and/or in pdf version. It is ex. licitl forbidden to ublish the com. leto df in [academia.edu](http://academia.edu) or other similar ortals even in draft.

# IMAGO MUSICAE

---

International·Yearbook·of·Musical·Iconography  
Internationales·Jahrbuch·für·Musikikonographie  
Annuaire·International·d'Iconographie·Musicale  
Annuario·Internazionale·di·Iconografia·Musicale  
Anuario·Internacional·de·Iconografía·Musical

Edenda curavit  
Björn R. Tammen  
cum Antonio Baldassarre, Cristina Bordas,  
Gabriela Currie, Nicoletta Guidobaldi  
atque Philippe Vendrix

Founding editor 1984–2013  
Tilman Seebass

# IMAGO MUSICAE

XXXI / XXXII

*Libreria·Musicale·Italiana*

Founded by the International Repertory of Musical Iconography (RIdIM)

---



Graphic design and layout:  
Vincent Besson, CNRS-CESR

ISSN: 0255-8831  
ISBN: 978-88-5543-086-9

© 2021, LIM Editrice, Lucca  
Via di Arsina 296/f – 55100 Lucca  
All rights reserved – Printed in Italy

Cover: Michele Lepri, *Memento mori* (1721). Firenze, Oratorio di S. Niccolò di Bari 'del Ceppo'.  
Foto: Giovanni Fortunato, © 2017 Elena Abbado

## CONTENTS

INDICE

ÍNDICE

INHALT

TABLE DES MATIÈRES

---

## ARTICLES

*Gabriela Currie*

Remembering Pythagoras, performing Orpheus:  
pre-modern Eurasian perspectives ♦ 7

*Birgit Lodes*

Richard und die Rahmen – Zur Rolle von Figurenbüchern für die Konzeption des  
Prachtchorbuchs Mus.Hs. 2129 der Österreichischen Nationalbibliothek ♦ 49

*Björn R. Tammen*

Envisaging marriage: towards the artistic and intellectual microcosm of  
a Wittelsbach chapel singer in 1568 ♦ 99

*Elena Abbado*

“Musicorum coetus pro anima”: La Vanitas musicale dell’oratorio di San Niccolò del  
Ceppo a Firenze ♦ 137

*Markéta Štědrónská*

Engelsmusik in der nazarenischen Malerei ♦ 165

*Luís Correia de Sousa*

Du vin et de la musique : les tavernes de Lisbonne et *O Fado* de Malhoa ♦ 201

## MISCELLANEOUS

*Tilman Seebass*

La quadreria del Padre Martini e la ritrattistica musicale ♦ 221

## EDITORES

## STYLESHEET

Questo documento, di proprietà della LIM Editrice srl, è ceduto agli autori per esclusivo uso concorsuale e/o amministrativo.  
La diffusione dello stesso è proibita e perseguita a norma di legge.

Questo documento, di proprietà della LIM Editrice srl, è ceduto agli autori per esclusivo uso concorsuale e/o amministrativo.  
La diffusione dello stesso è proibita e perseguita a norma di legge.



Questo documento, di proprietà della LIM Editrice srl, è ceduto agli autori per esclusivo uso concorsuale e/o amministrativo.  
La diffusione dello stesso è proibita e perseguita a norma di legge.

Questo documento, di proprietà della LIM Editrice srl, è ceduto agli autori per esclusivo uso concorsuale e/o amministrativo.  
La diffusione dello stesso è proibita e perseguita a norma di legge.

Tilman Seebass

## LA QUADRERIA DEL PADRE MARTINI E LA RITRATTISTICA MUSICALE

---

ABSTRACT: Extended version of an eulogy, held at the celebration at the Department of Arts of the University of Bologna, on February 26, 2019, on the occasion of the publication of: Lorenzo Bianconi, Maria Cristina Casali Pedrielli, Giovanna Degli Esposti, Angelo Mazza, Nicola Usula, and Alfredo Vitolo, *I ritratti del Museo della Musica di Bologna. Da padre Martini al Liceo musicale*. Firenze: Leo S. Olschki, 2018 (*Historiae Musicae Cultores CXXIX*). xviii, 684 pp., 385 pll. (in color); ISBN 978-88-222-6349-0.

AUTHOR: Dörferstraße, 37, 6067 Absam, Austria. <tilman.seebass@uibk.ac.at>

### I. Il catalogo

Trentacinque anni fa, qui nella città di padre Martini, nacque il progetto di un catalogo della sua raccolta pittorica di ritratti di musicisti. Ora l'opera è compiuta e ci sta di fronte in uno splendido volume. Dalle pagine preliminari risulta quanto gli esponenti della cultura e della politica cittadina e dell'Ateneo bolognese, nonché uno stuolo di archivisti e bibliotecari, si siano prodigati per la realizzazione dell'opera. E' ammirevole che ancora oggi tanto idealismo, tanto amore per la storia della propria città e tanta volontà di cooperazione si mobilitino per il compimento di un progetto così vasto. Il risultato è grandioso e merita di essere celebrato.

L'impresa è consistita nel raccogliere e compendiare i dati fisici e storici di 333 ritratti pittorici, di cui due terzi erano stati raccolti da padre Giambattista Martini (1706–1784) nell'arco di un quindicennio circa. Si trattava dunque di accertare l'identità degli effigiati, le loro carriere e biografie, e in particolare i loro rapporti con padre Martini. E' stata condotta una ricerca capillare sulle trattative intercorse con gli artisti, nonché sul rapporto a tre tra committente, musicista effigiato e pittore. Il profano potrebbe credere che si tratti di un'impresa banale: non è così, e lo dimostrerò con un'immagine drastica. Cercate di immaginare che tipo di organizzazione avrebbe comportato un compito simile, prima dell'invenzione della fotocopiatrice e del *personal computer*. Si sarebbe dovuto allestire un locale grande come un hangar, con scaffali assai alti alle pareti e 333 tavoli di lavoro, uno per ciascun quadro e la documentazione relativa. Su ciascuno di questi tavoli avremmo trovato pile di documenti e appunti, mappe del materiale iconografico da comparare, schedari di legno per nomi di persona, termini, titoli di libri e articoli. Nel mezzo della sala i sei autori avrebbero lavorato a degli scrittoi in piedi, circondati da una dozzina di scrivani, segretari, assistenti impegnati a stilare appunti, decifrare e trascrivere documenti, produrre schede. Ci sarebbero voluti anche dei magazzinieri, per raggiungere i piani alti degli scaffali, estrarre e riporre pile di libri e riviste, rassettare il materiale a fine giornata.

Rispetto a questo quadro, la scena odierna è assolutamente banale: i sei autori se ne stanno ciascuno seduto al proprio scrittoio, nello studio o a casa, l'orecchio incollato al cellulare, le dita che saltellano giulive sulla tastiera o menano in tondo il *mouse*, e di

tanto in tanto sorseggiano una tazza di tè che un'anima pia ha depresso accanto al loro PC. E ciò fino all'istante in cui si piglia un tasto, ed ecco il catalogo fatto, finito e stampato.

Ci rallegriamo che un progetto siffatto, nel secondo dei due scenari da me tratteggiati, richieda meno spazio e meno personale: ma il primo dei due scenari ci dà un'immagine assai più plastica del lavoro intellettuale e organizzativo che questa impresa ha comportato. Ai sei autori è stata richiesta molta disciplina, infinita pazienza, un gran senso dell'ordine, e la capacità di imporsi ed osservare dei protocolli e delle priorità. Devono aver avuto una memoria del tutto straordinaria per nomi, testi, immagini. Senza di essa e senza lo spirito di cordata con cui gli autori si sono sostenuti a vicenda sarebbe stato impossibile governare questo oceano di dati. A Lorenzo Bianconi, Maria Cristina Casali Pedrielli, Giovanna Degli Esposti, Angelo Mazza, Nicola Usula e Alfredo Vitolo desidero esprimere, a nome di tutti i presenti e degli utenti del volume, la mia ammirazione e riconoscenza; e del pari al *Saggiatore musicale*, che in tutti questi anni ha saputo pilotare l'impresa verso il suo approdo editoriale.

Al di là dei dati specifici su ciascun dipinto, il lettore del volume trova il profilo biografico dei musicisti effigiati e nel contempo può accedere alle informazioni sulle tecniche operative dei diversi pittori, al ruolo svolto dagli intermediari, e infine a molti e spesso inediti dettagli circa il carattere e il *modus operandi* dello stesso padre Martini. Il flusso delle informazioni è copiosissimo, e vi si può accedere da varie sponde: oltre agli utenti primari – gli storici della musica e gli storici dell'arte – troveranno di che abbeverarsi a questa fonte anche i cultori di storia politica, di storia della committenza, di storia delle istituzioni e dei mestieri. In mano a tutti costoro il catalogo è uno strumento magnifico.

Ribaltiamo ora il punto d'osservazione e chiediamoci come padre Martini ha avviato l'impresa. In principio c'è il suo proposito di scrivere una storia della musica in più tomi. L'ossatura della sua storia della musica deve consistere nella descrizione della musica stessa, unitamente alle biografie di musicisti e teorici. Colleziona dunque da un lato fonti primarie, partiture, trattati di musica dall'antichità ai giorni suoi, ma anche bibliografia secondaria, ossia scritti di musicografia, biografie, lettere, e infine testimonianze iconografiche. Per condurre a buon fine questa multiforme raccolta di materiali eterogenei Martini tesse una rete internazionale di corrispondenti, intermediari, fornitori, tra cui spicca lo stuolo sempre più vasto dei suoi allievi nonché il gruppo dei suoi sodali nell'ordine dei minori conventuali e i contatti intessuti attraverso l'Accademia Filarmonica. La cerchia cresce di anno in anno: soprattutto a partire dall'uscita del primo tomo della *Storia della musica* (1757), diffuso tuttavia soltanto intorno al 1760, molti ammirati colleghi di tutt'Europa concorrono alla realizzazione del progetto di Martini rifornendolo di libri, trattati e dipinti.

Intorno al 1770, all'epoca dell'uscita del secondo tomo della *Storia della musica*, la salute di padre Martini scricchiolava; sessantaquattrenne, doveva rendersi conto che il progetto aveva assunto dimensioni ormai eccessive per il poco di tempo che gli restava da vivere (fig. 1). Condusse a termine la stampa del terzo tomo, nel 1781; ma arrivata a 1341 pagine a



Fig. 1: Angelo Crescimbeni, Padre Martini nel suo studiolo, ca. 1774.  
Foto: Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (inv. B 39138); © MIBM

stampa, la sua storia aveva appena raggiunto la fine dell'antichità. Il progetto di dedicare due volumi al medioevo e all'età moderna era irrealistico. Può darsi che questa consapevolezza abbia avuto il suo peso nell'optare per un progetto speciale ma dall'orizzonte più ristretto. Martini decise di creare una collezione di ritratti pittorici. E questa impresa iconografico-musicale fu al centro dei suoi sforzi per il resto della vita.

## II. Il ritratto come genere pittorico

Concedetemi qualche parola sulle caratteristiche del genere pittorico.

Tilman  
Seebass

1. Se lo scopo primario di un ritratto è quello di rappresentare una persona, vivente o defunta, neppure un van Eyck, uno Holbein, un Antonello da Messina, un Giambellino o un Gainsborough potrebbe mostrare di più di ciò che il pittore vede in un dato istante. Una volta che il pittore avrà deciso quale espressione intende cogliere, su di essa fisserà la personalità dell'effigiato, come se la condizione del momento – mestizia, vitalità, rovello, ponderatezza, contegno o esuberanza, fuoco o distacco – fosse l'unica espressione davvero pertinente. Nel migliore dei casi, una combinazione di diversi elementi si verifica quando un eccellente artista è al lavoro, come nel caso del ritratto di Johann Christian Bach eseguito dal suo amico Gainsborough (fig. 2).



Fig. 2: Thomas Gainsborough, ritratto di Johann Christian Bach, ca. 1776.

Foto: Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (inv. B 11876 / B 38185); © MIBM



Va poi tenuto conto che anche sotto altri aspetti il personaggio ritratto non è un oggetto inanimato, bensì un soggetto vitale. Seduto o in piedi, sta di fronte al pittore: il quale sa bene ch'egli giudicherà il prodotto finale del suo lavoro. La dipendenza del pittore dal committente-modello è un dato ineliminabile. A nessun ritrattista sfugge di dover mostrare il proprio modello in una luce favorevole, o quantomeno neutra.

C'è però una caratteristica specifica della collezione martiniana: non tutti i ritratti sono stati realizzati in un dato ambiente (l'Italia del nord) in una data epoca (l'età presente) al cospetto di modelli viventi. Molti furono prodotti secondo convenzioni stilistiche diverse, vuoi per ambito geografico, vuoi per epoca storica, in quanto dipinti d'altra età. Il giudizio di Martini dipendeva da quello degli intermediari oppure dai commenti dei musicisti effigiati. In più, alcuni sono copie, e altri ancora furono eseguiti partendo da xilografie o da incisioni. Un affascinante esempio di questo procedimento è offerto da un ritratto del teorico rinascimentale Coclico che un pittore sconosciuto ha copiato per Padre Martini a partire dalla xilografia del 1552 (figg. 3a/b).



Fig. 3a: Xilografia (anon.) di Adrian Petit Coclico.  
*Compendium musices*, Norimberga:  
J. Berg & U. Neuber, 1552, fol. 4v.

Foto: Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna  
(inv. B.59); © MIBM



Fig. 3b: Ritratto (anon.) di Coclico ricavato  
della xilografia di 1552, ca. 1770.

Foto: Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna  
(inv. B.11856 / B.38364 / B.27296); © MIBM

Dunque nella valutazione della somiglianza dei ritratti appartenenti alla sua quadrella, il Padre Martini si è trovato nella maggior parte dei casi di fronte a una distanza apparentemente insormontabile che lo separava dal modello. Quanto più profonda e ampia è questa distanza per noi oggi – e con essa la tentazione di proiettare concetti del presente sui tempi passati! La valutazione di un ritratto è quindi un compito difficile, se non problematico, se non possiamo affidarci sul criterio di somiglianza.

Tilman  
Seebass



Fig. 4: Corrado Giaquinto, ritratto di Carlo Broschi detto Farinelli, ca. 1755.  
Foto: Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (inv. B 10982 / B 39188); © MIBM

2. In nessun altro genere figurativo, il committente ha un ruolo così grande come nel ritratto, mentre, al contrario, l'immaginazione dell'artista tende ad essere così limitata. (Per motivi di semplicità metodologica, presuppongo in seguito che il committente/cliente e il modello siano la stessa persona.) Il ritrattista deve tendere completamente verso un'immagine realistica che idealmente corrisponda anche all'idea che il modello ha di se stesso. Ciò richiede un consenso fondamentale tra ambedue. Sarebbe sbagliato supporre che la società imponesse al ritrattista di rappresentare il musico modello come un genio; piuttosto, si aspettava che svolgesse il compito con la massima precisione tecnica.

Prima dell'età della fotografia, la maggior parte dei ritrattisti si consideravano come artigiani e non come artisti. Tuttavia, ciò non esclude, in singoli casi, che il carattere della persona ritratta fosse incorporato nel rispettivo ambiente culturale e in un mondo spirituale più ampio. Nessun esempio lo mostra più chiaramente del famoso dipinto di Giaquinto, in cui Farinelli può essere visto nel Parnaso, circondato da allegorie e geni, ma anche dal suo mecenate, Ferdinando VI di Spagna e Maria Barbara di Braganza (fig. 4).

Va anche notato che nei casi di ritratti in ambienti elaborati (con altre persone, costumi diversi, elementi architettonici, decorazioni d'interno etc.), solo il volto è stato dipinto dal maestro, e tutto il resto, dagli assistenti.

Tutto ciò fa della galleria martiniana una raccolta assai variegata, ma nel contempo difficile da cogliere in un colpo d'occhio unitario. Senza le schede del catalogo, non la finiremmo di elucubrare su quali mai personalità si celino dietro ritratti tanto eterogenei, e in che modo tali personalità abbiano valutato i loro rispettivi ritratti.

3. Quanto al rapporto specifico del musicologo con il ritratto di musicista, troppo spesso esso si riduce alla domanda circa il contenuto del dipinto, ossia all'iconografia intesa come disciplina ausiliaria alla ricerca di dati oggettivi, dimenticando che il messaggio di un dipinto è, per definizione, un messaggio figurativo. Da qui discende che la domanda, legittima, circa l'identità dell'effigiato, tende a concentrarsi nella spasmodica ricerca dei tratti somatici del "genio", nella convinzione di potervi cogliere la traccia del talento musicale. Sono passati trentacinque anni da quando ascoltai una relazione in cui Nanie Bridgman, allieva di Andre Pirro, mostrava quante e quali stranezze avesse generato l'impulso a ricercare l'impronta del genio musicale nei dipinti. Feci subito pubblicare il contributo di Bridgman in questo annuario.<sup>1</sup> Ma a quanto pare pochi sono gli studiosi che si siano presi a cuore l'avvertimento della collega francese.

Del resto, anche gli storici dell'arte sono vulnerabili alla mania dell'identificazione a tutti i costi. Ricordate tutti le gigantesche *Nozze di Cana* del Veronese al Louvre. Al centro, in primo piano, si vede un gruppo di suonatori di viola. Il Veronese ha concepito la scena biblica come un fastosissimo matrimonio nobile veneziano, per il quale lo sposo ha mobilitato un gruppo di musicisti squisiti. Da secoli, amatori e storici dell'arte hanno cercato di individuare nelle figure dei suonatori, così espressive e caratterizzate,

1 "Portraits des musiciens: le dernier avatar de Monteverdi." *Imago Musicae IV* (1987): 161-69.



ritratti di pittori di rango. Ma non sarebbe tanto più logico presumere che per un festino di questa portata si fossero scritturati famosi musicisti di professione, come Cipriano de Rore, Adriano Willaert,<sup>2</sup> e lo spagnolo Diego Ortiz, che allora soggiornava a Venezia?<sup>3</sup>

Sono favorevolmente impressionato dal fatto che gli autori del nostro catalogo si siano valse con estrema sobrietà di questa spinta all'identificazione coatta, e ci abbiano anzi mostrato che non necessariamente un dipinto ci perde se rappresenta un personaggio ignoto.

4. Altrettanta ottusità si osserva nella fissazione dei musicologi sugli attributi musicali nei dipinti: strumenti e spartiti. Molti di loro dimenticano che tali attributi sono *in primis* degli indicatori. Servono a mostrare che l'effigiato è di mestiere un musicista. Peraltro, il piglio delle mani sullo strumento può introdurre una nota di dinamismo nella raffigurazione. Non è comunque indispensabile che gli strumenti siano corretti dal punto di vista dell'organologo, né che le note siano leggibili. Beninteso, esistono pittori che capiscono qualcosa degli strumenti o della scrittura, e li sanno rendere fedelmente sulla tela: ma questa non è in alcun modo una condizione necessaria della qualità del ritratto.

5. La ritrattistica non si limita ai ritratti della sola testa: dal busto alla figura intera, tutte le misure intermedie sono contemplate. Ritratti del solo capo sono noti fin dalle medaglie dell'antichità, hanno dunque una lunga tradizione; nel rinascimento le si collezionava, le si disegnava, le si incideva in xilografia per farne delle raccolte numismatiche, opere assai diffuse e apprezzate. Nella pittura tuttavia sono decisamente rare: il formato di gran lunga preferito è il busto o il mezzo busto, di rado la figura intera. Quanto più ampia è la porzione del corpo del soggetto, tanto più aumenta la possibilità di diffondersi in finezze e sottigliezze artistiche, sia per i caratteri somatici, la posa, il movimento corporeo, sia per il vestito, la pettinatura, gli accessori e un'infinità di dettagli che alludano all'ambiente intellettuale, estetico e sociale nonché alle peculiarità professionali del personaggio effigiato.

Se accostiamo il busto di Nicola Vicentino, ricavato da una xilografia del Cinquecento (*figg. 5a/b*), al monumentale ritratto del Farinelli di mano di Corrado Giaquinto o al ritratto del cantante d'opera Virginia Blasis in costume (*fig. 6*) ci rendiamo conto di quanto varia sia la fattispecie del ritratto.

6. Per quanto concerne poi il mestiere del musicista – sia egli compositore, strumentista, cantante, teorico, costruttore di strumenti – nei ritratti del secolo quindicesimo, del sedicesimo e in parte ancora del diciassettesimo è frequente l'allusione a modelli mitici, cioè ad Orfeo, ad Apollo, a Saffo, a una musa, oppure a santa Cecilia. Nel Sette e nell'Ottocento siffatte allusioni spariscono dai ritratti maschili, mentre compaiono ancora nei ritratti femminili, in particolare delle cantanti. Così le vediamo impugnare la lira di Saffo, come nel caso di Maria Brizzi Giorgi (*fig. 7*). Siccome tuttavia si tratta di

2 Luigi Beschi, "L'Immagine della Musica im PaoloVeronese. Una proposta per la letteratura del concerto delle *Nozze di Cana*." *Imago Musicae XVI/XVII* (1999/2000): 171–91.

3 Proposto da Manuel Lafarga Marquez e Penelope Sanz, <[www.theweddingatcana.org](http://www.theweddingatcana.org)> (7.1.2019)



Fig. 5a: Xilografia (anon.) di Nicola Vicentino.  
*L'antica musica ridotta alla moderna prattica*,  
Roma: A. Barré, 1555, fol. 1°.

Foto: Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna  
(inv. C.31); © MIBM



Fig. 5b: Ritratto (anon.) di Vicentino ricavato dalla xilografia  
di 1555, ca. 1770.

Foto: Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna  
(inv. B 11857 / B 38431); © MIBM



Fig. 6: Louis Krevel, ritratto di Virginia Blais, 1827.

Foto: Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (inv. B 11179 / B 37624);

© MIBM



Fig. 7: Filippo Gargalli, ritratto di Maria Brizzi Giorgi, prima del 1812.  
Foto: Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (inv. B 11034 / B 37626); © MIBM

strumenti di fantasia, spesso si discostano dalla realtà fisica degli strumenti reali, e ci possono perfino strappare un sorriso. L'osservatore contemporaneo non ne sarà stato infastidito: nella vita reale le cantanti sono di casa sul palcoscenico, dove attrezzi di scena e *trompe-l'œil* sono la norma. Non meno importante è la denotazione dello *status* del musicista, mondano o ecclesiastico, e l'appartenenza di censo, l'agiatezza, le onorificenze ricevute. Viceversa, nei ritratti di donne si punta, vuoi sulla posa mitologica, vuoi sull'eleganza e la distinzione della *mise*.



7. Infine dobbiamo riportare il ritratto pittorico agli altri mezzi figurativi disponibili. Padre Martini ha optato per il mezzo più oneroso e impegnativo, la pittura, che è al tempo stesso il più efficace ma anche il più selettivo, destinato a pochi osservatori eletti. Per la calcografia vale l'opposto: si rivolge in linea di principio a un pubblico indistinto. Un ritratto calcografico è visibile a chiunque acquisti il libro o la stampa; nel contempo però le risorse figurative che assicurino una buona somiglianza sono più limitate. Non c'è che il bianco e il nero; nella xilografia, poco adatta alla rappresentazione delle superfici, mancano del tutto le mezze tinte. La tela dipinta di grande formato offre invece risorse pressoché illimitate per differenziare e ravvivare l'immagine. Se la calcografia non può competere col dipinto quanto a vivacità, può però fregiarsi di scritte, diciture, titolazioni, cornici di figure mitiche, grottesche, elementi vegetali o architettonici, tutte cose cui la pittura si presta assai meno. Se il dipinto si approssima di più al soggetto in carne ed ossa, il ritratto calcografico accentua il corredo intellettuale e storico: quel che muta è cioè la contestualizzazione. Le scritte apposte sulla tela, o sulla cornice, possono virare il messaggio del ritratto in senso emblematico; ma raramente il risultato è soddisfacente, giacché in un dipinto testo e immagine vengono visti in concorrenza reciproca. E la cosa si può osservare assai bene nei quadri della galleria martiniana.

Insisto una volta di più. Il ritratto calcografico ha un carattere potenzialmente emblematico: qualifica le doti intellettuali ed artistiche del soggetto, lo addita come personalità significativa per il presente o per la storia, ne segnala l'appartenenza al canone degli uomini memorabili. E', insomma, un monumento: si rivolge all'osservatore ammonendolo, educandolo, edificandolo. Quel che cogliamo dei tratti somatici non importa tanto di per sé, quanto per il suo valore referenziale. L'osservatore di una xilografia che rappresenti Willaert o Rore, Vicentino o Monteverdi pensa idealmente alla loro musica, eseguita in San Marco o al Teatro di San Giovanni e Paolo, ovvero al costruito geometrico o aritmetico degli intervalli e delle proporzioni. Chi invece si trovi al cospetto di un capolavoro del Crescimbeni o del Tivoli (*fig. 8*) può calarsi nella vivezza dei tratti somatici e nei moti dell'animo del soggetto effigiato. Pittore e soggetto hanno uno scopo in comune: vogliono entrambi accattivarsi la simpatia dell'osservatore; sic-

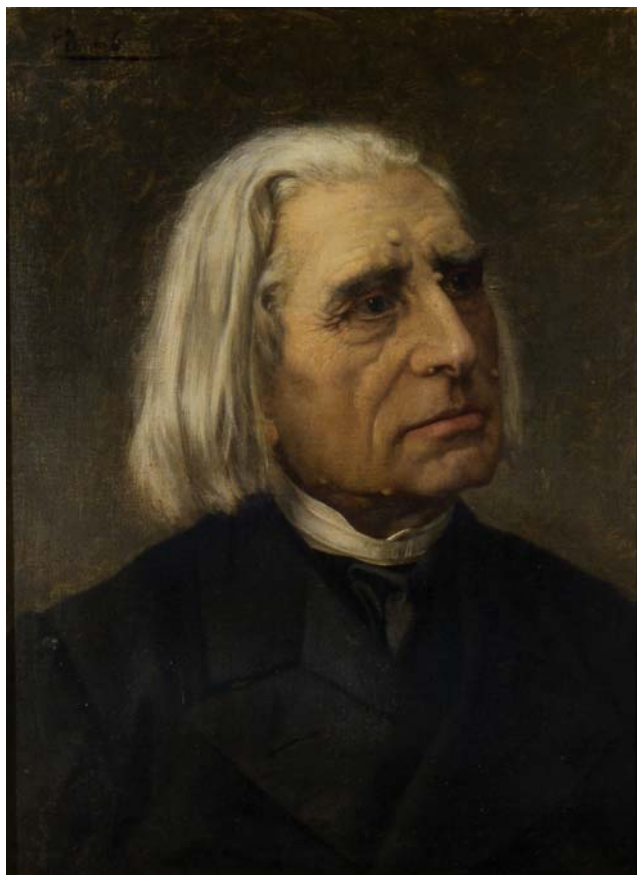


Fig. 8: Giuseppe Tivoli, ritratto di Franz Liszt, ca. 1887.  
Foto: Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna  
(inv. B 11780 / B 39087); © MIBM

ché, alla fin fine questi non può più davvero distinguere tra le qualità del personaggio e le qualità dell'arte ch'egli esercita. E tuttavia è proprio l'arte da costui esercitata ciò che vorremmo cogliere e ricordare. Vien da chiedersi se padre Martini fosse consapevole di questa contraddizione.

### III. La virata sul collezionismo

Già nei tre volumi usciti della sua *Storia della musica* Martini introduce di quando in quando medaglioni biografici di teorici o di musicisti pratici alfabeticamente ordinati. Doveva avere in mente la stessa procedura anche per i due volumi residui. Non mancavano i modelli, fin dall'antichità; ma avranno avuto un peso soprattutto le *Vitae virorum ac mulierum illustrium* di Petrarca, Boccaccio e Vasari. Martini intendeva organizzare l'ultimo volume della sua *Storia* come una raccolta di siffatte biografie; e ciascuna biografia sarebbe stata corredata del suo bravo ritratto inciso. Il materiale l'aveva. Potrebbe anche aver pensato a separare testo e immagini, raccogliendo queste ultime in un volume apposito, stampato in quarto o in folio. Simili raccolte di ritratti incisi proliferarono un po' dappertutto in Europa, dal rinascimento in poi. Ma i tomi quarto e quinto della *Storia della musica* non videro mai la luce, sicché non sappiamo nulla di preciso. Sappiamo soltanto che il progetto della raccolta pittorica, a un certo punto, ebbe il sopravvento. A Martini dovette importare non tanto di divulgare in Europa una raccolta a stampa di ritratti incisi, quanto di creare presso di sé una splendida iconoteca pittorica, una mostra di dipinti, ciascun ritratto un *unicum*, in un contesto spettacoloso. Sarebbe stato una sorta di *templum* dei creatori dell'arte musicale.

Forte di una fama internazionale, il sessantaquattrenne Martini sapeva che con le sue pubblicazioni avrebbe stuzzicato la vanità e l'orgoglio dei musicisti contemporanei, desiderosi di trovar posto nella sua *Storia della musica*. Aveva dunque di che credere che molti tra loro sarebbero stati disposti a spendere quel tanto che occorreva per farsi fare un ritratto da appendere nella sua galleria. Al costo dei rimanenti avrebbe provveduto per altra via. Il progetto funzionò: nel quindicennio scarso che gli restava da vivere, seppe raccogliere nella sua cella in San Francesco la bellezza di duecento ritratti dipinti.

Dei grandi musicisti del passato, ove esistessero già dei ritratti, Martini cercò di ottenere dai proprietari il consenso a trarne delle copie. Là dove non v'era traccia di ritratti preesistenti li fece ricavare *ex novo* da immagini calcografiche, badando che il copista – per quanto modesto come pittore – si tenesse ben stretto al modello. Il risultato ci sembra invero goffo, giacché copie siffatte non potevano certo pretendere di avvicinarsi di più all'originale. Credo che ciò sia accaduto nell'intento di salvaguardare al massimo i dettagli dell'antigrafo, fosse esso calcografico o pittorico, per conferire al quadro una patina di autenticità. Non ci si aspettava certo un interesse di tipo fisiognomico o psicologico. E' una prospettiva, questa, che osserviamo soltanto nei pittori della generazione successiva, e in teorici dell'arte come Johann Caspar Lavater e Johann Georg Sulzer.

Quasi sempre, quando padre Martini poté commissionare e seguire di persona la confezione del dipinto, poté imporre una certa uniformità nelle dimensioni dei quadri, in modo da garantire una sufficiente coerenza dei formati che facilitasse la messa

in mostra

La collezione dei ritratti è una specie di assemblea di persone viventi su un palcoscenico delle Muse, dove lo spettatore è attratto innanzitutto dal fascino personale dei volti e delle pose. Il catalogo ha anche lo scopo di consentirci di osservarli più accuratamente e di meditare su ciò che vediamo. Questa missione coincide con quella perseguita da padre Martini in veste di docente e di storico: farci intuire e richiamarci alla mente le invisibili virtù artistiche e intellettuali che distinguevano i soggetti ritratti, documentate nelle loro musiche e nei loro scritti. Possiamo dunque dire che finalmente, grazie al catalogo, il sogno di padre Martini si è avverato.