

## Percorsi musicali nel nucleo Natura morta della Fototeca Zeri

Nicoletta Guidobaldi

Da uno sguardo d'insieme sulla produzione artistica compresa fra lo scorcio del XVI e la prima metà del XVII secolo emerge la varietà di elementi musicali rappresentati nei più diversi contesti figurativi. L'affermazione sociale di compositori ed esecutori, la diffusione ad ampio raggio della pratica musicale, la circolazione dei repertori attraverso pubblicazioni a stampa, sono fra gli aspetti salienti della vita musicale dell'epoca che trovano riscontro in un complesso di immagini che, a diversi livelli, rispecchiano il crescente interesse nei confronti dell'universo sonoro non solo da parte di musicisti, teorici e costruttori, ma anche di artisti e committenti.

Questo articolato panorama, in cui figure e temi musicali vengono raffigurati in diversi schemi iconografici e in molti casi ne costituiscono i soggetti primari, è ampiamente documentato dal nucleo Natura morta della Fototeca Zeri che – per la quantità e varietà delle immagini repertorate – ci fornisce un terreno d'indagine di straordinario interesse per metterne a fuoco gli elementi salienti. Con questo obiettivo, nell'ambito del progetto di catalogazione delle fotografie della sezione, è stata avviata una vasta ricerca in collaborazione con l'*Archivio dell'immaginario musicale* del Dipartimento di Beni Culturali dell'Università di Bologna che si propone, in primo luogo, di effettuare il censimento di temi e figure musicali dipinte e di procedere all'identificazione delle musiche e, ove possibile, delle fonti utilizzate come modello dagli artisti. Questo tipo di indagine, finora mai condotta in maniera sistematica su un *corpus* così ampio e articolato, consentirà, innanzitutto, di riunire informazioni preziose sulla circolazione e sulla fortuna di specifiche composizioni e fonti musicali; d'altra parte, l'analisi iconografica, combinata con lo studio del contesto che ha prodotto le immagini, contribuirà a mettere in luce le ragioni delle scelte musicali e a decifrare i significati peculiari, spesso *reservati*, affidati alle musiche dipinte.

Oltre a diversi strumenti, nel variegato insieme di immagini di natura morta riunito da Federico Zeri sono raffigurate composizioni musicali (profane e spirituali, vocali e strumentali), notate su fogli staccati, libri parte e partiture, in alcuni casi riconducibili a manoscritti e soprattutto ad edizioni a stampa pubblicate a Venezia e a Roma, a Parigi e ad Anversa. Queste 'musiche da vedere' che verranno studiate in maniera approfondita nel corso della ricerca, possono costituire per noi altrettante tappe di un percorso trasversale che, sovrapponendosi o intrecciandosi variamente con quelli di tipo iconografico, geografico o stilistico, ci permette di illuminarli da prospettive diverse, evidenziando possibili relazioni fra immagini lontane nel tempo e nello spazio<sup>1</sup>.



Il nostro sintetico *excursus* attraverso le immagini musicali documentate dalla Fototeca Zeri inizia dai dipinti di ambito caravaggesco nei quali la raffigurazione estremamente dettagliata di strumenti, esecutori e soprattutto di composizioni musicali trova una collocazione privilegiata. I celeberrimi dipinti di Caravaggio costituiscono i modelli di riferimento per questa fortunata tradizione iconografica<sup>2</sup> nell'ambito della quale le immagini, spesso ispirate alle collezioni di strumenti e alle musiche predilette da committenti colti e amanti delle arti, rispecchiano non solo i gusti musicali, ma gli orientamenti estetici e culturali dell'ambiente a cui erano destinate<sup>3</sup>.

Al centro della *Natura morta con violinista* che Zeri inserisce nella cartella intitolata al "Maestro della natura morta Acquavella"<sup>4</sup>, fra un cesto di frutta e una natura morta di ortaggi è raffigurata la parte di *Cantus* di uno dei più celebri madrigali di Cipriano de Rore (1515/1516-1565): *Anchor che col partire* (fig. 1)<sup>5</sup>.

La pagina musicale, orientata verso l'osservatore e evidenziata dalla luce che investe anche il volto e lo strumento del violinista, riproduce fedelmente l'impostazione grafica e i caratteri tipografici utilizzati da Gardano ed è poggiata su un altro libro parte chiuso, parzialmente coperto da un flauto dritto, su cui è riconoscibile la marca tipografica dello stampatore che aveva pubblicato il madrigale in diverse edizioni: un orso e un leone (figg. 2-3). La stretta relazione figurativa fra la parte vocale dipinta in primo piano, i tre strumenti a fiato poggiati sul tavolo e il gesto dell'esecutore sembra evocare una *performance* strumentale di *Anchor che col partire*, con la parte di *Cantus* realizzata dal violino<sup>6</sup>. La fortuna dei madrigali di Rore anche in versioni strumentali è attestata in effetti dalla circolazione di raccolte a stampa, a partire da quella

Figg. 1-2  
Maestro della natura morta Acquavella  
*Frutta, strumenti musicali e violinista* (intero e particolare)  
Già Lecce, collezione privata

Fig. 3  
 Cipriano De Rore  
*Anchor che col partire*  
 Dal *Primo libro di madrigali a quattro voci*,  
 Venezia, A. Gardano, 1547



che Angelo Gardano aveva pubblicato nel 1577: un volume in folio in partitura destinato ad «ogni sorte d'istrumento perfetto»<sup>7</sup>. Nella raffigurazione si può scorgere dunque il riflesso di una prassi esecutiva del repertorio madrigalistico cinquecentesco particolarmente apprezzata in ambito accademico e molto diffusa nei primi decenni del Seicento, che trova riscontro in autorevoli testimonianze coeve. Interessante notare come lo stesso Vincenzo Giustiniani nel suo *Discorso sulla musica* (1628), rievocando la moda che si era affermata a Roma alla fine del secolo di eseguire i madrigali polifonici sia «a una voce sopra un istrumento», che in *ensembles* strumentali, faccia riferimento proprio ai madrigali a quattro voci di Arcadelt (dipinti da Caravaggio) e a quelli di Cipriano de Rore<sup>8</sup>.



Figg. 4-5  
 Maestro della natura morta Acquavella  
*Il lamento di Aminta* (intero e particolare)  
 Collezione privata  
 (Fototeca Zeri, inv. 207477)

Anche in un altro dipinto (figg. 4-5)<sup>9</sup> recentemente intitolato *Il lamento di Aminta* proprio sulla base dell'identificazione delle musiche, il libro musicale costituisce, al tempo stesso, il fulcro e la chiave di lettura della composizione. Il giovane coronato d'alloro, a sinistra, suona un flauto diritto, mentre una figura androgina (identificata da Slim con Tirsi) che stringe a sé un tamburello ascolta, appoggiandosi al tavolo su cui sono disposti grappoli d'uva e un violino con il suo archetto. La musica notata, parzialmente coperta dal braccio di Tirsi e dal violino basso, è stata identificata con la parte di canto di due madrigali (*Dolor che sì mi crucci* e *Bello e dolce morir*) tratti dall'*Aminta* di Torquato Tasso, musicati da Erasmo Marotta (1565-1641) e pubblicati nel 1600 in una raccolta intitolata *Aminta musicale*, dedicata al cardinal Mattei<sup>10</sup>. La relazione prossemica fra la pagina musicale e lo strumento suonato dal giovane pastore sembra suggerire che l'espressione del dolore di Aminta all'annuncio della morte dell'amata Silvia, sia affidata al flauto diritto: che traspone, nelle sue sonorità senza parole, il contenuto dei versi musicati da Marotta. Il dipinto, che in senso generale rispecchia l'apprezzamento dell'ambiente romano per i temi pastorali – in particolare su testi del Tasso, protetto dal cardinal Cinzio Aldobrandini – probabilmente rievoca *performances* musicali riconducibili all'*entourage* del cardinal Mattei, mecenate di artisti e noto promotore di esecuzioni e accademie musicali, «in casa» del quale lo stesso compositore afferma di aver concepito l'*Aminta musicale*<sup>11</sup>.

Strumenti silenziosi e pagine notate diventano protagonisti assoluti della scena nell'articolazione musicale della natura morta in cui, in assenza di presenze umane e in relazione ad altri elementi figurativi, visualizzano, di volta in volta, significati riconducibili all'area semantica dei Cinque Sensi o della *Vanitas*<sup>12</sup>. Nella ricchissima produzione del massimo esponente e iniziatore del genere in Italia, il bergamasco Evaristo Baschenis (1617-1677), gli elementi musicali immortalati con esattezza scientifica in frammenti di spazio e



Fig. 6  
Erasmus Marotta  
*Dolor che s'è mi crucci*  
Da *Aminta musicale. Il primo libro de madrigali  
a cinque voci, con un dialogo a otto*, Venezia,  
A. Gardano, 1600

di tempo sottratti alla quotidianità sono ritratti da ogni possibile punto di osservazione, in una serie di combinazioni pittoriche che traspongono in figura i procedimenti compositivi del ricercare e della variazione. Gli strumenti, ben noti all'artista collezionista di strumenti e musicista, a un primo livello di lettura ci consegnano una dettagliata rappresentazione dello strumentario del tempo: spinette, mandore, liuti, chitarre, flauti, bombarde, violini e viole da arco trovano riscontro con gli esemplari conservati e con le tavole che illustrano i principali trattati coevi sugli strumenti<sup>13</sup>. Gli esemplari ritratti, verosimilmente selezionati anche sulla base delle preferenze dell'artista (che si autorappresenta come suonatore di spinetta nel *Trittico Agliardi*, oggi in collezione privata a Bergamo), e dei suoi committenti musicofili<sup>14</sup>, in alcuni casi sono stati identificati con i prodotti di rinomati liutai<sup>15</sup>. Ma quegli stessi oggetti, accostati a libri, iscrizioni, frutti, fiori o oggetti di uso comune, permettono la creazione di suggestive sequenze di concetti e immagini, di associazioni di chiara ascendenza emblematica<sup>16</sup> fra forme e significati, parole e suoni, che alimentano la creazione di 'metafore di equivoco', e di veri e propri rebus figurati che sfidano l'osservatore a cogliere particolari e 'inganni'.

Nella *Natura morta* musicale oggi al Barber Institute of Fine Arts di Birmingham (fig. 7)<sup>17</sup>, su un tavolo inquadrato in maniera scenografica da un sontuoso tendaggio che si apre come un sipario teatrale, sono ritratti: una spinetta, una mandora (?) rovesciata, un libro chiuso, una bombarda e un liuto impolverato e capovolto, un libro sul cui dorso è leggibile il titolo (*Rosalinda*) e uno stipetto in ebano intarsiato su cui sono poggiati un violino con il suo archetto, una parte musicale notata e una mela<sup>18</sup>. Fra gli strumenti, raffigurati come sempre con estrema cura ed evidenziati dalla luce radente, il liuto capovolto, siglato con le iniziali «MH» marchiate a fuoco sul coprifasce, ritrae un esemplare prodotto da Michel Hartung (attivo a Padova e poi a Venezia dal 1593 al 1669)<sup>19</sup>. I suoni degli strumenti – apparentemente silenziosi ma *in riso-*

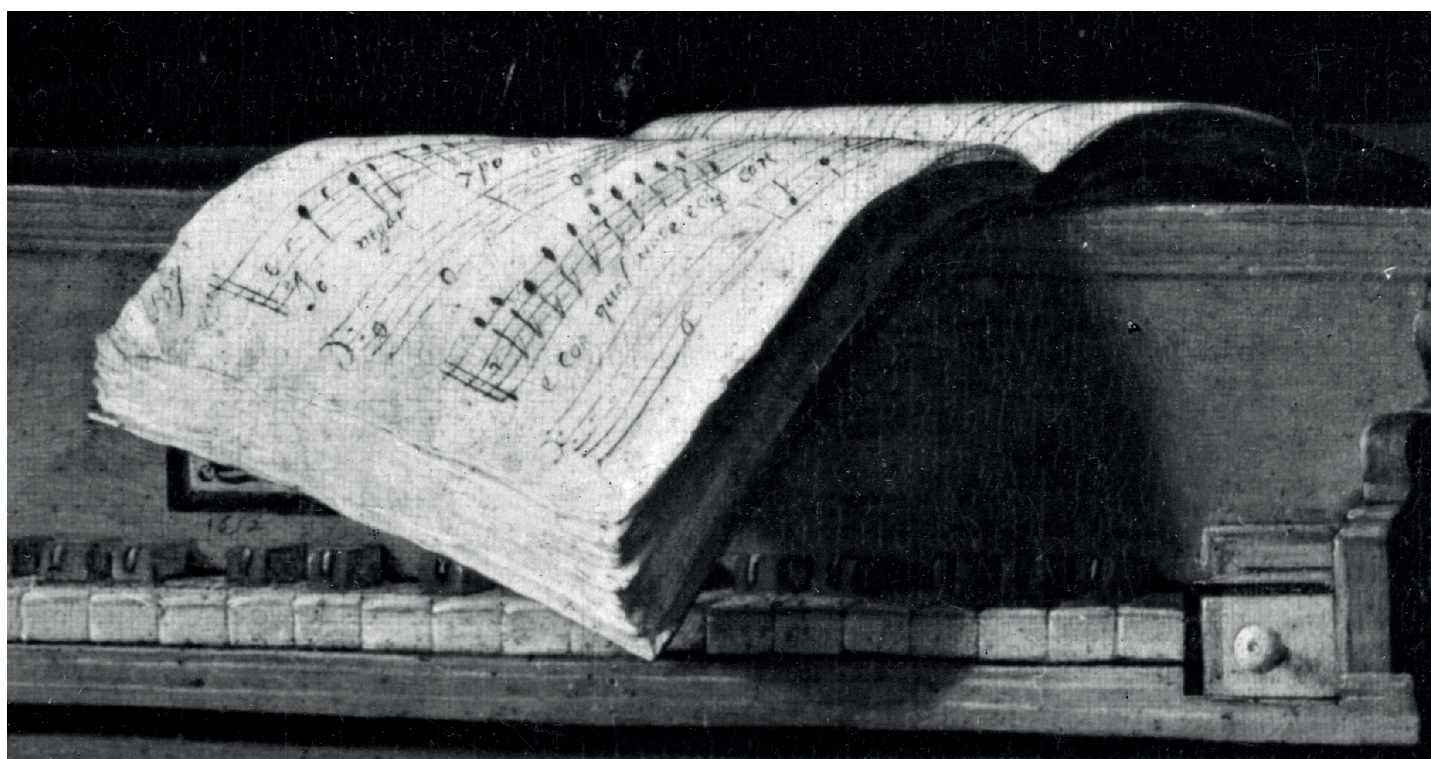
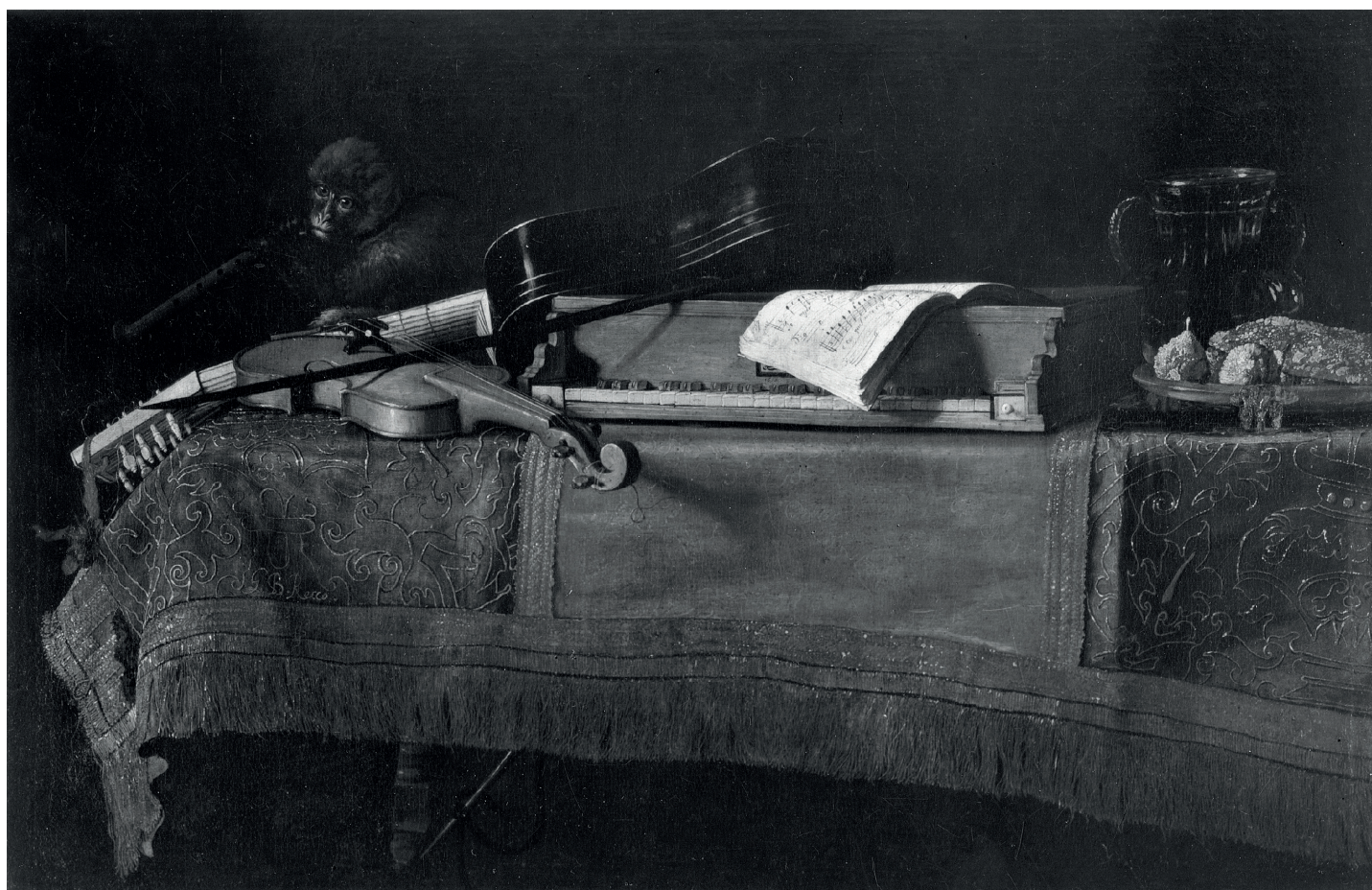


Fig. 7  
Evaristo Baschenis  
*Strumenti musicali, libro e stipo*  
Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts  
(Fototeca Zeri, inv. 1 60969)

Figg. 8-9  
Giovan Battista Recco  
*Strumenti musicali, spartito e scimmia  
su un tavolo* (intero e particolare)  
Riggisberg, Fondazione Abegg  
(Fototeca Zeri, inv. 208709)

nanza con gli altri elementi figurativi – sono evocati da virtuosismi pittorici e concettuali basati sull’acutezza’ e sull’agilità nei passaggi da un registro espressivo all’altro: la mela, associata al violino, allude al canto come melodia, mentre le ditate che segnalano il passaggio di una mano sul dorso del liuto coperto di polvere richiamano la voce dello strumento che risuona nelle ‘toccate’<sup>20</sup>. La pagina musicale è leggibile, ma ancora da identificare: nonostante l’evidente rilevanza iconografica, a differenza degli strumenti musicali e degli stessi libri, i numerosi esempi di intavolature per liuto e musica mensurale raffigurati da Baschenis su fogli o libri parte, manoscritti o a stampa, non sono mai stati presi in considerazione e analizzati in maniera approfondita. L’identificazione di musiche notate dipinte, sia nelle nature morte di Baschenis e dei suoi continuatori che in quelle di artisti attivi in altri contesti, permetterà di mettere in luce elementi interessanti non solo dal punto di vista musicale, ma anche da quello dei procedimenti messi in opera di volta in volta nell’ambito di una tradizione iconografica diffusa e basata su un linguaggio di base ampiamente condiviso.

Citiamo a questo proposito un dipinto del napoletano Giovan Battista Recco (1615 ca.-1675 *ante*) – la cui foto Zeri conservava nella cartella di “Giuseppe Recco” ma che mostra una firma apparentemente autentica nel ricamo sull’orlo sinistro del tappeto – come esempio in cui lo studio degli elementi musicali potrà portare a una maggiore comprensione dei significati e del contesto di realizzazione dell’opera (figg. 8-9)<sup>21</sup>. Il libro posto sul leggio della spinetta raffigura un fascicolo musicale manoscritto, sul cui bordo è leggibile il numero di pagina «557». Esso raffigura una melodia accompagnata, ancora non identificata, della quale si intravedono alcune battute e le parole «Io negar [...]» e «E con qual voce [...] core», in corrispondenza della parte di canto. L’opera, che le verifiche effettuate in occasione di questo progetto hanno permesso di rintracciare presso la Fondazione Abegg di Riggisberg, ci risulta inedita. L’ingrandimento della parte centrale della foto, ottenuto tra-



mite scansione nel tentativo di identificare la parte musicale, ha fatto emergere inoltre il lato inferiore del marchio ad intarsio del costruttore della spinetta, e la data «1652» dipinta sopra la tastiera<sup>22</sup>.



La raffigurazione di musiche notate assume un ruolo di primissimo piano nella declinazione francese della natura morta, che in tutte le sue articolazioni, dai Cinque Sensi alla *Vanitas*, riserva grande spazio a composizioni leggibili ma ancora, in larga misura, da identificare<sup>23</sup>. Un caso singolare, che andrà adeguatamente studiato nel corso della ricerca, è costituito dalla partitura ritratta nella *Natura morta* di Pierre Nicolas Huilliot (1674-1751)<sup>24</sup>. Il grande libro di musica che occupa fisicamente e idealmente il centro della scena, incorniciata da una tenda, è poggiato su un volume chiuso (sul cui dorso è leggibile il titolo: *Roland*), accanto a una viola da gamba con il suo archetto e a un fascicolo di musica notata; sul ripiano sono visibili anche un sacchetto con carte da gioco e dadi e una composizione di frutta (fig. 10).

La centralità del libro musicale è accentuata dal dispositivo prospettico e scenografico che letteralmente mette 'sotto gli occhi' dello spettatore l'apertura dell'Acte Troisième di *Enée et Lavinie, tragédie en musique* su testo di Bernard le Bouvier de Fontenelle (1657-1757), composta da Pascal Collasse (1649-1709) e allestita per la prima volta il 7 novembre 1690 a Versailles. La raffigurazione della partitura, nel dipinto di Huilliot, è estremamente accurata e, salvo alcuni

Fig. 10  
Pierre Nicolas Huilliot  
*Carte, viola da gamba, frutta e libri musicali*  
Già Parigi, Tajan  
(Fototeca Zeri, inv. 159332)





Fig. 11  
Pascal Collasse e Bernard le Bouvier  
de Fontenelle  
*Enée et Lavinie*  
Parigi, Christophe Ballard, 1690, atto III, p. 97

dettagli della fascia decorativa, l'assenza di numerazione di pagine e la disposizione di alcune parole sulla pagina è evidentemente modellata sull'edizione a stampa pubblicata a Parigi da Christophe Ballard nel 1690 con privilegio del re, e dedicata dallo stesso Collasse al sovrano (fig. 11). Che la partitura rivestisse, agli occhi dei destinatari, un significato particolare, sembra confermato dal fatto che lo stesso Huillot l'abbia raffigurata sia in un dipinto firmato che ripropone lo schema iconografico con minime varianti, sia in un'altra versione più articolata, in cui il libro di musica è poggiato a un vaso e accostato ad altri strumenti, fra cui una piccola cornamusa di velluto blu e una maschera teatrale<sup>25</sup>. È verosimile, in effetti, che l'interesse nei confronti di *Enée et Lavinie* risiedesse non tanto nel suo specifico contenuto musicale (la prima rappresentazione aveva riscosso un così scarso successo che quando venne ripresa, nel 1758, venne integralmente musicata da Antoine Dauvergne, secondo lo 'stile italiano'), quanto nella sua capacità di evocare, in maniera sintetica, i valori simbolici che la *tragédie en musique* riveste nell'ambito del sistema di immagini e significati elaborati dall'*entourage* di Luigi XIV e ampiamente recepiti da Luigi XV. In quel contesto fondato sull'associazione inscindibile fra l'immagine del re, del suo potere e il sistema delle arti, tutte le accademie reali partecipano alla mitizzazione e allegorizzazione del monarca, che non a caso, nel ritratto di Jean Garnier (1632-1705) viene rappresentato «entouré de fruits, de plusieurs instruments de musique pour signifier, dans un sens allégorique, l'abondance du royaume et l'harmonie des parfaits accords qui se rencontrent dans le gouvernement de l'Etat»<sup>26</sup>. Che la partitura di Collasse possa essere interpretata come immagine emblematica dell'Académie de Musique, sembrerebbe confermato dalla sua contiguità con il *Roland: la tragédie en musique* di Quinault-Lully commissionata da Luigi XIV e rappresentata nel 1685 per celebrarne il ruolo di eroico difensore della sicurezza nazionale. Nell'ambito di un'immagine della musica come specchio dell'armonia del regno, l'opera di Collasse (segretario e poi successore di Lully al servizio del re), al tempo stesso visualizza la continuità istituzionale dell'Académie de Musique e dell'assolutismo reale, che nel teatro di corte trova la sua più compiuta rappresentazione. L'immagine reale e simbolica del teatro, inoltre, è richiamata dalla didascalia scenica dell'apertura dell'Acte Troisième leggibile sulla pagina dipinta da Huillot, che grazie al riferimento al «palais que Circe a bati», evoca non solo le sonorità ma la stessa tradizione scenografica del teatro di corte, vero e proprio emblema del potere monarchico<sup>27</sup>.

Nella tradizione settecentesca delle nature morte musicali, che conosce una notevole diffusione nella pittura accademica francese, la presenza di una grande partitura aperta e leggibile (spesso con una pagina sollevata), si afferma fra gli elementi caratterizzanti di una articolata tradizione iconografica musicale che, a seconda dei casi, raffigura esempi tratti da opere teatrali o da composizioni musicali da camera o da concerto<sup>28</sup>. Un esempio di grande interesse, dal punto di vista della scelta musicale, è offerto dalla *Natura morta* di Alexandre-François Desportes (1661-1743), firmata dall'artista e passata in asta nel 1987 (fig. 12)<sup>29</sup>.

Tutti i particolari del dipinto, ambientato sullo sfondo di un parco secolare, rispecchiano un ambiente ricco e colto, con insistenti riferimenti alla preziosità dei materiali e alla loro raffinatezza: dal pregiato servizio da cioccolata in porcellana bianca e azzurra, al rilievo bronzeo che orna la balaustra (raffigurante putti danzanti vicini a quelli dello scultore fiammingo François du Quesnoy).



Fig. 12  
Alexandre-François Desportes  
*Strumenti musicali, cioccolatiera, tazzine, vaso scolpito e pappagallo in un giardino*  
Già New York, Sotheby's  
(Fototeca Zeri, inv. 159129)

Fig. 13  
Arcangelo Corelli  
*Opera V*, Roma, Gasparo Pietra Santa, 1700  
Parte seconda, frontespizio

Gli elementi musicali, poggiati su un ricco drappo di velluto che dalla balaustra ricade fino a terra, sono raffigurati con grande cura dei particolari: in primo piano a destra è ritratta una partitura aperta, con alcune pagine sollevate come per effetto del vento, con una viola basso (di modello francese, con sette corde invece delle usuali sei), poggiata sulla pagina destra, una viola parzialmente visibile e un violino con il suo archetto poggiato sul bordo della balaustra. La partitura, che – come nel caso di *Enée et Lavinie* – lascia intravedere le note delle pagine precedenti, rappresenta una delle più famose raccolte a stampa pubblicate fra Sei e Settecento: l'opera V di Arcangelo Corelli (1653-1713), aperta sul frontespizio della parte seconda in modo da evidenziare una porzione della *Sonata VI* e, sulla pagina di destra, l'inizio della *Sonata VII* (fig. 13). La presenza di queste musiche nel dipinto di Desportes costituisce una preziosa testimonianza della diffusione anche in Francia della celeberrima raccolta, che sarebbe stata successivamente raffigurata anche in diversi trompe-l'œil<sup>30</sup>, come in quello passato in asta Sotheby's il 1 febbraio 2013 con attribuzione a Sebastiano Lazzari<sup>31</sup>, in cui sono riconoscibili alcune battute estratte dalla *Sonata I* (fig. 14)<sup>32</sup>.

Fig. 14  
Pittore veneziano del XVIII sec.  
*Trompe-l'œil con strumenti musicali e spartiti*  
Già New York, Sotheby's  
(Fototeca Zeri, inv. 176075)



La presenza di strumenti e composizioni musicali identificabili si carica di valenze ulteriori nelle raffigurazioni di *Vanitas* realizzate principalmente da artisti nordici (francesi, olandesi e fiamminghi) che accostano riferimenti anche espliciti alla morte, alla consunzione del corpo e dell'esistenza umana a strumenti (spesso rotti, scordati, coperti di polvere) e a pagine musicali. Nella costellazione tematica della *Vanitas*, che con la natura morta musicale condivide i procedimenti di base, i principali luoghi retorici dell'immaginario secentesco vengono trasposti in immagini dall'accentuata intonazione didascalica e moraleggiante. Richiami sempre più espliciti alla distruzione, alla corruzione della materia e alla caducità della vita terrena caratterizzano l'articolazione protestante del tema, che traduce in immagini sinistre e spesso anche macabre gli inviti alla moderazione e alla lotta contro i beni e i piaceri mondani. Il ruolo centrale, dal punto di vista figurativo, è assunto dal teschio (talvolta rimpiazzato dal *nautilus*, bocciale di conchiglia che ne costituisce il corrispettivo formale e simbolico), raffigurato accanto a oggetti che evocano il tempo che passa e la fragilità dell'esistenza umana (clessidra, orologi, almanacchi, candela, bolle di sapone, calici di vetro), e a 'resti' (candele spente, avanzi di frutta, fiori appassiti, rami secchi). In questi contesti iconografici gli elementi musicali, accostati di volta in volta a libri e strumenti di calcolo (simboli della vita *contemplativa*) o a monili e oggetti preziosi (simboli della vita *voluptaria*)<sup>33</sup>, propongono variazioni molteplici sul tema della fugacità delle esperienze umane, inserendo, a seconda dei casi, allusioni alla 'scordatura' delle armonie sociali, familiari, religiose e cosmiche. Se i riferimenti alla musica, nell'iconografia della *Vanitas*, entrano in gioco principalmente in relazione allo scorrere del tempo, la raffigurazione di musiche notate identificabili assume ulteriori funzioni comunicative, permettendo di associare i passaggi musicali a temi, concetti e insegnamenti morali, secondo i procedimenti tipici dell'immaginario emblematico. Le note e le parole raffigurate sulle pagine notate, in relazione con altri elementi figurativi a cui ven-





Fig. 15  
Simon Renard de Saint-André  
*Vanitas*  
Lione, Musée des Beaux-Arts  
(Fototeca Zeri, inv. 158920)

Fig. 16  
N.L. Peschier  
*Torcia, monete, clessidra, teschio, stampa  
e testo musicale*  
Londra, Victoria and Albert Museum

Fig. 17  
Ippolito Baccusi  
*Occhi miei che vedeste*  
Da *Ghirlanda di madrigali a sei voci di diversi  
eccellentissimi autori de nostri tempi*, Anversa,  
P. Phalèse, 1601

Prima parte. CANTO. Hippolito Baccusi.

Cchi miei che vedesti Il bel idolo vostr'in preda altrui Com'all'hor ambi  
dui nõ vi chiudesti Et tu anima mia Com'al grã duolo Nõ ten fuggisti a volo Nõ ten fug-  
gi- sti a volo Et tu anima mia Com'al grã duolo Nõ ten fuggiti a vo- lo  
Ahi Ahi ch'io posso bẽ dire Ch'al souerchio dolor non fa morire Ahi Ahi ch'io posso ben  
dire Ch'el souerchio dolor non fa mori- re non fa morire.

gono associate con procedimenti retorici diversi (paragone, allegoria, metafora e metonimia, sostituzione e contatto), veicolano ulteriori significati, attraverso allusioni cifrate, talvolta enigmatiche.

Nella *Vanitas* oggi a Lione, Musée des Beaux-Arts<sup>34</sup>, Simon Renard de Saint-André (1613-1677) che al tema dedicò un'ampia parte della sua produzione<sup>35</sup>, raffigura un teschio coronato di foglie d'alloro secche, poggiato su un documento legale con i sigilli aperti (un atto di divorzio firmato). In secondo piano compare un fiasco di vino e un lungo calice di vetro, mentre in primo piano un libro-parte di musica sembra scivolare oltre il bordo del tavolo, con un bicchiere rotto e due flauti (soprano e un alto); tre bolle di sapone aleggiano sulla composizione (fig. 15). La musica, chiaramente leggibile, raffigura la parte di Tenor di *Bonjour, mon coeur, chanson* di Orlando di Lasso (1532-1594), su testo di Pierre de Ronsard, pubblicata a Parigi nel *Premier livre de chansons* nel 1564 e presente in molte raccolte stampate successivamente, come *La Fleur des Chansons* pubblicata ad Anversa da Pierre Phalèse a partire dal 1596<sup>36</sup>. Se la 'scordatura' visualizzata nel dipinto è principalmente quella amorosa, la malinconica *chanson* d'amore (di altri tempi) intensifica e precisa il significato dell'immagine, attraverso una sorta di *amplificatio* sonora.

La tendenza a raffigurare nelle *Vanitas* musiche 'di tempi andati', che andrà verificata nella prosecuzione della ricerca, sembra confermata dal dipinto di N.L. Peschier (morto dopo il 1661) firmato e datato 1659, in cui il teschio è poggiato su un libro-parte aperto e leggibile (figg. 16-17). La musica notata riproduce fedelmente un madrigale di Ippolito Baccusi (1540-1609) su testo di Guarini: *Occhi miei che vedeste*, pubblicato a Venezia da Scotto nel 1572<sup>37</sup>, che era stato diffuso anche nel Nord Europa grazie alla pubblicazione di una miscelanea di madrigalisti italiani pubblicata da Phalèse ad Anversa nel 1601<sup>38</sup>.

#### NOTE

- Una prima ricognizione sulle immagini musicali della Fototeca Zeri è stata presentata nella piccola mostra fotografica, a cura di Francesca Mambelli e Nicoletta Guidobaldi, allestita dalla Fondazione Federico Zeri in collaborazione con il Dipartimento di Beni Culturali e la Biblioteca e Museo Internazionale della Musica di Bologna nell'ambito delle manifestazioni di Bologna Artelibro 2013.
- SLIM 1985; GUIDOBALDI 2013.
- Per l'identificazione delle musiche dipinte da Caravaggio: TRINCHIERI CAMIZ 1983; TRINCHIERI CAMIZ, ZIINO 1983; SLIM 1985, pp. 243-244; cfr. anche le schede in CHRISTIANSEN 1990, pp. 58-59 e *Caravaggio* 2010, pp. 50-55.
- Olio su tela, cm 82×126, collezione privata (Fototeca Zeri, inv. 207459). Il dipinto è stato di recente attribuito da Alberto Cottino, per la parte di natura morta, al cosiddetto Maestro della natura morta Acquavella, per quella di figura a un anonimo che «non sembra lontano dagli ultimi esiti di Bartolomeo Cavarozzi». Cfr. *Natura morta* 2002, pp. 164-165.
- Anchor che co'l partire*, già pubblicato nel 1547 da Antonio Gardane nel *Primo libro di madrigali a 4* di Perissone Cambio (RISM 1547/14) e poi nel *Primo libro dei madrigali a 4* di Rore, conobbe una notevole fortuna editoriale ancora fino ai primi decenni del Seicento; sull'identificazione musicale cfr. TRINCHIERI CAMIZ 1989, pp. 100-102, e SLIM 1985, pp. 247-248.
- Secondo Carlo Volpe (VOLPE 1973), che aveva attribuito il dipinto a Giovanni Battista Crescenzi, la figura del violinista sarebbe stata aggiunta in un secondo tempo dalla mano di un anonimo caravaggesco.
- Tutti i madrigali di Cipriano a quattro voci spartiti et accomodati per sonar ogni sorte d'instrumento perfetto, et per qualche studio*

- di contrappunto*, Venezia, Angelo Gardano, 1577: cfr. SARTORI 1952 (RORE 1577e).
8. GIUSTINIANI [1628] 1981.
  9. Olio su tela, cm 82,5×106,5, già Londra, mercato antiquario (Fototeca Zeri, inv. 207477). Il dipinto (del quale si conoscono quattro copie), inserito da Zeri nella cartella del “Maestro della natura morta Acquavella”, e assegnato da Volpe a Giovanni Battista Crescenzi e Bartolomeo Cavarozzi (VOLPE 1973), è attribuito a Cavarozzi in CHRISTIANSEN 1990, pp. 68-69.
  10. MAROTTA 1600 (RISM M 714); per l’identificazione delle musiche, cfr. TRINCHIERI, CAMIZ 1983, pp. 102-103 e SLIM 1985, pp. 248-251.
  11. Erasmo Marotta, dedicando i suoi madrigali pastorali al cardinale, scrive: «Ho preso ardire di dargli luce sotto ‘l nome di V.S. Illustrissima [...] per esser nati in casa sua».
  12. VECA 1996; si veda anche EBERT-SCHIFFER 2000.
  13. Ricordiamo le incisioni dedicate alle diverse tipologie di strumenti pubblicate nel *Theatrum Instrumentorum* in appendice al secondo volume del *Synthagma musicum* (1614-1620) di Michael Praetorius, o quelle riunite da Marin Mersenne nei suoi *Harmonicorum Instrumentorum Libri IV*, raffiguranti strumenti antichi e moderni, colti e popolari, oltre che mirabolanti congegni e meccanismi sonori.
  14. Nel testamento dell’artista sono citati ben quattordici strumenti, oltre a libri di musica «tanto stampata quanto manoscritta»; per una ricognizione sulle attività e gli interessi musicali di Baschenis e dei suoi committenti si vedano i contributi in *Evaristo Baschenis* 1996.
  15. Chitarre e mandore dipinte in diverse occasioni da Baschenis, per esempio, sono state identificate con quelle prodotte dalla bottega veneziana di Giorgio Sellas.
  16. VECA 1996.
  17. Olio su tela, cm 99,5×129 (Fototeca Zeri, inv. 160969, 160970).
  18. In merito a questo dipinto e all’identificazione del testo della *Rosalinda* si rimanda al saggio di Francesca Mambelli in questo stesso volume.
  19. È possibile che lo strumento, ritratto anche in altri due dipinti, fosse fra quelli di proprietà dell’artista: DE PASCALE, FERRARIS 2012, p. 224.
  20. BOTT 1996.
  21. Olio su tela, misure non riportate (Fototeca Zeri, inv. 208709).
  22. L’interessantissima segnalazione si deve a Francesca Mambelli, che ringrazio.
  23. Musiche notate solo in parte identificate compaiono in diversi esempi di nature morte, Cinque Sensi e *Vanitas* dipinte da Lubin Baugin (1612 ca.-1663), Jacques Linard (1600-1645), Simon Renard de Saint André (1614-1677): cfr. MIRIMONDE 1965, GETREAU 2009.
  24. Olio su tela, cm 81×94, già Parigi, *Tajan*, 13 dicembre 2010, n. 31 (Fototeca Zeri, inv. 159332, come anonimo del XVII-XVIII secolo).
  25. FARÉ, FARÉ 1976, pp. 22 e 29; una versione quasi identica si ritrova anche in un dipinto attribuito a Michel Boyer (1668-1724), passato in asta a New York, Christie’s, 29 gennaio 1999, n. 164.
  26. Sul *Ritratto di Luigi XIV circondato dall’Allegoria delle Arti e delle Scienze* (Versailles, Musée du Château), eseguito da Garnier come prova d’ingresso all’Académie de Peinture nel 1672, cfr. GETREAU 1999, pp. 124-125, MOORE 1996, e la scheda in GETREAU 2009, pp. 38-39.
  27. COWART 2008.
  28. MIRIMONDE 1965; FARÉ, FARÉ 1976; alcune schede descrittive in LALLEMENT 1997 e GETREAU 2009, pp. 56-67.
  29. Olio su tela, cm 164×129, già New York, Sotheby’s, 15 gennaio 1987, n. 95, al cui catalogo si rimanda (Fototeca Zeri, inv. 159129).
  30. Sui trompe-l’œil documentati nella Fototeca Zeri cfr. il recente studio di Giulia Alberti (ALBERTI 2015).
  31. Olio su tela, cm 63,5×84,7, già New York, Sotheby’s, 31 gennaio 2013, n. 236 (Fototeca Zeri, inv. 176075).
  32. L’identificazione della Sonata di Corelli nella foto dell’opera si deve a Francesco Panni e Angela Venturino, che sulle musiche notate nei trompe-l’œil repertoriati da Zeri stanno svolgendo una approfondita ricerca, e che ringrazio per la segnalazione.
  33. MIRIMONDE 1978; cfr. anche LEPPERT 1977, pp. 75-83 e GETREAU 2009, pp. 68-71.
  34. Olio su tela, cm 60×43 (Fototeca Zeri, inv. 158920); cfr. LALLEMENT 2003.
  35. MIRIMONDE 1968, LALLEMENT 2003 e GROSS 2003; cfr. anche MORONEY 2003 e GETREAU 2009, pp. 58, 69.
  36. LASSO 1592, ristampa fino al 1629 (RISM B 1592<sup>o</sup>).
  37. BACCUSI 1572 (RISM 1572/8).
  38. *Ghirlanda* 1601 (RISM 1601/5).

## Bibliografia

ALBERTI 2015

G. ALBERTI, *Inganni dipinti. Trompe-l'œil nella Fototeca Zeri*, Bologna 2015.

BACCUSI 1572

I. BACCUSI, *Secondo libro di madrigali a sei voci con canzone nella gran vittoria contra i Turchi*, Venezia 1572.

BOTT 1996

G.C. BOTT, *La mosca, la mela e la polvere. La musica dipinta in un quadro di Evaristo Baschenis*, in *Evaristo Baschenis* 1996, pp. 117-122.

Caravaggio 2010

*Caravaggio*, catalogo della mostra a cura di C. Strinati (Roma, 2010), Milano 2010.

CHRISTIANSEN 1990

K. CHRISTIANSEN, *A Caravaggio rediscovered. The luth Player*, New York 1990.

COWART 2008

G.J. COWART, *The Triumph of Pleasure. Louis XIV and the politics of spectacle*, Chicago 2008.

DE PASCALE, FERRARIS 2012

E. DE PASCALE, G. FERRARIS, *Ut pictura musica. Evaristo Baschenis (1617-1677): realtà e pratica musicale*, in *La musica al tempo di Caravaggio*, atti del convegno a cura di S. Macioce ed E. De Pascale (Milano, 2010), Roma 2012, pp. 219-229.

EBERT-SCHIFFERER 2000

S. EBERT-SCHIFFERER, *Il suono ammutolito: la musica nella natura morta*, in *Dipingere la musica. Strumenti in posa nell'arte del Cinque e Seicento*, catalogo della mostra a cura di S. Ferino-Pagden (Cremona, Vienna, 2000-2001), Milano 2000, pp. 81-83.

*Evaristo Baschenis* 1996

*Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, catalogo della mostra (Bergamo, 1996-1997), Milano 1996.

FARÉ, FARÉ 1976

M. FARÉ, F. FARÉ, *La vie silencieuse en France. La nature morte au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Friburgo 1976.

GETREAU 1999

F. GETREAU, *Les archets français au XVII et XVIII siècles. Quelques repères iconographiques*, in «Musique, Images, Instruments», 1999, 4, pp. 118-131.

GETREAU 2009

F. GETREAU, *Voir la musique. Les sujets musicaux dans les œuvres d'art du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Parigi 2009.

*Ghirlanda* 1601

*Ghirlanda di madrigali a sei voci di diversi eccellentissimi autori de nostri tempi. Raccolta di giardini di fiori odoriferi musicali. Nuovamente posta in luce*, Anversa 1601.



GIUSTINIANI [1628] 1981

V. GIUSTINIANI, *Discorso sulla musica*, Roma 1628 (ed. cons. *Discorso sulle arti e sui mestieri*, a cura di A. Banti, Firenze 1981).

GROSS 2003

G. GROSS, *La musique dans les vanités de Simon Renard de Saint-Andre. Une nouvelle vanité de l'artiste. Identification d'un motet de Roland de Lassus*, in «Musique, Images, Instruments», 2003, 5, pp. 176-190.

GUIDOBALDI 2013

N. GUIDOBALDI, *La muta loquela dei suoni dipinti. Prime indagini sulla raffigurazione di musiche sacre e devozionali nell'iconografia del Cinque e Seicento*, in *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra. In occasione del centenario di fondazione del Pontificio Istituto di Musica Sacra*, a cura di A. Addamiano e F. Luisi (Roma, 2011), Città del Vaticano 2013, pp. 1259-1280.

LALLEMENT 1997

N. LALLEMENT, *Inventaire des tableaux à sujets musicaux du Musée du Louvre. La peinture française des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, in «Musique, Images, Instruments», 1997, 3, pp. 186-219.

LALLEMENT 2003

N. LALLEMENT, *La musique dans les Vanités de Simon René de Saint-André*, in «Musique, Images, Instruments», 2003, 5, pp. 166-174.

LASSO 1592

O. DI LASSO, *La Fleur de Chanson d'Orlande de Lassus à quatre, cinq, six et huit parties*, Anversa 1592.

LEPPERT 1977

R.D. LEPPERT, *The theme of music in flemish paintings of the Seventeenth Century*, Monaco di Baviera 1977, 2 voll.

MAROTTA 1600

E. MAROTTA, *Aminta musicale. Il primo libro de madrigali a cinque voci, con un dialogo a otto*, Venezia 1600.

DE MIRIMONDE 1965

A.P. DE MIRIMONDE, *Les œuvres français à sujet de musique au musée du Louvre. II. Natures mortes des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, in «La revue du Louvre et des Musées de France», XV, 1965, 3, pp. 111-124.

DE MIRIMONDE 1968

A.P. DE MIRIMONDE, *La musique et le symbolisme dans les natures mortes de Simon Renard de Saint-André*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1968, pp. 47-56.

DE MIRIMONDE 1978

A.P. DE MIRIMONDE, *Les vanités à personnages et à instruments de musique*, in «Gazette des Beaux-Arts», XCII, 1978, pp. 113-130.

MOORE 1996

A. MOORE, *La musette de Lissieu et le tableau de Garnier représentant Louis XIV entouré des arts*, in «Musique, Images, Instruments», 1996, 2, pp. 218-221.

MORONEY 2003

D. MORONEY, *La musique dans les vanités de Simon Renard de Saint-Andre. L'allégorie mystérieuse de Simon Renard*, in «Musique, Images, Instruments», 2003, 3, pp. 192-197.

Natura morta 2002

*Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, catalogo della mostra a cura di M. Gregori e J.G. Prinz von Hohenzollern (Monaco di Baviera, 2002-2003), Monaco di Baviera 2002.

SARTORI 1952

C. SARTORI, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, Firenze 1952.

SLIM 1985

C. SLIM, *Musical Inscriptions in paintings by Caravaggio and his followers*, in *Music and Context. Essays for John M. Ward*, a cura di A.D. Shapiro, Harvard 1985, pp. 241-263.

TRINCHIERI CAMIZ 1983

F. TRINCHIERI CAMIZ, *Due quadri musicali di scuola caravaggesca*, in *Musica e filologia. Contributi in occasione del festival musica e filologia*, a cura di M. Di Pasquale, Verona 1983, pp. 95-114.

TRINCHIERI CAMIZ 1989

F. TRINCHIERI CAMIZ, *La musica nei quadri del Caravaggio*, in *Caravaggio. Nuove riflessioni*, Roma 1989, pp. 199-200.

TRINCHIERI CAMIZ, ZIINO 1983

F. TRINCHIERI CAMIZ, A. ZIINO, *Caravaggio. Aspetti musicali e committenza*, in «Studi musicali», XII, 1983, pp. 67-75.

VECA 1996

A. VECA, *Un immaginario europeo*, in *Evaristo Baschenis* 1996, pp. 15-37.

VOLPE 1973

C. VOLPE, *Una proposta per Giovanni Battista Crescenzi*, in «Paragone», XXIV, 1973, 275, pp. 25-36.