

Pittori e musicisti nell'Italia del Cinque e Seicento*

Massimo Privitera

Università degli Studi di Palermo
massimoprivitera@alice.it

§ Due quadri di G. A. Sirani mostrano allegoricamente lo stretto legame fra poesia, pittura e musica riconosciuto nell'Italia della prima modernità. Il saggio esplora la natura del legame fra pittura e musica, prendendo in considerazione tre livelli: la teoria (le proporzioni pitagoriche e la riflessione sul mestiere di pittore), la composizione (termine usato tanto dai pittori quanto dai musicisti), la vita quotidiana (pittori che fanno musica e musicisti che disegnano e dipingono).

§ Two paintings by G. A. Sirani show a close link between poetry, painting and music, as recognized in early modern Italy. The article explores the nature of the link between painting and music according to three levels: theory (pythagorean proportions and reflections on the craft of painting), composition (a term used both by painters and musicians), everyday life (painters playing and singing, musicians drawing and painting).

*Alla memoria
di Mario Albanese*

I.

Nelle pagine che seguono analizzerò il modo in cui i pittori e i musicisti italiani del Cinque e Seicento si consideravano reciprocamente, riferendosi a tre diversi piani: la riflessione teorica, le strategie compositive, la vita quotidiana.

Comincerò il mio discorso da un quadro emblematico di Giovanni Andrea Sirani: *l'Allegoria delle tre Arti (Pittura, Musica, Poesia)*, dipinto intorno al 1663 (figura 1).¹ Qui vediamo rappresentate, da destra a sinistra, la poesia (con uno stilo e una tavoletta), la musica (con un cornetto e un foglio notato), la pittura (con pennelli, tavolozza e bacchetta). Sono sorelle, come spiega il madrigale vergato sulla tavoletta della Poesia, che reca la sigla di Sirani stesso (figura 2):²

Noi dell'alme più belle
spiritose motrici;
noi divine sorelle
siam d'affetti, e d'ogetti imitatrici[:]
sacri ingegni felici
seguite le bell'arti: eterno vanto
promette altrui penna pennello e canto
A.S.

Le «divine sorelle», oltre che figure allegoriche, sono le tre figlie di Sirani: Elisabetta, la maggiore, a destra; Barbara, la seconda, al centro; Anna Maria, la minore, a sinistra.³ Dunque Sirani, in simmetria numerica con le figure, si compiace di presentarsi tre volte artefice: del quadro, dei versi e delle figlie.

* Presento qui la rielaborazione di un testo letto il 5 luglio 2013 alla *Medieval and Renaissance Music Conference*, Certaldo, 4-7 luglio 2013, per la quale ho beneficiato dei commenti ricevuti durante la discussione al convegno, particolarmente da Paola Besutti, Bonnie Blackburn, Luca Bruno, Anne Smith e Michaela Zackova Rossi, che ringrazio sentitamente. Un vivo ringraziamento va anche ad Antonella Balsano, Paolo Emilio Carapezza e Vasco Zara, che hanno gentilmente letto il mio testo e mi hanno fornito preziosi commenti. Ma, naturalmente, la responsabilità di quanto qui scritto è da imputare soltanto a me.

¹ Olio su tela, cm 12,5 x 16,5, Bologna, Pinacoteca. Nel catalogo della Pinacoteca di Bologna del 1935 il dipinto è chiamato *Le arti belle* (MAUCERI 1935, p. 97). Probabilmente Sirani ha dipinto il quadro per il conte Corrado Ariosti, che ospitava nel proprio palazzo un'Accademia nella quale il pittore insegnava disegno dal vivo (MODESTI 2008). Su questo fedele discepolo di Guido Reni cfr. Frisoni 1992.

² Il testo è trascritto in MODESTI 2008, p. 385.

³ «È una raffigurazione allegorica delle tre Arti, rappresentate dalle tre donzelle nelle quali si son volute vedere le figlie del pittore»: MAUCERI 1935, p. 97; MODESTI 2008, p. 385.



Figura 1.

GIOVANNI ANDREA SIRANI, *Allegoria delle tre Arti (Pittura, Musica, Poesia)*, olio su tela, ca. 1663, Bologna, Pinacoteca nazionale (per gentile concessione)



Figura 2.

G. A. SIRANI, *Allegoria delle tre Arti (Pittura, Musica, Poesia)*, particolare

Nella composizione dell'*Allegoria* si intrecciano il tema delle Muse e delle Grazie (v. appendice), insieme ad altre suggestioni, come il foglio notato che fuoriesce dalla tasca della Musica, nel quale si riconosce l'*incipit* del *Lamento d'Arianna* di Claudio Monteverdi.⁴ Comunque risulta evidente che il motore della composizione è la poesia, cioè Elisabetta. Se infatti tutte e tre le sorelle Sirani studiarono pittura, solo Elisabetta divenne una professionista di fama internazionale.⁵ Perciò è lei ad impersonare la Poesia (la maggiore delle arti), a dare l'esempio alle sorelle minori (reali e metaforiche), a guidarle e a rappresentarle. Ella, colma di luce, è la Musa Calliope, «la superiore, & il capo di tutte le altre» (CARTARI 1609, pp. 40-41).

In questo quadro coesistono i diversi piani di cui parlavo all'inizio. Il quarto verso del madrigale retto da Elisabetta («siam d'affetti, e d'oggetti imitatrici») si situa sul piano della teoria, perché riporta l'*Allegoria* ad un tema onnipresente negli scritti sull'arte del secondo Cinquecento: la capacità di imitare (*l'ut pictura poesis* di Orazio). Il pittore «è intento a imitar per via di linee e di colori [...] tutto quello che si mostra all'occhio; et il poeta col mezzo delle parole va imitando non solo ciò che si dimostra all'occhio, ma che ancora si rappresenta all'intelletto».⁶

Il legame con la poesia si ritrova ugualmente negli scritti sulla musica, perché anche questa ne condivide la capacità mimetica. Ed è sul potere psicagogico che gliene deriva, dono delle Muse, che si appoggiano i paragoni rinascimentali fra poesia e musica. Esempio a questo riguardo è il famoso passo del *Dodekachordon* di Glarean (1547: III, 24) in cui Josquin è lodato perché nessuno prima di lui «ha espresso in musica le passioni dell'anima più efficacemente [...] nessuno ha potuto competere con lui per grazia e facilità, così come nessun poeta latino è superiore a [Virgilio] Marone nella poesia epica». I due sono pari perché hanno la stessa capacità di «adeguare il proprio poema alle cose, in modo da porre davanti agli occhi vicende gravi con l'accumulo di spondei, da esprimere la velocità con soli dattili, da disporre le parole adatte ad ogni suo soggetto» (LOWINSKY 1997, pp. 176-177).

⁴ Perché in un quadro bolognese del 1663 compaia il *Lamento d'Arianna*, la cui composizione risale al 1607, lo ha spiegato Paola Besutti (BESUTTI 2013), dimostrando che questa composizione è stata per molti decenni un crocevia politico e diplomatico, oltre che culturale, incentrato sul duca Ferdinando Gonzaga, e coinvolgente, intorno al 1620, anche Guido Reni. Il *Lamento* godette di particolare fortuna presso l'Accademia dei Gelati di Bologna, di cui faceva parte anche Andrea Sirani.

⁵ Su Elisabetta Sirani cfr. FRISONI 1978, MODESTI 2004, e BENTINI-FORTUNATI 2004. La fama raggiunta da Elisabetta è ben riflessa nelle pagine *in memoriam* di *Felsina pittrice* (MALVASIA 1678).

⁶ Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura*, 1557, in BAROCCHI 1960-1962, I, p. 156. Dolce, da letterato, si compiace di sottolineare la superiorità della poesia, che fa ricorso anche all'intelletto. La letteratura sull'*ut pictura poesis* e sulla ripresa rinascimentale delle fonti antiche che danno a poesia e pittura la medesima capacità mimetica (Simonide citato da Plutarco, la *Poetica* di Aristotele, l'*Ars poetica* di Orazio) è troppo vasta per renderne conto in questo contributo. Mi limito a ricordare lo studio classico LEE 2011, cui vanno accostati BLUNT 1966 (cap. IV) e JENSEN 1976. Per un punto di vista centrato sulla poesia cfr. HULSE 1990.

Tale consapevolezza si esplica anche sul piano della composizione, come si vede in quanto scrive Orazio Vecchi nella prefazione alle *Veglie di Siena* (1604) per giustificare la commistione del ridicolo con il grave. Vecchi cita Aristotele e i poeti antichi e moderni, e dichiara: «E s'alcuno dicesse ch'è differente il musico dal poeta, t'inganna che tanto è poesia la musica quanto l'istessa poesia, non suonando questa voce Poesis che imitatione» (VECCHI 1604).⁷

Ma l'esser figli delle Muse conferisce ai musicisti una nobiltà antica che i pittori non possono vantare, e che viene rivendicata nel proemio alle *Istituzioni harmoniche*. Dio, dice Zarlino, donò agli uomini la parola, per farli uscire da una vita quasi «da fiere», e indurli a costruire città e palazzi. «Onde alcuni di elevato ingegno nel parlare cominciarono a mettere in uso alcune maniere ornate et dilettevoli, con belle et illustri sentenze. Et havendo [...] aggiunto al parlare l'Harmonia, cominciarono da quella ad investigar varij Rithmi et diversi Metri, li quali con l'harmonia accompagnati porgono grandissimo diletto all'anima nostra [...]. Et costoro, che arrivorno a tanto sapere, senza differenza alcuna vennero nominati Musici, Poeti, et Sapienti». Per questo «forno i Musici tenuti in gran pregio, et era portata loro una riverenza inestimabile» (ZARLINO 1558, *Proemio*). Ed è a questa perduta grandezza che Zarlino vuole ridare vigore con la sua monumentale opera.

II.

La poesia dunque è termine di paragone tanto per la pittura quanto per la musica; e non solo riguardo all'imitazione, ma anche allo stile. Dolce fa dire ad Aretino che «Michelagnolo ha preso del nudo la forma più terribile e ricercata, e Raffaello la più piacevole; onde alcuni hanno comparato Michelagnolo a Dante e Raffaello al Petrarca» (BAROCCHI 1960-1962, I, p. 193); e Alessandro Guarini fa dire a Tasso che «il Petrarca è somigliante a quel musico [Marenzio], il quale [...] con la dolcezza e la leggiadria va spargendo diletto [...]. Dante poi a quell'altro [cioè Luzzaschi e Gesualdo] [che] non teme durezza, non fugge asprezza, né schifa l'istessa dissonanza [...] sol che [...] con esse quasi dipinga tutto ciò che significano la parole» (GUARINI 1895, pp. 30-31).

Ma nel Cinquecento era riconosciuto un forte legame fra la pittura e la musica al di là del paragone con la poesia (quello che Leslie Korrick ha definito «ut pictura musica», KORRICK 2003). Questo tema è illustrato da un altro quadro di Sirani, *La Pittura e la musica* (figura 3).⁸ Anche qui le modelle sono state le figlie (v. appendice); ma mentre l'*Allegoria* del 1663 è tutta attraversata dal tema dell'ispirazione, in questo quadro è rappresentato

⁷ La prefazione alla *Veglie di Siena* è stata inclusa da Paola Barocchi nella sua antologia di *Scritti d'arte del Cinquecento* (BAROCCHI 1977-1979, II, pp. 460-462).

⁸ Su questo quadro le notizie sono praticamente inesistenti. Comparso nel catalogo di vendita Agnew's nel 1960, la sua attuale ubicazione è sconosciuta: cfr. *The Seventeenth Century Pictures* 1960, n. 25 (con riproduzione del quadro), e FRISONI 1978, p. 4 e tav. 1.

piuttosto l'esercizio quotidiano dell'arte nell'intimità domestica, che mostra la sorellanza tra pittura e musica grazie ad un elegante gioco di simmetrie.



Figura 3.

GIOVANNI ANDREA SIRANI, *La Pittura e la Musica*, olio su tela, ubicazione sconosciuta (la riproduzione fotografica è tratta dalla fototeca della Fondazione Federico Zeri, per gentile concessione)

Questa seconda allegoria di Sirani dà conto del fatto che pittori e musicisti hanno sempre condiviso molte cose; e ci introduce al terzo piano di cui parlavo all'inizio: la vita quotidiana. Sappiamo che spesso la pittura e la musica erano praticate dalle medesime persone. Come ha mostrato Katherine McIver (MCIVER 1997), in Vasari si legge di 39 artisti che suonavano e cantavano, continuativamente o occasionalmente, spesso scrivendo anche versi. Qualcuno lo faceva per dono naturale, come Leonardo e Giorgione; altri per diletto, come Bramante; altri funzionalmente, per allestire spettacoli, come Piero di Cosimo.⁹ E lo stesso fenomeno è notato dai continuatori secenteschi di Vasari (Bellori, Malvasia, Passeri). Sappiamo ad esempio da Malvasia che Agostino Carracci poetava, suonava, ballava e costruiva strumenti; e soprattutto sappiamo di Domenichino,

che amò in eccesso la Musica onde, anche putello, altra conversazione fuor dell'Arte non aggradiva, che quella del Consoni e del Righetti Mastri di cappella: e se bene ei non ne sapea più che tanto la pratica, ne discorreva per teorica con tali fondamenti, e ragioni, che molti della Professione volevano sentirlo, ed approfittarsi delle sue nuove speculazioni: pretendendo di esser vicino ad aver

⁹ Sul significato della figura del pittore-musico cfr. KORRICK 2003, p. 207.

trovato l'antica Musica cromatica, & enarmonica, facendovi a tale effetto fabbricare un'arpa, & un cembalo, che a tali armonie s'accostassero.

(MALVASIA 1678, p. 339)¹⁰

Che la musica fosse importante per i pittori è dimostrato anche dal fatto che molti si sono autoritratti in veste di musicisti; in particolare le pittrici: Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana, Marietta Robusti, Artemisia Gentileschi.¹¹ Lo ha fatto anche la nostra Elisabetta Sirani, la quale suonava l'arpa e probabilmente pagava le lezioni di musica con suoi quadri (MODESTI 2004, p. 116), come quell'autoritratto allegorico che lei stessa definisce una «mezza figura fatta per la Musica da regalare il mio maestro da suonare. (MALVASIA 1678, p. 468).¹²

Per molti pittori la musica era una cara compagnia, un piacevole diversivo nelle lunghe ore passate a lavorare su dettagli, o in occupazioni routinarie come preparare colori.¹³ Leonardo ad esempio si compiace del fatto che il pittore, a differenza dello scultore, può lavorare in una casa confortevole, ornata da «vaghe pitture, e pulita, e accompagnata spesse volte di musiche, o lettori di varie e belle opere».¹⁴

Ma la musica poteva essere anche stimolo al lavoro creativo, predisponendo l'animo dell'artista alla bellezza e all'armonia, che i teorici tutti indicano fondamento della pittura. Secondo Vasari la prima professione di Sebastiano del Piombo non fu «la pittura, ma la musica: perché oltre a cantare si diletto molto di sonar varie sorti di suoni, ma sopra tutto il liuto, per sonarsi in su quello strumento tutte le parti senza compagnia» (VASARI 1984, pp. 85-86). E la menzione del liuto non è casuale: Sebastiano lo prediligeva perché è uno strumento polifonico, che può produrre l'armonia.¹⁵

¹⁰ Su Domenichino e la musica cfr. SPEAR 1982, I, pp. 40-46, e CARAPEZZA-FEO 1994, pp. 16 e sgg.

¹¹ Sul tema dell'auto-rappresentazione delle prime pittrici come musiciste esiste una specifica letteratura; rimando per un bilancio della questione a PRIVITERA 2014.

¹² È con ogni probabilità l'autoritratto pubblicato in MODESTI 2004 (p. 117). Nell'orazione funebre di Elisabetta, Giovan Luigi Picinardi ce la mostra intenta all'esercizio della poesia e della musica, componendo un breve compendio della tradizione dell'*ut pictura poesis*: «Pasceva nell'ore meno occupate del giorno lo Intelletto con la Pittura loquace ella, ch'era lo splendore della muta Poesia, e lusingando l'orecchio con l'Arpa, mostravasi vaga di maneggiare su l'Arpa le linee armoniose d'Apollo ella, che sapeva emulare su le tele tutte le linee colorite d'Apelle» (MALVASIA 1678, p. 459).

¹³ Nelle botteghe dei pittori era normale far musica, come ci mostra il disegno di un garzone che suona il liuto, contenuto in un'anonima raccolta quattrocentesca di disegni conservata agli Uffizi, e pubblicata in DE FIORE 1984, (pp. 189 e 27-30).

¹⁴ Cit. in VECCE 2006, p. 126. Cfr. BLUNT 1966, p. 67.

¹⁵ Un bell'esempio della musica ispiratrice di creazione pittorica lo abbiamo, ancora nel 1779, con Anton Raphael Mengs. Il suo biografo Giuseppe D'Azara (José Nicolás de Azara) ci dice che, dipingendo il suo ultimo quadro, Mengs «fischia e cantava [da] solo [...] una suonata di Corelli, poiché voleva far quel quadro in uno stile della musica di quel famoso compositore» (D'AZARA 1780, pp. XXXVIII e sgg.; cfr. PRIVITERA 2000, pp. 92 e sgg.).

Di contro a tante informazioni sui pittori-musici, scarsissime sono le notizie sui musicisti-pittori.¹⁶ Pino (*Dialogo di pittura*, 1548) cita «Silvestro dal Fondago [cioè Ganassi], nipote della pittura per esser figliuolo della musica, sirocchia dell'arte nostra. Costui ha un intelletto divino, tutto elevato, tutto virtù, et è buon pittore» (BAROCCHI 1960-1962, I, p. 135). E gli fa eco Dolce (*Dialogo della pittura* 1557) quando parla del «virtuoso Silvestro, eccellente musico e sonatore del doge, il quale disegna e dipinge lodevolmente e ci fa toccar con mano che le figure dipinte da buoni maestri parlano, quasi a paragon delle vive» (BAROCCHI 1960-1962, I, p. 153). Ma è un caso raro. Abbiamo molte notizie su pittori-musici grazie soprattutto alle *Vite* di Vasari, così ricche in dettagli biografici e così sensibili alle molte facce del talento artistico. Purtroppo ne manca un corrispettivo per i musicisti, dal quale avremmo potuto apprendere del loro esercizio della pittura. Tuttavia è senz'altro possibile che gran parte dei musicisti praticassero il disegno, come sappiamo che praticavano la poesia.¹⁷

Nutrito era comunque il numero di giovani nobili e borghesi che, sul modello di Castiglione, apprendevano le arti sorelle (poesia, musica e pittura).¹⁸ Un esempio è quel tale Vidal che intorno al 1517 ha compilato un magnifico manoscritto intitolato *Compositione di meser Vincenzo Capirola*, per raccogliere le opere del suo maestro di liuto (da lui definito «quasi divino»).¹⁹ Vidal ha illustrato il manoscritto musicale «con nobil pictura» nella speranza che le immagini, con la loro bellezza, lo avrebbero preservato dalla distruzione. In effetti, benché nulla sappiamo di Vidal, se non il fatto che aveva talento di pittore, viste anche le scelte cromatiche della notazione musicale, egli ha certamente raggiunto il suo obiettivo perché quel manoscritto è sopravvissuto all'incuria degli uomini (una pagina è riprodotta alla fig. 7).

III.

Ma se le arti erano riunite dalla mimesis, erano invece allontanate da altre cose. La differenza più importante era che della letteratura antica si erano conservate molte opere e trattati teorici, fonte viva d'ispirazione e di confronto. Al contrario, a parte le testimonianze vascolari, della pittura antica non era arrivato quasi niente (LEE 2011, pp. 156-158). Armenini (ARMENINI 1587) si sforza di trovarne qualche barbaglio nelle grottesche e nei frammentari mosaici romani, lavorati «con una industria maravigliosa, & quasi impossibile»; ma deve ammettere che quanto alla pittura non «ci è rimasa memoria

¹⁶ Non rientra nelle intenzioni di questo scritto comporre una storia dei musicisti-pittori; tuttavia si può notare en passant che nel Novecento molti sono stati i musicisti che hanno dipinto, come Schönberg e Gershwin, la cui amicizia si fondava anche sulla comune passione per la pittura.

¹⁷ Sui musicisti-poeti rimando a PRIVITERA 1999.

¹⁸ Il cortegiano dev'essere «esercitato nel scriver versi e prosa» e «ancor musico [sia] a libro [sia] di varii instrumenti», e deve «saper disegnare ed aver cognizion dell'arte propria del dipingere» (CASTIGLIONE 2001, Libro I, pp. 66, 69, 71).

¹⁹ Edizione moderna a cura di Otto Gombosi (CAPIROLA 1955).

alcuna delle compositioni, che usavano» (p. 20). Per sovrappiù i pittori non potevano neanche basarsi su trattati antichi (a parte le pagine di Plinio); anzi Armenini lamenta (ingiustamente) che la pittura «sempre se n'è rimasa in una commune, & natural prattica, & se pure ha avuti precetti, & regole, non sono state raccolte in scrittura in un libro solo; ma poste ne gli animi, & nelle menti, se ne son state sparse appresso à diversi artefici» (p. 21).

Neppure ai musicisti erano giunte opere dell'antichità.²⁰ Il primo a pubblicarne è Vincenzo Galilei, che include due inni e due proemi di Mesomedes nel *Dialogo della musica antica et moderna* (1581); ma li lascia nella notazione antica, riservandone così la comprensione solo a pochissimi filologi. In compenso però era sopravvissuta un'imponente mole di scritti sulla musica, cui i teorici rinascimentali hanno attinto a piene mani. In questo si vede un'affinità con l'architettura, forte del libro di Vitruvio «che ancora si conserva, & conserverà fin che duri il mondo» (ARMENINI 1587, p. 22). Tuttavia la musica la sopravanza di molto perché era stata coltivata dai più grandi filosofi e retori: Socrate, Platone, Aristotele; e soprattutto Pitagora, Aristosseno e Dionigi d'Alicarnasso. Scoprendo che i tre intervalli perfetti della musica (quarta, quinta e ottava) potevano essere espressi dai rapporti tra i quattro numeri della sacra tetraktys ($4:3:2:1 = 4:3$ la quarta, $3:2$ la quinta e $2:1$ l'ottava), Pitagora aveva fatto diventare la musica una scienza del numero, ponendo le premesse per farla entrare fra le arti liberali.²¹

Il legame antico fra musica e matematica ha fatto sì che i teorici della pittura modellassero sulla scienza armonica (cioè la scienza musicale, che sta tra le arti liberali del quadrivium con aritmetica, geometria e astrologia) la teoria razionale della loro professione, per darle dignità e affrancarla dalle arti meccaniche. Per Lomazzo «la beltà della pittura» è «la necessaria compositione dell'anima nostra che chiamasi armonia» (p. 128); e non ha dubbi che «Leonardo, Michel Angelo, & Gaudenzio [...] pervennero alla cognitione della proportion armonica per via della Musica, e con la consideratione della fabrica del corpo nostro; il quale anch'egli con musico contento è fabricato» (LOMAZZO 1590, p. 129).

Il ricorso ai numeri sonori poteva avvenire non solo nella riflessione teorica, ma anche nella sperimentazione compositiva. È il caso di Giuseppe Arcimboldo, citato da Gregorio Comanini ne *Il Figino* (1591).²² Comanini

²⁰ Tutti i frammenti importanti, gli inni delfici, la stele di Sicilo, i pochi versi intonati dell'*Oreste* di Euripide, sono stati scoperti e pubblicati solo a partire dalla fine dell'Ottocento (cfr. CARAPEZZA 1997).

²¹ Esiste sui rapporti fra musica e architettura una vasta letteratura di cui non è possibile qui rendere conto perché esula dagli obiettivi di questo lavoro. Per un'efficace discussione del tema rimando a ZARA 2005 e ZARA 2007.

²² Una riproduzione della stampa del 1591 è reperibile all'indirizzo: <<http://ia600700.us.archive.org/35/items/ilfiginooverodeloocoma/ilfiginooverodeloocoma.pdf>> e un'edizione moderna all'indirizzo <http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_comanini.pdf>. L'edizione dalla quale cito è in BAROCCHI 1960-1962, III, pp. 237-379: 368 e sgg. (e, parzialmente, in BAROCCHI 1977-1979, II, pp. 445-447). Il passo su Arcimboldo e la musica è stato commentato da CASWELL 1980. Su *Il Figino* nel suo complesso cfr. FERRARI-BRAVO 1972.

racconta che Arcimboldo, «ha trovato i tuoni e i semituoni e 'l diatessaron e 'l diapente e 'l diapason e tutte l'altre musicali consonanze dentro i colori, con quell'arte a punto che Pitagora inventò le medesime proporzioni armoniche» (BAROCCHI 1960-1962, III, p. 368). Ha messo «sopra una tavola un colore estremamente bianco et oscurandolo alquanto, parte dopo parte, col negro, n'ha tratto la proporzione sesquiottava e'l tuono istesso» (pp. 368-369). E come Pitagora ha espresso l'ottava con la proporzione 2:1, così Arcimboldo «offuscando con doppia proporzione questo bianco più di quell'altro, ha formato la medesima proporzione del diapason, ascendendo con otto gradi d'oscurità dalla più profonda bianchezza, connumerata però la medesima bianchezza e posta nel primo grado» (p. 369). La stessa cosa ha fatto con i rapporti 4:3 e 3:2, «dando ad un bianco in sesquiterza proporzione l'oscuro dato ad un altro bianco» per imitare la quarta, e «stendendo [...] il negro sul bianco e dandogli cinque gradi d'oscurità» per imitare la quinta (pp. 369-370).

Comanini evidenzia due aspetti importanti. Il primo è che Arcimboldo ha esteso gli esperimenti pitagorici anche ai colori, e ha fatto corrispondere non solo proporzioni sonore e proporzioni cromatiche, ma anche composizione pittorica e composizione musicale.²³ Infatti, «ammaestrato del qual ordine, Mauro Cremonese dalla Viuola, musico dell'imperadore Ridolfo II, trovò sul graviciembalo tutte quelle consonanze che dall'Arcimboldo erano state segnate coi colori sopra una carta» (p. 370).²⁴

L'altro elemento rilevante è l'approccio al semitono: nel 1591 è ormai superato l'interdetto boeziano alle teorie di Aristosseno, e Comanini può dire che Arcimboldo è andato oltre Pitagora, perché

dove l'acuto filosofo non potè dividere il tuono in due semituoni eguali [...], questo ingegnossissimo pittore non solamente ha saputo ritrovare i detti semituoni maggiore e minore ne' suoi colori, ma [ha realizzato] la divisione ancora del tuono in due parti eguali, così leggiemente e dolcemente è ito offuscando col negro il bianco, sempre di grado in grado ascendendo a maggior negrezza, sì come dal suono grave si cresce di mano in mano all'acuto et al sopraacuto.

(p. 369)

Comanini insomma ci dice che la pittura può superare la musica (e i pittori i musicisti); in tal modo riecheggia la posizione di Leonardo, che un secolo prima aveva ribaltato i termini dell'*ut pictura poesis*. Nel suo *Paragone*

²³ «[...] sì come egli è ito pian piano ombreggiando il bianco e riducendolo ad acutezza, così ha fatto del giallo e di tutti gli altri, servendosi del bianco per la parte più bassa, che si ritrovi nel canto, e del verde et insieme dell'azzurro per le parti che son mezzane, e del morello e del tanè per le parti di maggiore altezza; essendo che di questi colori l'uno segue et adombra l'altro, perché il bianco è ombreggiato dal giallo, e 'l giallo dal verde, e 'l verde dall'azzurro, e l'azzurro dal morello, e 'l morello dal tanè, come il basso è seguito dal tenore, e 'l tenore dall'alto, e l'alto dal canto» (BAROCCHI 1960-1962, III, p. 370).

²⁴ Mauro Cremonese è con ogni probabilità Mauro Sinibaldi di Cremona, anch'egli impiegato presso la corte di Rodolfo, come musico, tra il 1576 e il 1591. Ringrazio Michaela Zackova Rossi per avermi fornito questi dati, in corso di pubblicazione in ZACKOVA ROSSI 2014. Arcimboldo e Sinibaldi hanno anticipato di un secolo e mezzo il *clavecin oculaire* di Castel e Telemann.

Leonardo pone l'armonia come fondamento di qualsiasi arte, perché è la nostra stessa anima ad esserne composta. Ma l'armonia «non s'ingenera se non in istanti ne quali la proportionalità delli obbietti si fan vedere o udire»; dunque per goderne ci vuole una percezione sintetica. Per questa ragione la pittura è superiore alla poesia, perché l'occhio può afferrare in un solo sguardo le tante cose messe insieme dal pittore; mentre nella poesia «l'una parte nasce dall'altra successivamente, e non nasce la succedente se l'antecedente non more». In ciò la pittura è simile alla musica, la quale fa cogliere simultaneamente la molteplicità dei suoni; ma le è superiore, perché i suoni periscono appena i musicisti tacciono, mentre la pittura resiste nei secoli.²⁵

Se nella seconda metà del Cinquecento autori come Lomazzo continuavano a porre al pittore la necessità di riferirsi alla scienza delle proporzioni, il clima generale era però cambiato. Man mano che la pittura guadagnava uno statuto intellettuale più elevato, e si aggiungeva così alle tre arti liberali della parola (il trivio), i pittori mostravano sempre più insofferenza verso l'ipoteca matematica posta già da Leon Battista Alberti.²⁶ Un bell'esempio di questo nuovo sentire è la seduta del 27 marzo 1594 dell'Accademia romana del disegno. Quel giorno il pittore Giovanni Balducci, detto Coscia (o Cosci),²⁷ tratta il tema che gli era stato assegnato, cioè «la maestà, & grandezza del ben dipingere, & ornare convenevolmente la figura, & l'istoria, e suoi componenti». ²⁸ Gran parte del discorso di Balducci è però occupato dalle similitudini che esistono fra pittura e musica grazie al comune fondamento matematico. La matematica, dice Balducci, si occupa della quantità, che si divide in continua e discreta.

E perché non è altro la continua che qual si voglia linea, circolo, triangolo, diametro, e simili, di qui si vede dipendere interamente la Pittura dalla Mathematica. La quantità discreta poi non è altro che qual si voglia numero, come 1. 2. 3. 4. & simili; e perché la Musica non è altro che il numero sonoro che si produce dalla disegualità di quei numeri fra quali si fa proportionione [...] concluderemo che la Musica ha la sua origine dalla Arithmetica, la quale è scientia dependente dalla Mathematica. E si come il Musico procura che le voci gravi & acute stiano nella sua debita proportionione con le altre parti di mezzo, così anco il Pittore ha riguardo di fare le figure proportionate, che non habbino la testa o vero le gambe maggiori di quello che alle altre parti si conviene. E così come il Musico va trovando l'armonia, o grave, o allegra, o maninconica, conforme alle parole, così il Pittore avverte di fare secondo l'istorie che ha da rappresentare [...]. E così come il Musico si serve anco delle dissonanze, per far parere più dolce e più

²⁵ Le citazioni di Leonardo vengono da FARAGO 1992, pp. 234 sgg. (il testo del *Paragone* è riportato parzialmente anche in Barocchi 1977-1979, II, pp. 235-50). Il *Paragone* è uno dei più discussi testi teorici del Cinquecento (rimando a Farago 1992 per un bilancio bibliografico). Limitatamente ad una prospettiva musicologica, cfr. BLACKBURN 2001 e SHEPHARD 2013. Su Leonardo e la musica lo studio più ampio rimane ancora WINTERITZ 1982.

²⁶ Alberti apre il suo libro sulla pittura dichiarando che «torrò da i Mathematici quelle cose, che mi parranno necessarie a la materia»; e solo in un secondo momento «dichiarerò la pittura da i principi istessi della natura» (ALBERTI 1547, c. 4r).

²⁷ Su questo pittore cfr. MUSELLA GUIDA 1982.

²⁸ La lezione di Balducci è discussa, ma da un altro punto di vista, in KORRICK 2003, p. 200.

soave l'armonia, così il Pittore, volendo che li colori facciano più bell'effetto e rendino maggior vaghezza à riguardanti, usi i contrarij l'uno all'altro [...].

(ALBERTI 1604, pp. 62-63)²⁹

Ancora qualche decennio prima, questo ragionamento sarebbe stato molto apprezzato; ma nel 1594 gli accademici romani storcono alquanto il naso. Nella discussione che segue il suo discorso, Balducci viene rimproverato di aver fatto un discorso «più di Mathematico che di Pittore», ed è accusato «di volere sottoporre la Pittura & il Disegno alla Mathematica». Sbaglia, Balducci, perché «se bene la Mathematica ha cura di disporre [...] la quantità che si divide in continua e in discreta, questo non ha che fare con la Pittura, ne dette linee tampoco sono della Mathematica, ma del Disegno, sostanzia sua essenziale». Anzi, «si può dire che essa Mathematica nasca e derivi dal Disegno, poiché esso Disegno è luce d'ogni scienza pratica». Ecco dunque giunto a compimento l'orgoglioso ribaltamento iniziato da Leonardo, che porta la pittura, da sorella minore della poesia e figlia della matematica, a diventare la corifea delle arti, grazie al disegno che ne è il fondamento. Il povero Balducci «arrossitosi in buon modo» non può che capitolare e scusarsi «con dire che tal cosa egli non haveva veramente osservato, ma che gli era a caro cotal aviso» (ALBERTI 1604, pp. 64-65).

IV.

Di contro, piuttosto che sul fondamento matematico, i teorici della musica cercano analogie con la pittura nella riflessione sul mestiere di pittore, allora più sviluppata. Coglieremo questo aspetto in tre teorici cinquecenteschi, che hanno in comune il confronto con l'antica musica greca: Gioseffo Zarlino, Vincenzo Galilei e Nicola Vicentino.³⁰

Zarlino fa diversi riferimenti alla pittura nelle *Istitutioni harmoniche* (1558), già nel Proemio, quando spiega che parlerà sia della pratica sia della teoria della musica perché «come a chi vuol esser buon pittore et nella pittura acquistarsi gran fama, non è a bastanza l'adoprar vagamente i colori, se dell'opera che egli ha fatta non sa render salda ragione; così a colui che desidera haver nome di vero Musico non è bastante et non apporta molta laude l'haver unite le consonanze, quando egli non sappia dar conto di tale unione».³¹

Riflessioni di natura estetica si trovano invece nella prima sezione delle *Istitutioni*, quella speculativa. In II, 7 Zarlino affronta il tema centrale degli effetti della musica sugli esseri umani. Come la musica antica, anche la moderna è capace di muovere le passioni, anzi lo può fare ancor meglio;

²⁹ Nella trascrizione da Romano Alberti e da altre fonti, per facilitare la lettura sono intervenuto su interpunzione, accenti e capoversi.

³⁰ Per un'ampia riflessione sulle concordanze fra teoria della musica di Zarlino e teorie della pittura cfr. SUTHOR 2008.

³¹ KORRICK 2003, p. 201, ha evidenziato un analogo paragone nel *Dialogo* di Galilei.

purché si basi sul principio della Melodia, cioè la combinazione di Harmonia (concerto di suoni), Numero (ritmo e metro), e Oratione (la parola poetica). Di questa trinità l'Oratione è la più importante, perché anche senza suono e senza ritmo la poesia «grandemente commuove l'animo nostro». Ed è a questo punto che Zarlino ricorre alla pittura. Non deve meravigliarci il potere della poesia, perché

se'l vedere una historia, o favola dipinta solamente ne muove a compassione tallora, tallora ne induce a ridere, & tallora ne sospinge alla colera, maggiormente questo può fare il parlare, il quale meglio esprime le cose, che non fa alcun pittore quantunque eccellente col suo pennello. Onde si legge di uno, il quale risguardò una imagine dipinta, & fu sospinto a piangere.

È possibile che scrivendo questo passo Zarlino avesse in mente un punto del *Dialogo della pittura* di Lodovico Dolce (1557), uscito l'anno prima delle *Istitutioni harmoniche* (1558), dove si racconta che «Giulio Cesare, veggendo in Ispagna una statua di Alessandro Magno e mosso da quella a considerarla che Alessandro, negli anni ne' quali esso allora si trovava, aveva quasi acquistato il mondo, e che da lui non si era ancor fatta cosa degna di gloria, pianse» (BAROCCHI 1960-1962, I, p. 162). Zarlino non menziona Dolce, ma sembra proprio che lo commenti quando cita la storia di

Porcia figliuola di Catone Uticense [della quale] si legge ancora, che havendo veduto una certa Tavola di pittura, pianse amaramente. Et benché la Pittura habbia forza di commover l'animo, nondimeno maggior forza hebbe la viva voce di Demodoco Musico et sonatore di Cetera, il quale riducendo in memoria Ulisse, dipingendoli le cose passate come se li fossero state presenti, lo costrinse a piangere.

Così sono rimesse a posto le gerarchie contestate da Leonardo: la poesia sta al vertice delle arti, e la pittura al di sotto della musica.

Ma Zarlino ritrova la concordia con Leonardo, Lomazzo e tutti gli altri quando esalta l'armonia. In III, 8 discute il fatto che le consonanze hanno un diverso grado di vaghezza. Più complessa, cioè più composita è una consonanza, più risulta piacevole, come più piacere danno i colori di quanto facciano il bianco e il nero:

Et [...] il Verde, il Rosso, lo Azuro, et gli altri simili più li diletano et tanto più si dimostrano [...] vaghi [a chi guarda]: percioche sono lontani dalli principali [...]. Così l'Udito più si diletta nelle consonanze che sono più lontane dalla semplicità de i Suoni: conciosia che sono molto più vaghe di quelle che le sono più vicine. Et quasi allo istesso modo si diletta l'Udito della compositione de i Suoni che fa il Vedere della compositione de i Colori: percioche la compositione de i colori, overo che non può essere senza qualche harmonia, ouero che ha con l'harmonia qualche conuenienza per che l'una et l'altra si compone di cose diverse.³²

³² Cfr. CARAPEZZA 1988, p. 5. Zarlino ribadisce il concetto quando discute la varietà delle consonanze come criterio di bellezza: in III, 29 raccomanda di non porre di seguito «due

Il tema della varietà è ripreso in III, 40, ma questa volta dalla prospettiva della composizione; e anche lì Zarlino ricompone l'unità fra poesia, pittura e musica che abbiamo visto nel primo quadro di Sirani. Per ottenere la varietà «vagliano poco le Regole & li Precetti, quando [il compositore] dalla natura non è aiutato». Ma un valido suggerimento viene da Orazio, quando dice che la «legge dell'ordine e la grazia [...] si ridurrà a questo: dir subito ciò che è necessario si dica fin d'ora, e tralasciar la maggior parte delle cose, per trattarle a tempo opportuno» (*Ars poetica*, 42-44, in ORAZIO FLACCO 1969, pp. 536-537). Questa regola la conosceva bene Virgilio, il quale fece precedere il racconto della navigazione di Enea a quello della distruzione di Troia, perché

comprese, che con maggiore arteficio, et con maggior maestà [ne] sarebbe riuscito il suo Poema [...]. Così sogliono fare [...] anco li Pittori: perciocché la Pittura non è altro, che una poesia muta; i quali accommodano le historie, o favole, come meglio li tornano in proposito. Onde havendosi proposto alcuna volta di dipingere una historia, o favola, [il Pittore] accomoda le figure, et le accompagna insieme, secondo che pare a lui, che stiano meglio, et che facciano migliori effetti; né fa caso alcuno di porre una figura più in un modo che in uno altro, cioè che più stia in piedi, overo a sedere in una maniera che in un'altra, pur che faccia buono effetto et osservi l'ordine della historia, o favola che vuol dipingere. Il che si vede che infiniti Pittori haveranno dipinto una cosa istessa in infinite maniere [...] nondimeno tutti haveranno havuto uno istesso fine, cioè di rapresentare le dette historie [...]. Così debbe adunque fare etiam il Musico; cioè cercare di variar sempre il suo Contrapunto sopra un Soggetto.

Vincenzo Galilei parte da una prospettiva diversa da Zarlino, di cui fu prima allievo e poi tagliente critico.³³ Zarlino, pur tributando ammirazione per la musica dell'antichità, ritiene più eccellente quella moderna; Galilei invece è convinto che la musica dei suoi tempi sia colma di imperfezioni, e che vada completamente rifondata restaurando la purezza della monodia greca antica. Su questo assunto si basa il suo *Dialogo della musica antica et moderna* (GALILEI 1581), che da un lato è una revisione critica delle opere di Zarlino, e dall'altro l'esposizione di una dottrina che potremmo etichettare come *'ut musica poesis'*. Per descrivere le strategie usate dai musicisti antichi nell'intonare la poesia, Galilei sembra parafrasare l'idea di decoro, centrale in qualsiasi trattazione cinquecentesca sulla pittura.³⁴ Decoro significa che «ogni età, ogni sesso, ogni tipo di essere umano deve manifestare, nella raffigurazione pittorica, il proprio carattere rappresentativo»; ed è compito del pittore «conferire scrupolosamente a ogni figura il fisico, il gesto, il portamento e

Consonanze perfette di uno istesso genere, o specie», perché «l'Harmonia non può nascere se non da cose tra loro diverse, discordanti & contrarie. [...] Onde si come il vedere una Pittura, che sia dipinta con varij colori, maggiormente diletta l'Occhio di quello che non farebbe se fusse dipinta con un solo colore; così l'Udito maggiormente si diletta et piglia piacere delle Consonanze, et delle Modulationi variate, poste dal diligentissimo Compositore nelle sue compositioni, che delle semplici, et non variate».

³³ Sulla polemica Galilei-Zarlino cfr. l'ultimo cap. di BERGER 1987.

³⁴ Con «decoro» Pietro Bembo traduce il termine «proprietà» di Aristosseno e Dionigi di Alicarnasso (cfr. CARAPEZZA 2011, p. 178).

l'espressione più appropriata» (LEE 2011, p. 81). Analogamente, secondo Galilei, un musicista antico nel cantare

qual si voglia Poema, esaminata prima diligentissimamente la qualità della persona che parlava, l'età, il sesso, con chi, & quello che per tal mezzo cercava operare, i quali concetti [erano stati] vestiti prima dal Poeta di scelte parole a bisogno tale opportune, gli esprimeva poscia [...] in quel Tuono, con quelli accenti & gesti, con quella quantità & qualità di suono, & con quel rithmo che conveniva in quell'attione a tal personaggio.

(GALILEI 1581, p. 90)³⁵

Anche il trattato di Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555), nasce dal desiderio di comparare la musica antica con la moderna, ma affronta il problema con maggiore pragmatismo. Ed è da questa prospettiva che Vicentino ricorre all'architettura e alla pittura, quando deve spiegare come costruire l'ossatura di un pezzo polifonico. Il compositore innanzitutto leggerà attentamente il testo da intonare, e sceglierà un tono adatto ai suoi affetti. Costruirà dunque l'intelaiatura del pezzo sulla base delle quinte e delle quarte proprie al tono scelto «le quali saranno le colonne che terranno in piedi la fabrica della compositione». Sarà però non solo possibile, ma anche auspicabile frammettere specie di quarte e di quinte che appartengono ad altri modi.

Queste non faranno danno a essa fabrica, quando quelle saranno in alcuni luoghi disposte e con bel modo accompagnate nel mezzo di detta compositione, che con la varietà di quella Architettura ornerà la fabrica della compositione, come fanno i buoni Architetti che con bel modo di procedere con le linee del triangolo fanno abbagliar la vista à gli huomini, e con quelle fanno parere una facciata di qualche bel Palazzo che sarà dipinta molto appresso alla vista di colui che guarderà tal pittura, ed a quello essa li parerà molto lontana, e nol sarà. Questa apparentia avviene da il modo di sapere accompagnare i colori con le linee [...].³⁶

V.

Quanto abbiamo visto finora ci ha mostrato significative differenze fra l'approccio teorico e quello pratico. I teorici della pittura e della musica si guardano reciprocamente con interesse, ma sono anche molto guardinghi. Riconoscono ed evidenziano analogie strutturali fra le due arti, ma polemizzano per ottenere la supremazia gerarchica. Convergono sull'armonia come principio fondante, ma attribuiscono alla propria professione l'eccellenza dei mezzi per realizzarla. La rivalità perde però vigore quando il paragone viene fatto da qualcuno che non è né musicista né pittore, come Francesco Bocchi, autore di un trattatello che oggi definiremmo di taglio socio-politico (*Discorso sopra la musica, non secondo l'arte di quella, ma secondo la ragione alla*

³⁵ Per uno stimolante confronto fra il *Fronimo* di Galilei e il *Trattato dell'arte della pittura* di Lomazzo cfr. KORRICK 2003.

³⁶ VICENTINO 1555, III, 15, c. 47v. Ringrazio Anne Smith per avermi segnalato il passo.

politica pertinente, 1581). Qui si arriva ad una sintesi che mette sullo stesso piano tutte le arti:

Egli è ben vero, che un certo suono convenevole si considera nelle parole, il quale alla Musica è molto simigliante, che ogni Oratore molto si affatica di conoscere, et di usare parimente: Et se vogliamo attribuire la Musica all'Oratore in questo modo, noi potremo a ragione ancora dire, che egli sia Pittore, e Geometra, posciache nel suo parlare si usano quelle maniere di dire, che sono colori retorici nominati, et alcune misure similmente, onde l'orazione si fa più bella et più perfetta.

(BOCCHI 1581)

Una medesima apertura si riscontra quando pittori e musicisti guardano alle rispettive professioni per confrontarne le tecniche e le logiche compositive.³⁷ Allora le analogie appaiono tante, e coinvolgono diversi piani del fare artistico.

Concluderò il mio discorso con il caso esemplare di Orazio Vecchi, di cui abbiamo già visto la prefazione alle *Veglie di Siena*. Vecchi era un uomo dall'intelligenza vivace e curiosa, attento a quanto gli succedeva intorno, e pronto a cogliere spunti utili allo sviluppo della sua poetica. Oltre che musicista era anche scrittore e poeta, nonché sodale di letterati in vista del suo tempo (come Tomaso Garzoni e Giulio Cesare Croce). Non abbiamo notizie di una sua pratica pittorica, ma dal testamento sappiamo che possedeva diverse «pitture et particolarmente gli ritratti de' Musici valenthuomini» (*Orazio Vecchi* 1950, p. 55).

La curiosità onnivora di Vecchi fu attratta dalla possibilità di fornire un equivalente musicale di quanto facevano sulla scena gli attori della commedia dell'arte. Ne risultò *L'Amfiparnaso* (1597), raccolta di madrigali e canzonette che mettono in musica un testo di commedia. Ma non un testo completo: solo una selezione delle scene più importanti; perché «essendo il nudo parlare più spedito del canto unito alle parole», l'intonazione polifonica completa di una commedia sarebbe risultata troppo lunga e noiosa. Vecchi però non ha improvvisato la sua riduzione: per operarla si è basato su una prassi consolidata nella composizione pittorica. Egli si paragona infatti a

quel Pittore, che dentro à picciola tavoletta rinchiuder vuole un gran numero di figure, [e perciò] forma le principali, come più riguardevoli, di corpo intiero, e le men degne insino al petto, altre dal capo in sù, & altre appena comprensibili di vista per la sommità de capelli, finalmente il rimanente della moltitudine quasi dagl'occh' altrui lontano mischia insieme; Così io in alcune parti di questa mia Comedia Harmonica, che necessariamente sono richieste, rappresenterò pienamente, altre tratterò con modo più ristretto, & altre accennerò solo; Poscia quelle, che rimangono, si come non passerò con silenzio, così farò di loro un miscuglio.

(*Orazio Vecchi* 1950, pp. 71-72)

³⁷ Soprattutto nell'ultimo quarto del Cinquecento, come ha fatto notare KORRICK 2003, p. 194.

Questa convergenza nella prassi segna l'attenuarsi della competizione, e apre quelle nuove prospettive di incontro fra pittura e musica che caratterizzeranno il secondo Seicento – sulla soglia del quale arresto il mio discorso.

Appendice

Sirani, le figlie, le Muse, le Grazie

Secondo Adelina Modesti (MODESTI 2008, p. 385), nell'*Allegoria delle tre Arti* Sirani ha ritratto le figlie in veste di Muse, attingendo a *Imagini de gli dei de gli antichi* di Cartari (presente nella sua biblioteca). Al centro sta Euterpe (cui Virgilio assegna «gli stromenti da fiato»); e giacché il suo nome «vuol dire Gratia di DIO» (CARTARI 1609, p. 40), ella non guarda le sorelle, ma contempla con le orecchie della mente i cori angelici. È la pittura che la guarda, mentre a sua volta è osservata dalla Poesia (che identifichiamo con la Musa Calliope). Questa interpretazione è rafforzata dall'affermazione di Cartari che «anchora veggonsi in Roma alcuni simulacri delle Muse antichissimi, che hanno una penna piantata su la cima della testa, et credesi, che fosse delle Sirene» (p. 41): dunque «un'allusione quanto mai appropriata al cognome delle tre sorelle» (MODESTI 2008, p. 385). E una penna sulla testa sembra visibile nella capigliatura della Poesia-Elisabetta-Calliope.

Per quanto questa lettura sia suggestiva, bisogna però notare che la Pittura non è riconducibile ad alcuna delle Muse. Cartari poi dice, sì, che le nove sorelle «da principio non furono nominate più di tre», tuttavia assegna a queste qualità e nomi diversi: «Meditatione, Memoria, & Canzone» (CARTARI 1609, p. 40). Sirani dunque sembra abbia combinato le Muse con le tre Grazie, le quali gli permettevano di dare una rappresentazione morale alquanto lusinghiera della purezza d'animo delle figlie, riflessa nella parziale nudità: «[Le tre Grazie] sono allegre, & gioconde nello aspetto [...]. Sono Giovani [...]. Sono Vergini, perché facendo bene altrui, bisogna farlo con animo puro, & sincero, e senza nodo alcuno di obbligo: come mostrano anchora le vesti scinte, & sciolte, le quali sono lucide, e trasparenti, perché tale ha da essere dentro l'animo di chi fa beneficio, quale si mostra fuori nelle opere [...]» (CARTARI 1609, p. 412) (e questa menzione delle «opere» prodotte dalle Grazie può essere stata sfruttata da Sirani per evidenziare e valorizzare la produzione pittorica delle figlie, specie di Elisabetta). Inoltre Cartari dice che una delle Grazie «sta con le spalle verso noi, & due ci guardano» (p. 409), il che spiega la singolare posizione della Pittura, di schiena rispetto allo spettatore.

Sirani aveva già usato le figlie come modelle nell'altra allegoria, *La Pittura e la Musica*. Se si confronta il viso della pittura di questo quadro con quello della poesia dell'*Allegoria* del 1663 (che abbiamo visto ritrarre Elisabetta) (figg. 4a e 4b), si nota lo stesso naso prominente che si vede negli autoritratti di Elisabetta e nell'incisione che compare in *Felsina pittrice* di Malvasia (fig. 5). Allo stesso modo (figg. 6a e 6b) si nota somiglianza fra la giovane donna che ha prestato i suoi tratti alla Musica in entrambi i quadri, cioè Barbara (in

6a più giovane che in 6b). Fiorella Frisoni (FRISONI 1978, p. 4) fa risalire questo quadro, su basi stilistiche, a poco dopo il 1640, cioè una ventina d'anni prima dell'*Allegoria*. Tuttavia, se è vero che anche qui vediamo rappresentate Elisabetta e Barbara Sirani, non può esserci fra i due quadri un distanza temporale così ampia. Sarebbe forse da prendere in considerazione una data intorno al 1655, cioè l'anno in cui viene registrato il primo dipinto (compiuto a diciassette anni) nel catalogo delle opere di Elisabetta redatto da lei stessa, e dopo la sua morte donato dal padre a Cesare Malvasia, che lo pubblica in *Felsina pittrice* (MALVASIA 1678, pp. 467-476).



Figura 4a.
Particolare da G. A. SIRANI, *La pittura e la Musica*

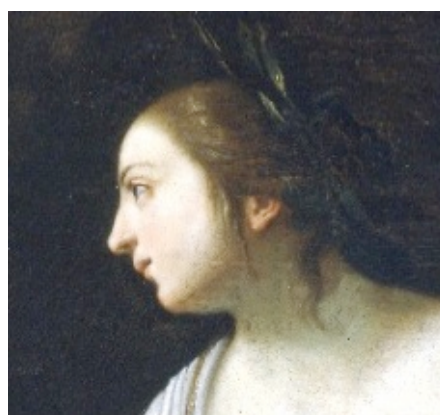


Figura 4b.
Particolare da G. A. SIRANI, *Allegoria delle tre Arti (Pittura, Musica e Poesia)*



ELISABETTA SIRANI.

Figura 5.
Ritratto di Elisabetta Sirani (da MALVASIA 1678, p. 452)



Bibliografia

The Seventeenth Century Pictures by European Masters. Illustrated Catalogue Price [...] (1960), June 21-July 23, Thos. Agnew & Sons, Ltd.

ALBERTI, L. B. (1547), *La pittura [...] tradotta per M. Lodovico Domenichi*, Giolito de' Ferrari, Venezia (rist. anast., Forni, Bologna 1988).

ALBERTI, R. (1604), *Origine et progresso dell'Academia del disegno, de pittori, scultori, & architetti di Roma [...]. Recitati sotto il regimento dell'eccellente sig. cavagliero Federico Zuccari, & raccolti da Romano Alberti segretario dell'Academia*, Pietro Bartoli, Pavia.

ARMENINI, G. B. (1587), *De veri precetti della pittura [...] libri tre*, Tebaldini, Ravenna.

BAROCCHI, P. a cura di (1960-1962), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e rinascimento*, 3 voll., Laterza, Bari.

——— (1977-1979), *Scritti d'arte del Cinquecento*, 9 voll., Einaudi, Torino.

BENTINI, J. – FORTUNATI, V. a cura di (2004), *Elisabetta Sirani 'pittrice eroina' 1638-1665*, Editrice compositori, Bologna.

BERGER, K. (1987), *Theories of Chromatic and Enharmonic Music in Italy in the Second Half of the Sixteenth Century*, UMI, Ann Arbor.

BESUTTI, P. (2013), *The 1620s: The Rebirth of 'Arianna'*, «Studi musicali», n.s., 4/2, pp. 259-282.

BLACKBURN, B. J. (2001), *Leonardo and Gafurio on Harmony and the Pulse of Music*, in *Essays on music and culture in honour of Herbert Kellman*, ed. by B. Haggh, Minerve, Paris, pp. 128-149.

BLUNT, A. (1966), *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, Einaudi, Torino.

BOCCHI, F. (1581), *Discorso di Francesco Bocchi sopra la musica, non secondo l'arte di quella, ma secondo la ragione alla politica pertinente*, Marescotti, Firenze (il testo si legge in <http://www.chmtl.indiana.edu/smi/cinquecento/BOCDIS_TEXT.html>).

BRAMANTE, D. (1995), *Sonetti e altri scritti*, a cura di C. Vecce, Salerno editrice, Roma.

CAPIROLA, V. (1955), *Lute-book (circa 1517)*, ed. by O. Gombosi, Société de musique d'autrefois, Neuilly-sur-Seine (rist. anast. Da Capo, New York 1983).

CARAPEZZA, P. E. (1997), *Antiche musiche elleniche*, Mnemes, Palermo.

——— (1998), *Costituzioni musicali, strutture compositive, prassi esecutive: il concerto di voci e strumenti nel rinascimento*, «Analisi, rivista di teoria e pedagogia musicale», 9/26, pp. 2-14.

- (2011), *La teoria e la pratica: la poetica di Aristosseno nel De musica pseudoplutarcheo 32-36 e gli inni delfici*, «Quaderni urbinati di cultura classica», n.s., 99/3, pp. 177-188.
- CARAPEZZA, P. E. – FEO, L. (1994), *Cecilie di Sicilia*, in *Ceciliana, per Nino Pirrotta*, a cura di M. A. Balsano – G. Collisani, Flaccovio, Palermo, pp. 7-29.
- CARTARI, V. (1609), *Le immagini de gli dei de gli antichi [...], nelle quali sono descritte la religione de gli antichi, li idoli, riti, & cerimonie loro [...]*, Deuchino e Pulciani, Venezia.
- CASTIGLIONE, B. (2001), *Il libro del cortegiano*, a cura di G. Carnazzi, Fabbri, Milano.
- CASWELL, A. B. (1980), *The Pythagoreanism of Arcimboldo*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 39/2, pp. 155-161.
- D'AZARA, G. (1780), *Memorie concernenti la vita di Antonio Raffaello Mengs [...]*, in *Opere di Antonio Raffaello Mengs, primo pittore della maestà di Carlo III re di Spagna, ec. ec. ec.*, pubblicate da D. Giuseppe Niccola D'Azara, Dalla stamperia reale, Parma.
- DE FIORE, G. (1984), *I modelli di disegno nella bottega del Rinascimento*, Fabbri, Milano.
- FERRARI-BRAVO, A. (1972), «*Il Figino*» del Comanini. *Teoria della pittura di fine '500*, Bulzoni, Roma.
- FRISONI, F. (1978), *La vera Sirani*, «Paragone», 29/335, gennaio, pp. 3-18 e tavole 1-27.
- (1992), *Giovanni Andrea Sirani*, in *La scuola di Guido Reni*, a cura di E. Negro – M. Pirondini, Artioli, Modena, pp. 365-371.
- GUARINI, A. (1895), *Il farnetico savio, ovvero il Tasso. Dialogo*, a cura di F. Ronchetti, Lapi, Città di Castello.
- HULSE, C. (1990), *The Rule of Art. Literature and Painting in the Renaissance*, University of Chicago Press, Chicago-London.
- JENSEN, H. J. (1976), *The Muses' Concord. Literature, Music and Visual Arts in the Baroque Age*, Indiana University Press, Bloomington-London.
- KORRICK, L. (2003), *Lomazzo's "Trattato... della pittura" and Galilei's "Fronimo": picturing music and sounding images in 1584*, in *Art and music in the early modern period. Essays in honor of Franca Trinchieri Camiz*, ed. by K. A. McIver, Ashgate, Aldershot, pp. 193-214.
- LEE, R. W. (2011), *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, trad. di C. Blasi Foglietti, con uno scritto di M. Maggi, SE, Milano (ed. or. 1940).
- LOMAZZO, G. P. (1590), *Idea del tempio della pittura di Gio. Paolo Lomazzo pittore, nel quale egli discorre dell'origine, & fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura*, Pontio, Milano.

- LOWINSKY, E. (1997), *Musica del Rinascimento. Tre saggi*, trad. it. a cura di M. Privitera, LIM, Lucca.
- MALVASIA, C. C. (1678), *Felsina pittrice, Vite de pittori bolognese [...]. Tomo secondo, che contiene la quarta parte*, Barbieri, Bologna.
- MAUCERI, E. (1935), *La regia pinacoteca di Bologna*, Libreria dello Stato, Roma.
- MCIVER, K. A. (1997), *Maniera, Music, and Vasari*, «The Sixteenth Century Journal», 28/1, pp. 45-55.
- MODESTI, A. (2004), *Elisabetta Sirani. Una virtuosa del Seicento bolognese*, Editrice compositori, Bologna.
- (2008), scheda n. 221 in *Pinacoteca nazionale di Bologna. Catalogo generale. 3. Guido Reni e il Seicento*, a cura di J. Bentini – G. P. Cammarota – A. Mazza – D. Scaglietti Kelesian – A. Stanzani, Marsilio, Venezia, pp. 384-385.
- MUSELLA GUIDA, S. (1982), *Giovanni Balducci fra Roma e Napoli*, «Prospettiva», 31, pp. 35-50.
- NEGRO, E. – ROJO, N. (2001), *Lorenzo Costa 1460-1535*, Artioli, Modena.
- ORAZIO FLACCO, Q. (1969), *Le opere di Quinto Orazio Flacco*, a cura di T. Colamarino – D. Bo, UTET, Torino.
- Orazio Vecchi precursore del melodramma (1550-1605). Nel IV centenario della nascita. Contributi di studio raccolti dalla Accademia di scienze lettere ed arti di Modena (1950)*, Società tipografica modenese, Modena.
- PRIVITERA, M. (1999), *Horatio Vecchi musico-poeta*, in *Villanella, Napolitana, Canzonetta. Relazioni tra Gasparo Fiorino, compositori calabresi e scuole italiane del Cinquecento. Atti del convegno, Arcavacata di Rende, 9-11 dicembre 1994*, Istituto di bibliografia musicale calabrese, Vibo Valentia, pp. 305-348.
- (2000), *Corelli, L'Epos*, Palermo.
- (2014), *Images de musique, images de femmes*, in *Pratiques musicales féminines. Discours, normes et représentations*, a cura di C. Deutsch – C. Giron-Panel, Symétrie, Lyon.
- SHEPHARD, T. (2013), *Leonardo and the Paragone*, in *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*, ed. by T. Shepherd – A. Leonard, Routledge, New York and London, pp. 229-237.
- SPEAR, R. E. (1982), *Domenichino*, 2 voll., Yale University Press, New Haven-London.
- SUTHOR, N. (2008), *Chroma: zur Interdependenzen von Musik- und Malereitheorie im Cinquecento*, in *Musica e arti figurative. Rinascimento e Novecento*, a cura di M. Ruffini – G. Wolf, Venezia, Marsilio, pp. 115-125.

- VASARI, G. (1984), *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, S.P.E.S., Firenze, 8 voll. (1966-1987): vol. v.
- VECCE, C. (2006), *Leonardo*, Salerno editrice, Roma.
- VECCHI, O. (1604), *Le veglie di Siena, ovvero i vari humori della musica moderna*, Gardano, Venezia (trascrizione dell'avvertenza Ai lettori, in *Orazio Vecchi* 1950, pp. 76-78).
- VICENTINO, N. (1555), *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*, Barré, Roma.
- WINTERITZ, E. (1982), *Leonardo da Vinci as a musician*, Yale University Press, New Haven-London.
- ZACKOVA ROSSI, M. (2014, in corso di stampa), *The Musicians at the Court of Rudolph II. The Musical Entourage of Rudolph II (1576-1612), reconstructed from the Imperial Accounting Ledgers*, Association for Central European Cultural Studies & KLP, Prague.
- ZARA, V. (2005), *Musica e Architettura tra Medio Evo e Età moderna. Storia critica di un'idea*, «Acta Musicologica», 77/1, pp. 1-26.
- (2007), *Da Palladio a Wittkover. Questioni di metodo, di indagine e di disciplina nello studio dei rapporti tra musica e architettura*, in *Prospettive di iconografia musicale*, a cura di N. Guidobaldi, Mimesis, Milano, pp. 153-190.
- ZARLINO, G. (1558), *Le Istitutioni Harmoniche*, [Pietro da Fino], Venezia (rist. anast. Broude Brothers, New York, 1965; il testo si legge anche nel sito del Center for the History of Music Theory and Literature <<http://www.chmtl.indiana.edu/>>).

Massimo Privitera (Catania, 1956) è professore ordinario di musicologia presso il Dipartimento di Scienze umanistiche dell'Università di Palermo. Le sue ricerche riguardano principalmente il madrigale del XVI e XVII secolo: ha curato le edizioni moderne dei Madrigali di Frescobaldi (con Lorenzo Bianconi), delle Canzonette a sei voci di Vecchi (con Rossana Dalmonte), dei Madrigali di Achille Falcone. Ha pubblicato saggi su Marenzio, Monteverdi e Vecchi, e una monografia su Arcangelo Corelli. Altri campi di ricerca sono: Eros e musica nel Rinascimento; musica e danza nel Seicento italiano; la canzone ed il musical cinematografico. È direttore di coro, arrangiatore corale e vocalista.

Massimo Privitera (Catania, 1956) is a Professor at the University of Palermo (Department of Human Sciences). His research is chiefly focused on the sixteenth- to seventeenth-century madrigal: he has edited Frescobaldi's madrigals (with Lorenzo Bianconi), Orazio Vecchi's six-voice canzonette (with Rossana Dalmonte), and the madrigals of Achille Falcone. He has published articles on Marenzio, Monteverdi, and Vecchi, and a monograph on Arcangelo Corelli. He also works on Eros and music in the Renaissance, music and dance in seventeenth-century Italy, the canzone and the musical on the cinema screen. He is a choir-director, a choral arranger and a vocalist.