Susanne Pollack

IL SUONO DELLE CORDE GENERA IMMAGINI. LA LIRA NELLE RAPPRESENTAZIONI ITALIANE DI APOLLO E ORFEO (XV-XVI SEC.)

Armonia

In seno alla famiglia degli strumenti musicali, quelli a corda si contraddistinguono per la loro straordinaria fragilità. L'esile collo di un violino o le delicate doghe di legno che formano la cassa armonica di un liuto richiedono una manipolazione delicata. La quintessenza della fragilità sono però le tese, sottili corde – ovvero proprio l'elemento centrale di questi strumenti musicali, indispensabile per la generazione del suono. Esse minacciano incessantemente di strapparsi anche fra mani virtuosistiche come quelle di Paganini, al cui violino durante l'esecuzione non di rado ne rimaneva soltanto una.[1]

Delicatezza, fragilità e lacerabilità non sono proprietà che si assocerebbero immediatamente al potere, come suggerisce invece il titolo della mostra, *Il dolce potere delle corde*. E tuttavia i quattro protagonisti – Orfeo, Apollo, Arione e Davide – attingono il loro potere proprio dallo strumento a corda. L'effetto del suono delle corde risiede nella loro forza generatrice d'armonia, che così va a contrastare il caos. Ma cos'è realmente questa armonia? E come mai può essere suscitata o meglio incarnata proprio da uno strumento a corda? Il desiderio di sperimentazione sensoriale e quello di comprensibilità logica del principio proporzionale giocano un ruolo decisivo per rispondere a queste domande. Già nel tardo VI secolo a.C., Pitagora portò alla luce una conoscenza importantissima, che nei secoli successivi fu posta alla base di tutte le ulteriori teorie dell'armonia e i cui effetti perdureranno fino ai nostri giorni.[2] Si tratta di una nozione fondamentale e di ampia portata, che tuttavia si può riassumere con poche parole: Pitagora e i suoi seguaci riuscirono a dimostrare che gli intervalli musicali potevano essere rappresentati attraverso rapporti numerici. Per provare questa conoscenza teorica ci si servì soprattutto del monocordo, strumento costituito da una cassa di risonanza oblunga sulla quale è tesa una singola corda, che però può essere divisa mediante un sottostante ponticello modulabile. Se si fa risuonare una mezza, due terzi o tre quarti di corda, il suono è udibile rispettivamente in intervalli di ottava, quinta o quarta sulla tonica dell'intera corda. Il primo decisivo passo consisteva quindi nel decifrare il principio ordinatore matematico che sta alla base dell'armonia musicale; con ciò, da allora in avanti, essa poteva essere misurata.

La scoperta del principio ordinatore matematico-musicale fu estesa dai pitagorici al cosmo. Le conoscenze acquisite attraverso gli esperimenti sull'armonia musicale servirono quindi da punto di partenza per lo sviluppo di un modello di armonia universale. Fondamento di questa applicazione analogica era l'assunto dei pitagorici che ogni pianeta, grazie al proprio movimento, genera un suono costante che dipende di volta in volta dalla sua velocità orbitale e dalla distanza dal centro dell'universo, ovvero dalla Terra. Le sette note dell'ottava furono correlate ai sette pianeti allora conosciuti. Trasposti nel linguaggio figurato del mito, i pianeti furono a loro volta equiparati alle note prodotte dalle sette corde della lira di Apollo: Apollo-Elios, dio del Sole, suonando la sua lira a sette corde fa quindi risuonare il cosmo.[3]

---

[1] Per Niccolò Paganini le corde strappate non rappresentavano un problema, anzi offrivano l'occasione per dimostrare il suo straordinario virtuosismo, grazie al quale continuava a suonare sulle restanti senza interrompere l'esecuzione. In proposito si veda Hammerstein, 1994, pp. 7 sgg.

[2] Non si sono conservati scritti dello stesso Pitagora, le sue presunte dottrine sono tramandate attraverso lavori di altri o mediante le vite di Pitagora scritte da Porfirio e Giamblico. Per la dottrina pitagorica dell'armonia e le sue ampie implicazioni si vedano almeno Spitzer, 1963; Meyer-Baer, 1970; Heninger, 1974; Schavernoch, 1981; Guthrie, 1987; Godwin, 1993; Rankin, 2005, pp. 3-19.

[3] Per l'equiparazione pianeti-corde si veda Wyss, 1996, pp. 27 sgg.; per l'Apollo che suona la lira cosmica si veda Lücke, 1999, s.v. *Apollo*, pp. 76-107, in part. p. 90.

In seguito, ai pianeti fu associato anche il canto delle muse, ben note come accompagnatrici di Apollo[4] – il loro coro rappresenta la cosiddetta musica delle sfere, mentre la loro danza, condotta dalla lira di Apollo, è la perfetta coreografia del cosmo.[5]

L'idea di una concordanza tra ordine cosmico e musicale sopravvisse anche in epoca moderna, sviluppandosi ulteriormente, come mostra il frontespizio dell'edizione della *Pratica Musicae* di Franchino Gaffurio,[6] apparsa nel 1496 a Milano – il secondo di tre trattati dell'influentissimo teorico musicale del tardo Quattrocento (fig. 1).[7] Secondo Gaffurio lo schema doveva mostrare «il concordante ordine di muse, astri, modi e corde».[8] Le linee curve che, per così dire, rappresentano le corde della lira universale congiungono otto clipei dedicati alle muse, localizzati nel bordo sinistro dell'immagine, con altrettanti clipei posti sul lato opposto, in cui però si trovano i sette pianeti e il cielo delle stelle fisse. Mediante iscrizioni inserite nelle corde/linee, ogni coppia di muse e pianeti viene correlata a una nota e alla sua rispettiva tonalità.[9] La nona musa, Talia, è assegnata alla Terra, la quale – immobile e perciò muta – non poteva essere inserita nel sistema di concordanze fra muse sonanti e pianeti.[10] Essendo il centro del cosmo, la Terra occupa il centro del bordo inferiore, circondata da acqua, aria e fuoco (*Aqua, Aer, Ignis*) e dalle soprastanti orbite planetarie. Al centro del bordo superiore, e quindi secondo la logica dell'immagine al di sopra tutti i pianeti e del cielo delle stelle fisse, troneggia Apollo. I suoi piedi poggiano signorilmente sull'estremità caudale di un enorme mostro il cui corpo serpentiforme proteso verso il basso attraversa verticalmente le corde/linee per poggiare infine le sue tre teste sull'arco superiore del globo terrestre, collegando significativamente tra loro tutti gli elementi dell'immagine.[11] In tal modo la 'serpentina' che tutto collega visualizza un principio cosmico partendo da un'esperienza facilmente verificabile, ovvero che ogni singola corda pizzicata fa vibrare tutte le altre. Quando Apollo pizzica la corda superiore della lira cosmica, le vibrazioni vengono trasmesse da una sfera/corda all'altra, verso il basso, raggiungendo di conseguenza anche la tanto lontana terra. Oltre alle vibrazioni, che si trasmettono invisibilmen-

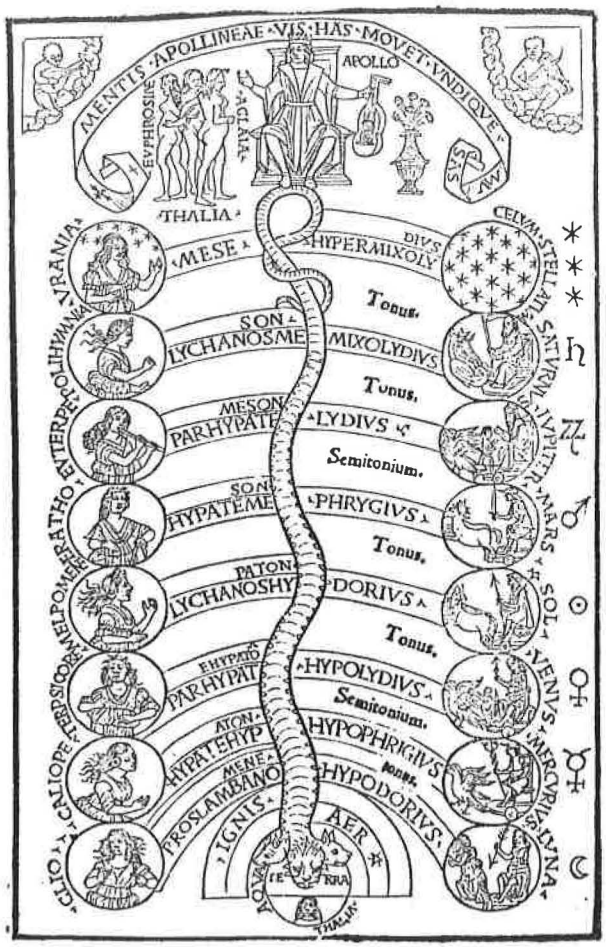

Fig. 1. *L'Armonia delle sfere*, in FRANCHINO GAFFURIO, *Pratica Musicae*, Milano, 1496.

---

[4] Così p. es. Platone (*La Repubblica*, 617 A-C) menziona le sirene come creatrici della musica delle sfere; Macrobio (*Somnium Scipionis*, II, 3, 1-4) equipara sirene e muse; Marziano Capella (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*, I, 27-29) associa le muse alle sfere.

[5] Nella fede cristiana rimase viva l'idea del suonatore cosmico di lira, tuttavia all'origine dell'armonia universale venne posto Dio e le muse furono sostituite dagli angeli (cfr. HAMMERSTEIN, 1962, pp. 116-136).

[6] Qui si preferisce questa grafia a Gaffurius, Gaffori o Gafori.

[7] Gli altri due trattati sono: *Theoricum Musice*, Napoli, 1480 e *De Harmonia Musicorum Instrumentorum*, Milano, 1518. Per il frontespizio della *Practica Musicae* si vedano CHASTEL, 1954, p. 48; WIND, 1958, pp. 265-269; MEYER-BAER, 1970, pp. 191 sgg.; HAAR, 1974, pp. 7-22; HENINGER, 1974, pp. 182 sg.; SCHRÖTER, 1977, pp. 376-380; PALISCA, 1985, pp. 171 sgg.

[8] *Quod Musae et Sydera et Modi atque Chordae invicem ordine conveniunt*. Così il titolo del capitolo del commento alla xilografia che compare però soltanto un ventennio dopo, nel trattato *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, Milano, 1518 (libro IV, 12, ff. 92v-94r). Citato da SCHRÖTER, 1977, p. 376.

[9] Per questo *ivi*, pp. 378 sg. Inoltre, in accordo con le indicazioni di Plinio (*Historia Naturalis*, II, 20), le distanze fra i pianeti vengono indicate in toni e semitoni.

[10] Gaffurio stesso spiega nel *De harmonia musicorum instrumentorum* (f. 93v) che per Cicerone le cose nella terra sarebbero mute, poiché essa non si muove. Per questo si veda WIND, 1958, p. 265.

[11] Per il corpo serpentiforme avvolto su se stesso come simbolo dell'eternità si veda WIND, 1958, p. 266. James Haar lo paragona ad un archetto sulle corde della lira celeste o all'unica corda di un monocordo (cfr. HAAR, 1974, p. 14), mentre Claude Palisca lo interpreta come corda di monocordo (PALISCA, 1985, p. 173). Sulle tre teste del mostro, ovvero il *Signum triciput*, si vedano PANOFSKY, 1997, pp. 20 sgg.; WIND, 1958, pp. 265 sg.

te da una corda all'altra, anche lo stesso corpo serpentiforme è un simbolo del principio qui discusso – l'impulso che un serpente riceve alla sua coda raggiunge anche l'altra estremità del corpo, ovvero la testa. Lo schema illustra quindi con estrema chiarezza il carattere di interconnessione della terra, e di tutte le sue creature viventi, all'insieme dell'universo.[12] Il frontespizio è al contempo un commento per immagini al neoplatonismo fiorentino, che Gaffurio studiò approfonditamente.[13] Per i neoplatonici la fede in una concordanza armonica tra cosmo e mondo sublunare era altrettanto fondamentale quanto l'idea che la costante discesa sulla terra di una forza spirituale fosse perfettamente conciliabile con la sua stabile presenza nella sommità del cielo.[14]

Come completamento per la gigante lira cosmica, dalle cui corde risuona la *musica mundana* o *musica universalis*, la lira appare anche, in forma di un moderno strumento a corda,[15] quale attributo in mano di Apollo, che la tiene saldamente col braccio sinistro ben disteso. Una simile postura è insolita, giacché non consente di suonare lo strumento, e sembrerebbe negare la sua primaria ragion d'essere. L'esibizione dello strumento, staccata dalla funzione, ne sottolinea ancora di più lo *status* simbolico. Solo la rappresentazione frontale della lira, infatti, consente uno sguardo diretto su ciò che Gaffurio soprattutto vuole richiamare all'attenzione: le corde. Secondo il teorico musicale la *cythara Apollinis* è corredata esattamente da sette corde, perché sette è il numero della perfezione (*septenarium numerum certa perfectione est dispositum*).[16] La tecnica della xilografia, con cui è realizzato il frontespizio di Gaffurio, consente solo in minima parte il ricorso a finezze. Rappresentare precisamente sette corde era in fondo una sfida impossibile; ma l'anonimo incisore non si diede per vinto: egli le delineò parallele su tutta la larghezza della copertura della cassa armonica, rassegnandosi al fatto che soltanto le tre corde mediane corressero lungo il ponticello, mentre le esterne finivano improvvisamente sul bordo dello strumento. Negando la correttezza organologica, questa soluzione di ripiego rivelava la priorità di quella simbolica.

Lo strumento nell'immagine

Il frontespizio di Gaffurio non costituisce un'eccezione, ma piuttosto conferma la regola secondo cui gli strumenti musicali, allorché vengono presentati mediante mezzi visivi, non sono semplici riproduzioni neutrali di casse di risonanza, ma possiedono anche un'enorme valenza connotativa. Qui si possono riconoscere facilmente determinati motivi spesso ricorrenti – come ad esempio le corde strappate. Il loro significato dipende soprattutto dal relativo contesto, il quale deve essere di volta in volta nuovamente valutato. Quello che si propone di seguito, partendo da una selezione di fogli tratti dalla mostra, è un percorso per orientarsi nel groviglio dei possibili impieghi degli strumenti a corda nel campo delle immagini. Verrà anche verificato quali conclusioni si possono trarre, dal punto di vista musicologico, dalle rappresentazioni.

Un'incisione su rame di Agostino Carracci apparsa tra il 1585 e il 1590[17] mostra il drammatico e tragico momento in cui Orfeo perde per la seconda volta l'amata Euridice (cat. 39). Allorché ella fu uccisa dal morso di un serpente egli poté, grazie al suo canto accompagnato dalla lira, mettere in moto i poteri degli Inferi per resuscitare la sua sposa. La straordinaria concessione era però legata alla condizione che, durante il percorso di ritorno dagli Inferi e fino al raggiungimento dell'uscita di questi, Orfeo non avrebbe dovuto voltarsi a guardare Euridice: una prova che egli, com'è noto, non riuscì a superare. Nell'incisione si vedono come le fiamme, raffigurate in modo estremamente vivace, afferrare il corpo nudo di Euridice, avvinghiandola e guizzando verso di lei, mentre già la mano di Orfeo non la può più trattenere. Il suo volto è impietrito in una maschera; dalla sua bocca non sgorga un canto soave, ma sfugge un grido disperato. E la sua portentosa lira? Giace al suolo, fuori dalla sua portata, cosicché il loro legame risulta spezzato. Il riccio dello strumento e il ginocchio di Orfeo sono però entrambi sostenuti da un masso, un parallelismo che in modo sottile chiarisce a chi appartiene lo strumento 'senza padrone'. A prima vista pare trattarsi semplicemente di una viola di fine Cinquecento,

[12] L'interconnessione musicale e soprattutto ritmica dell'essere umano al cosmo è un motivo piuttosto ricorrente, così ad esempio Cassiodoro vedeva nel battito del polso e del cuore una sorta di anello di una catena ritmica che unisce l'essere umano al cosmo (Cassiodoro, *Institutiones*, II, 5). Per ulteriori esempi si veda Toussaint, 2001, p. 122.

[13] Cfr. Palisca, 1985, pp. 168 sgg.; Kinkeldey, 1947, pp. 379-382.

[14] Cfr. Wind, 1958, p. 266. Per il principio della *Fernwirkung* (l'effetto a distanza) di Apollo si veda anche la nota 58 in questo testo.

[15] Per considerazioni sull'identificazione di questo strumento, che non va inteso come un liuto, si veda Frings, 1999, p. 50.

[16] Gaffurio, *De harmonia musicorum instrumetorum opus*, libro IV, 12, f. 92r. Le sette corde inoltre dovrebbero simbolizzare le *septem discrimina vocum*, di cui parla Virgilio nel descrivere la *kithara* di Orfeo (*Eneide*, VI, 645). Nel commento di Servio a questo passo del poema i sette intervalli di nota furono rapportati al suono dei sette pianeti.

[17] Per questa datazione si veda Bury, 2001, pp. 196 sgg.

che qui viene presentata all'osservatore in luogo di una lira antica. Ad uno sguardo più attento si nota però che lo strumento di Orfeo non ha corde – quindi non può più generare alcun suono prodigioso. La tremenda impotenza a cui Orfeo è esposto in questo momento, caratterizzato dalla perdita definitiva di Euridice, è stata efficacemente resa visibile da Agostino Carracci tramite lo strumento condannato al silenzio e privato della sua funzione.[18]

Non sono soltanto le corde a meritare grande attenzione. Un'incisione realizzata a inizio Cinquecento da Marcantonio Raimondi mostra in modo esemplare come anche il posizionamento degli strumenti musicali all'interno della composizione dell'immagine possa avere un significato fondamentale (cat. 13). Apollo suona la lira da braccio seduto su una pietra coperta da un cuscino d'erba. La sua nudità non è seriamente messa a rischio dallo svolazzante panno che porta annodato sulla spalla destra. Il piede sinistro del giovane dio poggia disinvolto su di un elmo, che rimanda come *pars pro toto* a un'armatura.[19] Questa, a sua volta, richiama guerra, violenza e caos. Nella sfera d'influenza del dio però non c'è posto per questo. Egli non domina il mondo con la brutale forza delle armi, ma con il soave e ordinatore potere dei suoni delle corde, con l'armonia e la pace emananti dalle sette corde della lira.[20] L'elmo gli è utile soltanto come poggiapiede, non gli occorre un'armatura per proteggere il suo corpo – in fondo non gli occorre neppure una veste. Il significato della nudità di Apollo non è circoscritto soltanto a un'opposizione all'armatura da guerra. Anche gli strumenti musicali rappresentati e, soprattutto, il loro posizionamento all'interno della struttura dell'immagine dischiudono un ulteriore piano di significato. Apollo è attorniato da tre fanciulle in piedi, una alla sua destra e due alla sua sinistra. Le due esterne si differenziano da quella mediana grazie all'acconciatura dei loro capelli, decorati da sottili nastrini, agli esili veli mediante i quali pretendono di nascondere le loro vergogne, e soprattutto perché entrambe recano un flauto nella mano sinistra. Al contrario di Apollo esse non sono però intente a suonare. Tengono il loro flauto sollevato vicino alla bocca come se avessero appena interrotto il loro suono e sospendessero un momento per ascoltare l'entrata dell'assolo di Apollo. Con il capo lievemente chino, i loro occhi seguono il tracciato dei flauti. La disposizione di questi strumenti non è affatto casuale: essi creano, grazie alla loro forma bislunga simile a una bacchetta, due chiare linee che nel loro prolungamento si incontrano a formare un angolo retto coincidente con il sesso di Apollo (fig. 2). Con ciò si allude alla facoltà riproduttiva e alla creatività artistica del dio, il quale fin dall'antichità era invocato con la supplice preghiera di donare l'ispirazione, in quanto suprema guida delle muse. Anche la posizione della lira da braccio non è casuale. È stato già osservato come la terza fanciulla, nuda e posizionata direttamente alla sinistra di Apollo, si differenzi dalle altre due suonanti il flauto. Con il dito indice della mano destra essa indica uno specchio concavo posto in cima un'asta che retta con la mano sinistra. Questa mano, a sua volta, è nascosta dietro le spalle

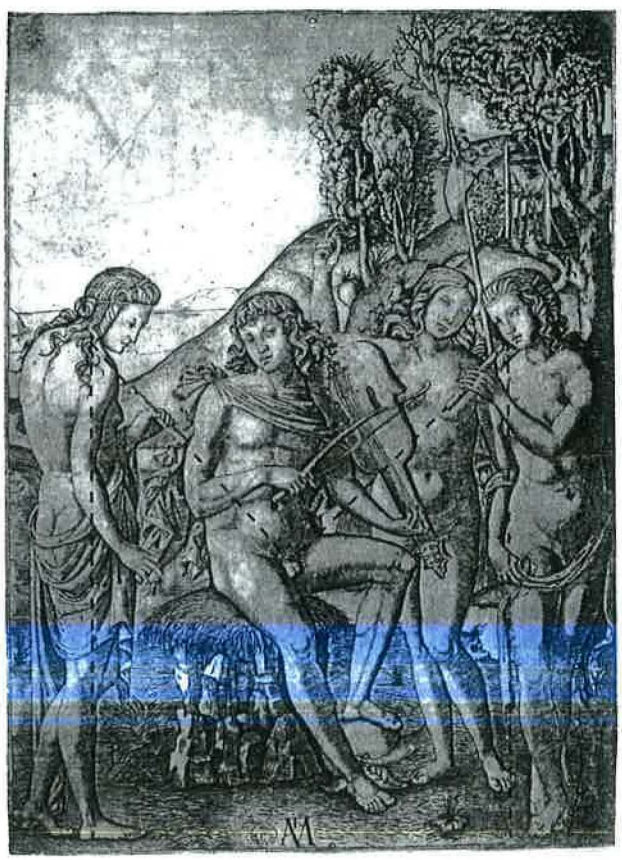

Fig. 2. MARCANTONIO RAIMONDI, *Allegoria della musica*, 1502-1504 circa, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

[18] Agostino Carracci si riallaccia qui a una tradizione che assegna un significato alla corda mancante, strappata o allentata. Diffusamente, in proposito, si veda HAMMERSTEIN, 1994, pp. 7-88. Gli episodi di Orfeo che perde Euridice e della morte di Orfeo si prestano particolarmente a tematizzare l'impotenza del cantore attraverso il suo strumento. Per ulteriori esempi si veda il saggio di Samuel Vitali in questo catalogo.

[19] La stessa postura compare anche in un disegno di Marcantonio Raimondi all'Ashmolean Museum, Oxford (inv. n. WA1945.102).

[20] Esattamente il contrario avviene in una monumentale allegoria di Peter Paul Rubens che tematizza le conseguenze della guerra (*L'allegoria della Guerra*, 1638, Firenze, Palazzo Pitti): il dio Marte sta per schiacciare un liuto che giace al suolo.

della flautista che le sta accanto. Lo specchio che consente la visione attraverso differenti piani temporali – passato, presente e futuro – è un attributo di Apollo, che è anche dio della profezia.[21] Il fatto che la donna porti l'attributo del dio esprime già una privilegiata prossimità tra i due; entrambi gettano lo sguardo al di fuori dell'immagine, direttamente verso lo spettatore. Allo stesso tempo, però, lo specchio è anche un attributo di Venere quale dea della bellezza,[22] e a questa assomiglia la bella di Raimondi anche per via dei capelli sciolti e svolazzanti al vento, della postura in perfetto contrapposto e della totale nudità.[23] Questa nudità però è coperta dalla lira da braccio di Apollo: il cavigliere, che si trova alla stessa altezza del sesso maschile, copre esattamente le vergogne di lei, e appena un po' su si trovano le dita che toccano le corde. L'archetto col quale Apollo suona la sua lira parte dal centro del suo corpo, l'ombelico, e termina a forma di uncino sulla curvatura destra del seno di lei, come volesse tirarla a sé. Particolare accentuazione viene data al capezzolo, sfiorato inferiormente dall'archetto e incorniciato dall'intaglio della cassa di risonanza. Quindi questa lira da braccio funge da tramite decisivo fra Apollo e la nuda Venere,[24] ponendo in contatto punti espliciti dei loro corpi. Il processo di creazione artistica viene mostrato come atto creativo attraverso la postura che Apollo assume con la sua lira. All'Apollo musicante viene conferito un ruolo attivo: egli genera. Venere, la dea dell'amore, rimanda al fatto che solo chi ama può ricevere l'ispirazione da Apollo.[25] Il tema della creazione artistica è molto rilevante per ogni artista, tanto più per un incisore come Marcantonio Raimondi, che lavora in una continua tensione tra la propria creazione, l'interpretazione e la riproduzione.[26] Ed effettivamente Raimondi fa sì che la flautista di sinistra, che tiene in mano proprio un foglio arrotolato, indichi col dito medio la sua firma. Questa consiste in un monogramma formato da una grande M entro cui è innestata una A per *MarcAntonio* e a cui è aggiunta una più piccola F per *fecit*.[27] Il monogramma è posizionato esattamente nel mezzo del bordo inferiore, quindi in una perpendicolare direttamente al di sotto dell'organo riproduttivo di Apollo. Esso si rivela come un'abbreviazione della composizione dell'immagine, di cui ripete le linee principali: la lettera M, specularmente simmetrica, corrisponde ai corpi eretti delle due flautiste e alle due linee interne che nascono dai due flauti e si incontrano sull'organo genitale di Apollo. In corrispondenza Raimondi ha inserito all'interno della sua firma, esattamente poco sopra questo punto, la F allusiva del *suo* atto creativo, diversamente dal suo consueto monogramma, nel quale la F è addossata alla barra verticale destra della M, come si vede per esempio nella sua incisione il *Parnaso* (cat. 10).[28] Tanto consapevolmente quanto sensibilmente, Raimondi si presenta come il primo fruitore dello spettacolo divino rappresentato, entrando egli stesso nel ciclo di ricezione e generazione tematizzato nell'immagine.

Anche in un'incisione su rame di Giulio Sanuto del 1562 (cat. 16) va osservato il posizionamento dello strumento se si desidera comprendere più a fondo l'immagine. I tre fogli giustapposti mostrano, iniziando da destra e procedendo verso sinistra, quattro scene del mito di Apollo e Marsia;[29] tra di esse la gara

[21] Apollo è rappresentato con uno specchio concavo anche in una serie di incisioni su rame, i cosiddetti *Tarocchi del Mantegna* (1465 circa). Marziano Capella, fra gli altri, descrive lo specchio come attributo di Apollo (*De nuptiis*, I, 68).

[22] Quando lo specchio è presentato come attributo di Venere, esso è per lo più inteso come requisito per la cura della bellezza, in cui di solito la dea contempla la propria immagine. Il fatto che qui lo specchio sia orientato in lontananza può riferirsi alla sua funzione come attributo di Apollo. Per lo specchio come attributo di Venere si veda LÜCKE, 1999, s.v. *Aphrodite*, p. 60.

[23] Per queste proprietà caratteristiche di Venere si veda *ivi*, pp. 55 sgg.

[24] A favore di questa interpretazione si può ricordare che anche la Venere che appare nel *Giudizio di Paride* (Bartsch 339) inciso da Raimondi porta con sé uno specchio tenuto in alto.

[25] Altri due fogli esposti in mostra, di un artista anonimo forse oltremontano attivo a Firenze (cat. 14) e di un artista anonimo spagnolo (cat. 12), tematizzano l'amore come presupposto per ricevere l'ispirazione artistica, come mostra anche il saggio di Julia Saviello in questo catalogo.

[26] Cfr. fra gli altri GRAMMACINI e MEYER, 2009, in part. pp. 27-37; KNAUS, 2010.

[27] Lisa Pon scrive, senza fornire ulteriori indicazioni, che le lettere del monogramma secondo Vasari stanno per «Marc'Antonio de Francia», e con ciò verrebbe rappresentato un atto di gratitudine da parte di Marcantonio Raimondi nei confronti del suo maestro Francesco Francia (PON, 2004, p. 78). Nella *Vita* del Vasari su Marcantonio Raimondi si può trovare però soltanto l'annotazione che Marcantonio Raimondi aveva conservato il nome aggiuntivo «de' Franci», poiché aveva lavorato diversi anni presso Francesco Francia, dal quale fu molto ben voluto. Nessun accenno viene fatto al monogramma dell'incisore (VASARI, 1966-1997, V, p. 6). Che il monogramma MAF sia da leggersi piuttosto come «MarcAntonio fecit» è dimostrato fra l'altro dall'incisione *L'arrampicatore* (Bartsch 488), che riprende una figura del cartone di Michelangelo della *Battaglia di Cascina*. Qui Raimondi introduce per la prima volta la differenziazione fra disegnatore e incisore, fornendo le rispettive prestazioni attraverso le abbreviazioni corrispondenti: IV.ML.AG.Flo sta per «Invenit Michael Angelo Florentinus», integrata da MAF, che qui secondo logica va letto come «MarcAntonio fecit». Si vedano in proposito fra gli altri BÜTTNER, 2008, pp. 99-132, in part. p. 111; HÖPER, 2001, p. 54.

[28] Solo in un'altra incisione (Bartsch 399) Raimondi impiega il monogramma con la F integrata nel mezzo della M; di solito egli aggiunge sempre la F alla perpendicolare destra della M (si veda p. es. Bartsch 11, 16, 115, 118, 247, 360, 371, 376, 377, 380, 385). Il rapporto di Raimondi con la sua firma varia di continuo nel corso della sua attività: oltre alle varianti del suo monogramma si trovano anche incisioni senza alcuna firma, oppure, dal 1515 circa, la firma è una tavoletta vuota. Si veda in proposito LANDAU e PARSHALL, 1994, pp. 142-146.

[29] Sulla contesa tra Apollo e Marsia si veda il saggio di Martina Papiro in questo catalogo.

musicale nella quale Marsia col flauto aveva osato sfidare – per sua propria disgrazia – Apollo alla lira, occupa la maggior parte dello spazio. Minerva e re Mida assistono alla scena come giudici di gara.[30] Le successive immagini mostrano avvenimenti che sono l'immediata conseguenza del risultato negativo della gara: Marsia fu scorticato da Apollo come punizione per la sua superbia; Mida, che ritenne Marsia miglior musicista, ricevette dal dio orecchie d'asino e il barbiere del re, che era l'unico a sapere di questa penosa mutazione del corpo del suo signore, confidò questo segreto a una buca nella terra. Il modello per l'incisione di Sanuto era il coperchio di un clavicordo dipinto da Agnolo Bronzino tra il 1530 e il 1533, in cui egli comunque inserì sullo sfondo motivi tratti da altri artisti.

La sfida fra Apollo e Marsia (in altre versioni fra Apollo e Pan) è anche una sfida fra strumenti a corda e a fiato, quindi fra uno strumento che evoca proporzioni e armonia perfetti e uno i cui striduli e fischiettanti suoni sono associati a tutto ciò che è terreno, sfrenato, istintivo e inebriante.[31] Fin dall'antichità il carattere degli strumenti si riflette nei corpi dei loro suonatori. Così non è dato trovare alcuna rappresentazione della celebre sfida nella quale Apollo non sia reso come un bel giovinetto ben proporzionato e Marsia (o Pan) come il contendente inferiore anche sotto l'aspetto fisico. Lo stesso avviene nell'incisione di Giulio Sanuto, dove però l'analogia tra il corpo del musicista e il corpo dello strumento è sottilmente portata all'estremo. Come se il suo corpo dal petto fiacco avesse assecondato il desiderio del piffero[32] di ergersi liberamente verso il cielo, Marsia deve suonare lo strumento, che si staglia fiero verso l'alto, col capo completamente rovesciato. L'insolita posizione ha come conseguenza che il suo viso viene mostrato in forte scorcio dal basso, rinforzando così l'effetto deformante delle guance gonfissime impegnate a suonare. Anche il resto del corpo di Marsia esibisce dei difetti: la testa è coperta da pochi capelli arruffati, il petto flaccido sta sopra un ventre incurantemente rilassato, mentre i genitali, esposti dalla posizione delle gambe divaricate, non sono coperti da una foglia ma da un germoglio. Apollo si presenta come il suo esatto contrario sotto ogni aspetto. Il suo corpo ben proporzionato, adagiato con perfetta grazia su un masso, è disposto in modo obliquo di fronte a Marsia così che egli volge all'osservatore la schiena, leggermente rivolto a destra. La testa, coronata da riccioli, è lievemente china e voltata verso destra in modo da mostrare il suo nobile profilo: centrale e frontale risulta così il suo orecchio, teso all'ascolto.

Lo strumento di Apollo, una lira da braccio, è quasi completamente coperto dal suo corpo. Là dove ne emergono delle parti, esse sono in evidente armonia con l'andamento dell'anatomia: si ha l'impressione che Apollo non strisci l'archetto soltanto sulle corde della lira, ma contemporaneamente anche su se stesso.

L'esibita sovrapposizione tra i due corpi, che corrisponde a una *strumentalizzazione* del corpo di Apollo, allude all'antica concezione dell'*uomo-lira*. Così come l'universo (macrocosmo), anche l'essere umano (microcosmo) fu inteso infatti come una lira armoniosa. La tradizione dell'equiparazione dell'essere umano – tutto o parziale – con uno strumento a corda risale all'antichità.[33] Che l'essere umano fosse uno strumento accordato o accordabile, viene spiegato da Isidoro da Siviglia nei suoi *Etymologiarum Libri* mediante l'assonanza *cor-* delle parole *cordis* (battito cardiaco ritmico) e *corda*.[34] Si potrebbero portare molti altri esempi.[35]

Una lira da braccio dalle fattezze variamente antropomorfe (fig. 3), datata intorno al 1511, documenta molto persuasivamente la concezione dell'*uomo-lira*, o meglio, in questo caso, la *lira-uomo*. Il piano armonico della cassa di risonanza è raffigurato come un torso femminile, il cavigliere sul collo come una dionisiaca smorfia maschile. Sul retro della lira il fondo invece è decorato da un torso virile, mentre il cavigliere mostra ora una maschera femminile. Nel primo è inoltre raffigurata una grande maschera maschile così che l'osservatore può focalizzare o il torso o la faccia, alludendo in tal modo alla notissima teoria vitruviana delle proporzioni del corpo umano, in particolare quella sulle proporzioni della testa rispetto al resto del corpo.[36] Al reciproco rapporto tra armonia cosmica e armonia del corpo umano fa

[30] La presenza di Mida e Minerva alla sfida rimanda al commento su Dante di Cristoforo Landino, cfr. WYSS, 1996, p. 110.

[31] Si veda in proposito p. es. FRIEDMAN, 1970, p. 81.

[32] Lo studio del Bronzino al Louvre per la figura di Marsia lo mostra ancora con un flauto di Pan (cfr. in proposito WYSS, 1996, p. 110, fig. 82).

[33] Per esempio Cicerone (*De natura deorum*, II, 149) illustra sulla base di una cetra la fonazione dell'uomo, dove la lingua funge da plettro, i denti da corde e le narici da tavola armonica. Plotino (*Enneaden* II, 3, 13) scrive che i disturbi del corpo e dell'anima sarebbero comparabili ad una lira ancora non così ben accordata da riprodurre l'esatta armonia e da produrre le note giuste. Sant'Ambrogio (SANT'AMBROGIO, *Exameron*, VI, 9, 61) ha descritto i nervi come corde di uno strumento, tese tra il cervello e il resto del corpo.

[34] *Etymologiarum Libri*, III, 22, 6: «Chordas autem dictas a corde, quia sicut pulsus est cordis in pectore, ita pulsus chordae in cithara».

[35] Cfr. TOUSSAINT, 2001, p. 122.

[36] VITRUVIO, *De architectura libri decem*, III, 1.3.

Fig. 3. GIOVANNI D'ANDREA, *Lira da Braccio*, 1511 circa, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

riferimento l'iscrizione greca su una targhetta in avorio sul retro della lira: «L'uomo ha le odi quale medicina contro la malattia».[37] La malattia, sia fisica che psichica, veniva considerata come un disturbo dell'armonia di corpo e anima. Per guarire, tale armonia doveva essere ricostituita. A tal fine ai pazienti veniva consigliato il terapeutico effetto della musica, in particolare quella prodotta da strumenti a corda – quale eco terrena della musica cosmica e quindi dell'armonia universale.[38]

Quando realizzò l'immagine che più tardi Sanuto impiegò come modello per la sua incisione, Bronzino conosceva certamente le teorie sullo stretto reciproco legame di musica e medicina che stava alla base del principio universale dell'armonia pitagorica. Esse furono sostenute con grande fervore nel Rinascimento soprattutto da Marsilio Ficino, uno dei più preminenti intellettuali dell'Accademia Fiorentina. Ficino stesso studiò medicina e si era fatto un nome per traduzioni e commenti di scritti antichi che si occupavano di teorie dell'armonia universale. La scena dello scorticamento di Marsia da parte di Apollo, che si collega a sinistra con quella della sfida, deve essere vista in questo contesto. Qui non è mostrata alcuna barbarica orgia di violenza, com'è descritta fra l'altro da Ovidio; Apollo, concentrato ad operare con un piccolo coltello, ricorda piuttosto un medico che è in procinto di sezionare un cadavere a scopo di ricerca. Marsia non è «tutto una piaga»[39] e neppure si vede il suo volto urlante e terrorizzato come in molte altre rappresentazioni di questo mito. Il suo corpo giace al suolo senza catene; testa e busto sono sorretti da un macigno, dalle gambe piegate già accuratamente scorticate colano minuscoli rivoli di sangue. Soltanto il braccio destro di Marsia è fiaccamente sollevato, altrimenti sembrerebbe che ogni volontà di difesa si sia in lui già spenta. I cinque papaveri in primo piano fanno riferimento alla somministrazione di un anestetico che ha gettato Marsia in uno stato inerme e insensibile. Queste osservazioni evidenziano come qui più che lo scorticamento punitivo di un vivente si mette in scena un atto medico. Così diventa chiaro che le due scienze, medicina e musica, sono da intendersi come discipline sorelle. Il musicare e il sezionare sono collegate ancora più strettamente laddove esse sono condotte da una e medesima persona, il giovane dio Apollo. Inoltre si noti come pure i gesti sono sorprendentemente simili: un braccio piegato e uno disteso, Apollo tiene il suo coltello così come l'archetto della sua lira. Poco al di sopra del coltello, Marsia con il dito indice della mano destra, sollevata con le sue ultime forze, indica un punto del braccio di Apollo dal quale si può seguire il corso di una vena ben rilevata (fig. 4).[40] Tanto presso i greci che fra i latini fu impiegata per indicare una vena, un tendine e/o un fascio muscolare, la stessa parola che per «corda» (νεῦρον e *corda/chorda*). La stessa analogia si ripete nell'Apollo musicante: la sua sinistra che sorregge la lira si stende proprio in linea col corso delle corde invisibili all'osservatore, cosa che conferma l'intenzione dell'artista.[41]

Naturalmente, non tutte le rappresentazioni di uno strumento rimandano a un rapporto così complesso come nel caso delle opere di Raimondi o Sanuto appena discusse. Per alcune osservazioni, da

[37] ΛΥΠΗΣ ΙΑΤΡΟΣ ΕΣΤΙΝ ΑΝΘΡΩΠΟΙΣ ΩΑΗ (secondo la trascrizione in WINTERNITZ, 1979, p. 88).

[38] Nel cristianesimo il più noto esempio di una tale pratica curativa è il racconto di Davide che suona l'arpa davanti a Saulo tormentato da uno spirito maligno. Si veda in proposito il saggio di Anne Schultz in questo volume.

[39] OVIDIO, *Metamorfosi*, VI, v. 386.

[40] Il forte interesse di Bronzino per l'anatomia umana traspare anche dal suo *San Bartolomeo scorticato* (1556, Roma, Galleria Nazionale di San Luca). Cfr. Monaco, in FIRENZE, 2010, p. 312, n. VI.9.

[41] Al riguardo è interessante ricordare un'ulteriore opera di Bronzino, il *Ritratto di Cosimo I in veste di Orfeo* (1537-1539 circa, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art), che gioca anch'essa con la sovrapposizione tra corpo e strumento. Forse anche Melchior Meier voleva alludere alle 'corde del corpo' quando nella sua stampa (cat. 20a) posizionò il coltello di Apollo proprio sul braccio scorticato di Marsia.

Fig. 4. GIULIO SANUTO, *Apollo e Marsia* (particolare), 1562, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

principio misteriose, si possono trovare semplici spiegazioni, le quali non escludono, ma neanche implicano necessariamente, un ulteriore piano di significato. La cauta presa di posizione tra i due poli rappresenta una grande sfida per gli storici dell'arte così come per i musicologi. Così per esempio una consueta prassi musicale, che allo spettatore odierno non è più familiare, può essere una spiegazione per una – a prima vista – enigmatica posizione di un musicista. Osservando un disegno attribuito a Hendrick de Clerk (cat. 17) può sorprendere che Marsia, durante la sfida con Apollo, suoni il flauto di Pan tenendolo al contrario.[42] La rilettura del testo alla base del mito mostra però che l'artista non ha fatto altro che tradurre fedelmente in immagine un episodio che si può trovare per lo meno in due descrizioni antiche: tanto Igino che lo Pseudo-Apollodoro[43] riferiscono che nel momento in cui le Muse, incaricate del giudizio, vollero da principio dichiarare Marsia vincitore, Apollo dimostrò che egli poteva suonare il suo strumento al contrario e per di più poteva anche cantare. In entrambe le cose Marsia era irrimediabilmente sconfitto – e nel disegno in esame è esattamente questo che vediamo rappresentato. Talvolta anche i limiti tecnici dipendenti dai rispettivi mezzi impiegati influenzano la rappresentazione degli strumenti musicali. Così, le corde mancanti dalla lira di Orfeo sulla placchetta attribuita al misterioso Moderno (cat. 44) non hanno in alcun modo lo stesso potenziale enunciativo di quelle assenti dall'incisione di Carracci (cat. 39). La rappresentazione delle corde, quindi di una serie di sottilissime linee strettamente parallele, in lavori in bronzo e soprattutto in targhette di dimensioni così contenute era a malapena possibile ed era prova di grande maestria, se vi si riusciva, come ad esempio nella più tarda e leggermente più grande rappresentazione del *Parnaso* di un ignoto incisore francese (cat. 47). Per un disegnatore la rappresentazione delle corde non costituiva un problema; però la raffigurazione della mano che afferra lo strumento e delle dita che avrebbero dovuto tenere le singole corde, così come la rappresentazione prospetticamente scorciata degli stessi strumenti si rivelava non di rado un'insormontabile difficoltà, oppure offriva l'occasione di mostrare particolare abilità. Per illustrare una tecnica da lui sviluppata con l'ausilio della quale un oggetto poteva essere rappresentato prospetticamente, Albrecht Dürer nella sua *Underweysung der Messung* (Norimberga, 1525) scelse, certamente non a caso, un liuto (fig. 5). La pura quantità degli strumenti a corda, in particolare proprio di liuti, raffigurati in scorci audaci, poteva trovare la sua spiegazione parziale nel desiderio di dimostrare il proprio virtuosismo artistico.

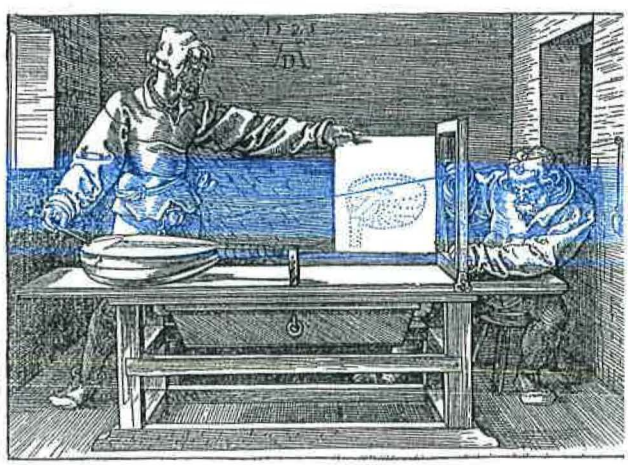

Fig. 5. *Realizzazione del disegno prospettico di un liuto*, in ALBRECHT DÜRER, *Underweysung der Messungen*, Norimberga, 1525.

[42] Marsia appare qui con zampe di caprone, quindi con le sembianze di Pan. Per l'interferenza tra Marsia e Pan si veda il saggio di Martina Papiro in questo catalogo, che ringrazio per avermi spiegato questo aspetto del disegno.

[43] IGINO, *Fabulae*, 165; Pseudo Apollodoro I, 4,2.

L'ATTUALIZZAZIONE DEGLI STRUMENTI ANTICHI

Le rappresentazioni di strumenti musicali non sono rilevanti soltanto per la storia delle immagini, ma anche per quella della musica. Esse forniscono ai musicologi importanti informazioni sulla costruzione degli strumenti e sulla prassi musicale e, conseguentemente, hanno ottenuto forte attenzione come cosiddette immagini-fonte (*Bildquellen*). La ricerca ha avuto particolare riguardo per la lira da braccio (cat. 48), da sempre considerata lo strumento per eccellenza dell'alto Rinascimento italiano, che oggi può essere studiata soltanto sulla base di pochi esemplari, per di più relativamente tardi.[44] Oltre alle immagini di angeli musicanti,[45] sono in primo luogo quelle dei miti dei due celebri rapsodi dell'antichità, Apollo e Orfeo, che rendono possibile lo studio visivo della lira da braccio.[46] L'ovvia domanda del perché questi cantori, a partire dalla fine del Quattrocento, al posto della lira antica suonino spesso una lira da braccio, viene talvolta spiegata con l'idea che a quel tempo la lira da braccio, per le sue caratteristiche organologiche e tecnico-musicali, fosse ritenuta uno strumento antico.[47]

Ritengo che debba essere riconsiderata una tale spiegazione relativa all'apparizione della lira da braccio nelle immagini del tardo Quattrocento, quindi proprio al momento presunto della sua nascita. Non sono forse piuttosto le immagini che mostrano la lira da braccio ovunque nelle mani degli antichi eroi ad aver prodotto l'idea – comunque non ritracciabile nei fonti scritte prima degli anni Cinquanta del Cinquecento – che si trattasse di uno strumento antico? L'immagine sarebbe quindi non il documento di un'interpretazione, ma l'avrebbe essa stessa, in alcuni casi, suggerita. Lo stadio delle conoscenze relative alla costruzione degli strumenti musicali antichi era a quel tempo già piuttosto avanzato, grazie allo studio di alcune sculture antiche, come ad esempio quelle dei sarcofagi.[48] Difficilmente può essere sfuggito che nelle rappresentazioni degli antichi non vi sia alcuno strumento ad arco – l'archetto, proveniente dall'ambito culturale arabo-bizantino, fu infatti introdotto nella Spagna arabizzata e nell'Italia del sud soltanto nel X secolo. Osservando le rappresentazioni di Apollo o di Orfeo del tardo XV e del XVI secolo si nota altresì che gli antichi eroi spesso venivano mostrati in abiti del tempo, quindi seguendo un'attualizzazione ben consapevole. In questo senso la rappresentazione di strumenti contemporanei il cui suono, a differenza di quello della lira antica non più usata, fosse familiare all'osservatore potrebbe anche essere stata scelta di proposito. Una simile ipotesi è sostenuta dal fatto che in queste immagini Apollo e Orfeo non suonano soltanto la lira da braccio al posto di quella antica, ma anche la viola (da braccio e da gamba), quindi uno strumento al quale non vennero mai attribuite origini antiche; essi però non suonano quasi mai il liuto, lo strumento considerato l'erede più nobile della lira antica.[49]

La prima immagine della sfida tra Apollo e Marsia in cui la lira antica viene sostituita dalla lira da braccio è, probabilmente, una xilografia dell'edizione veneziana del 1497 di una parafrasi in volgare delle *Metamorfosi* di Ovidio, opera di Giovanni Bonsignori (fig. 6).[50] La sua analisi può illuminare sul motivo della sostituzione di uno strumento con un altro. Per quanto

Fig. 6. ARTISTA VENEZIANO, *Apollo e Marsia*, in OVIDIO, *Metamorphoseos Vulgare*, Venezia, 1497.

[44] Cfr. in proposito BALDASSARRE, 1999, pp. 5-28; WINTERNITZ, 1979, pp. 86-98.

[45] Per rappresentazioni di angeli con lira da braccio si veda POWERS, 2001, pp. 20-29.

[46] Si aggiungano, ma ben più raramente, i seguenti suonatori di lira da braccio: il re salmista Davide; Omero; rappresentazioni allegoriche di *Poesia* e *Armonia*; famosi improvvisatori del tempo. Rappresentazioni della sola lira da braccio si trovano soprattutto in tarsie lignee. Nei trattati musicali contemporanei sono contenute soltanto poche illustrazioni dello strumento e relative alla fase tarda (cfr. WINTERNITZ, 1979, p. 91).

[47] Vengono portati a prova della presunta antichità della lira da braccio: il numero delle corde, normalmente sette, e con ciò corrispondente esattamente al numero delle corde della leggendaria lira di Orfeo; le due corde di bordone dispiegate parallelamente sulla tastiera, che ricordano l'antica *kithara*; e infine anche l'idea che l'antico plettro fosse un archetto, come p. es. in BALDASSARE, 1999, p. 17; WINTERNITZ, 1979, pp. 86 sg., 96. Anche la funzione musicale della lira da braccio, di accompagnare il canto improvvisato, avrebbe portato a pensare che fosse uno strumento antico (*ibid.*).

[48] Si poteva p. es. dimostrare che Raffaello aveva studiato per l'affresco del *Parnaso* (Roma, Stanza della Segnatura, 1511) gli strumenti musicali del cosiddetto *Sarcofago Mattei* (Roma, Museo Nazionale, tardo III secolo). Cfr. WINTERNITZ, 1979, pp. 185-201.

[49] Si veda in proposito anche il saggio di Gabriele Rossi Rognoni in questo volume.

[50] L'ipotesi che questa sia la prima rappresentazione di Apollo che suona una lira da braccio in competizione con Marsia si trova in WINTERNITZ, 1979, pp. 89 sg.

modesta possa apparire oggi all'osservatore la piccola xilografia, tanto grande era stato però il suo effetto all'epoca. Fin da principio destinato a un grande pubblico, il libro fu ripetutamente ripubblicato e le sue immagini servirono di riferimento agli artisti per la rappresentazione di scene tratte dalle *Metamorfosi*. Non soltanto Apollo ma anche Marsia suona qui uno strumento di quel tempo: al posto di un *aulos* c'è una cornamusa! Anche in questo caso si pone la domanda: quale motivo poteva avere questa sostituzione?

La xilografia, che sul bordo inferiore a sinistra fu firmata dall'incisore con il monogramma «ia»,[51] mostra non soltanto gli episodi della sfida e dello scorticamento, ma anche l'antefatto raccontato da Bonsignori. Atena suonava presso un banchetto di dei la sua «cialamella»,[52] una scena su cui l'osservatore può gettare uno sguardo grazie a uno squarcio nel cielo appena sopra la linea dell'orizzonte, nella metà sinistra dell'immagine. La dea, così riferisce ancora Bonsignori, non ottiene in alcun modo però l'atteso successo per la sua esecuzione, ma piuttosto viene derisa dagli dei. Delusa, abbandona il cielo e scende sulla terra, dove d'un tratto le si chiarisce il motivo delle risa, quando scorge rispecchiate nell'acqua le gote gonfiatesi per il suonare, che deformano il suo bel viso. Perciò ella, inorridita, getta il suo strumento. Proprio questo strumento, di lì a poco, sarà trovato da Marsia che lo userà nella sfida con Apollo. Nell'incisione, Atena non ha ancora scoperto il suo riflesso e sta suonando la cornamusa in un ampio paesaggio collinare, che è lo stesso spazio degli altri protagonisti, Apollo e Marsia. Ciò che nel mito si sussegue nel tempo, nell'incisione viene mostrato simultaneamente. Atena e Marsia suonano contemporaneamente: sembra quasi che i due vogliano, unendo le forze, schierarsi contro il giovane dio. Apollo sta tutto solo tra i due suonatori totalmente immersi nell'esecuzione. La sua prova è finita, la lira da braccio è stata abbassata, l'archetto è sollevato in un modo che ricorda immancabilmente una spada, cosa che gli conferisce un'autorità da giudice. Con gli angoli della bocca ribassati, a esprimere il suo scetticismo o la sua sofferenza per il tormento ottico e acustico, egli guarda Atena confermando così la sua reale presenza nella scena a dispetto della logica della narrazione.

Nella metà destra dell'immagine si può vedere Apollo, ora soddisfatto e sorridente, scorticare Marsia nudo e urlante. Nel raffigurare il dio stesso come esecutore materiale della pena, l'inventore dell'incisione rompe con l'iconografia tradizionale. Sebbene in quasi tutti i testi antichi, così come in quelli del Rinascimento, Apollo venga descritto proprio in questa funzione, nessun artista aveva mai osato lasciare che egli eseguisse con le proprie mani l'atroce atto. Il dio rimaneva sempre elegante osservatore della scena.[53] In questa xilografia invece Apollo non è soltanto il giudice della competizione, ma anche l'esecutore della pena. Al di sotto della scena dello scorticamento giacciono, isolati dai suonatori, i loro strumenti musicali: la lira da braccio e la cornamusa, i veri antagonisti della sfida. Accanto alla cornamusa si trova la veste di Marsia, come un primo involucro sfilato dal suo corpo, al quale dovrà seguire la pelle.[54] Questa si può vedere già appesa al di sopra della scena: come monito a una tale presunzione essa pende, in lontananza, in un tempio circolare.

Tutti i richiami allo scorticamento all'interno dell'immagine consentono di rispondere facilmente alla questione sollevata prima. Perché dunque una cornamusa? Perché essa sostanzialmente non è altro che una pelle scuoiata e quindi nessun altro strumento a fiato poteva meglio alludere al destino del temerario Marsia. In fondo ne è essa stessa già un'incarnazione.

E la lira da braccio che d'ora in avanti si vedrà spesso in mano ad Apollo? Si può sostenere che l'inventore dell'incisione l'abbia scelta con avvedutezza. Il fatto che la lira da braccio sia uno strumento a corda, che quindi può essere suonato solo con un archetto, può essere stato un aspetto importante. L'ipotesi è rafforzata dalle successive rappresentazioni del dio musicante: quando l'antica lira è sostituita da uno strumento a corda contemporaneo, anche se non sempre si tratta di una lira da braccio, di regola, per lo meno nelle rappresentazioni italiane, si trova uno strumento ad arco e non a pizzico come ad esempio il liuto.[55] Come arma, l'arco è da sempre uno dei più importanti attributi del dio. Egli sconfisse il potente serpente Pitone con numerose frecce, le quali soltanto grazie alla tensione del suo arco poterono ottenere il loro effetto annientante;[56] il dio tirò per no-

---

[51] La correlazione del monogramma «ia» a una concreta personalità artistica non è ancora riuscita, tuttavia si potrebbe sostenere che sia associabile all'incisore piuttosto che al disegnatore (cfr. BLATTNER, 1998, pp. 88-94).

[52] Bonsignori denomina lo strumento di Atena e Marsia «cialamella» o «celemella», un tradizionale strumento a fiato in legno, quello di Apollo «cetira» e indica Marsia come «villano» (BONSIGNORI, 1497/2001, p. 316).

[53] Cfr. in proposito WYSS, 1996, p. 84.

[54] La veste di Marsia si trova anche in una tavola di Michelangelo Anselmi del secondo quarto del XVI secolo (Washington D.C., National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection), che si è chiaramente ispirata alla nostra xilografia veneziana. La cornamusa lì accanto è flaccida, priva d'aria, di modo che l'analogia con la veste e quindi con lo scorticamento è ancor più evidente.

[55] FRINGS, 1999, p. 50 nella sua ricerca di rappresentazioni di Apollo con liuto non ne ha rintracciato alcun esempio.

[56] Si vedano p. es. CALLIMACO, *Inni ad Apollo*, 100 sgg.; OVIDIO, *Metamorfosi*, 1,443; APOLLODORO, *Biblioteca*, 1,4,1.

ve giorni i suoi dardi appestati contro l'accampamento dei troiani per punirli.[57] La doppia funzione dell'arco, di scagliare proiettili mortali e produrre musica soave, corrisponde all'ambivalenza di Apollo, musicista e punitore.[58] Come la cornamusa nella xilografia suonata dallo sprovveduto Marsia incarna già il suo scorticamento, così l'archetto ben sollevato rimanda già al ruolo punitivo del dio.

La proprietà dell'arco di unire le differenti e tuttavia non separabili caratteristiche di Apollo traspare in tante rappresentazioni del dio intento a suonare uno strumento ad arco. Questa ambiguità viene tematizzata esplicitamente in un disegno di un anonimo maestro lombardo (cat. 23). In posa trionfalmente disinvolta, Apollo rivolge lo sguardo verso il pitone giacente ai suoi piedi trafitto di frecce. Nelle sue mani egli però non tiene arco e frecce, ma una viola da gamba e l'archetto, come se avesse sconfitto grazie a essi il terribile serpente. La rappresentazione di Apollo con uno strumento ad arco e non a pizzico si è stabilmente affermata, anche se il valore accordato al dettaglio va valutato caso per caso.

Colpisce che lo stesso avvenga per Orfeo. Quando viene rappresentato con uno strumento contemporaneo egli suona per lo più uno strumento ad arco. Valgono qui le stesse considerazioni fatte per Apollo?[59] Ciò stupisce innanzitutto poiché Orfeo stesso non ha niente a che fare con arco e frecce. Tuttavia egli ha uno stretto rapporto con Apollo. Il suo portentoso strumento a corda gli fu consegnato dal dio, suo padre, che gli insegnò a suonarlo;[60] le immagini dei due citaredi sono da sempre strettamente intrecciate o addirittura intercambiabili. Ciò è mostrato molto chiaramente in un'incisione di un anonimo maestro del 1558 (cat. 5), in cui Orfeo che siede fra animali e suona la sua lira altri non è che l'Apollo del *Parnaso* di Raimondi, incisione apparsa circa quarant'anni prima, inserito in un contesto diverso (cat. 10).[61] Baccio Bandinelli esalta l'affinità tra Apollo e Orfeo mediante un accostamento formale (fig. 2 nel saggio di G. Rossi Rognoni). Egli mostra il cantore in una posa simile a quella dell'Apollo del Belvedere.[62] Solo mediante il ricorso al cane infernale Cerbero, che rimanda alla discesa di Orfeo all'Ade, può essere evitata la confusione. Se si rinuncia a tali allusioni, come ad esempio nella scultura in bronzo di Bertoldo di Giovanni, non si hanno più certezze sull'identità del personaggio raffigurato (cat. 43).

L'ARTE DELL'IMPROVVISAZIONE

Se il rimando all'arco-arma può spiegare la preferenza per gli strumenti ad arco rispetto a quelli a pizzico, il fenomeno dello scambio in sé – fra strumenti contemporanei e antichi – e la motivazione che sta sullo sfondo non si possono cogliere in tutta la loro ampiezza ricorrendo alla stessa motivazione. È stato osservato che l'incremento delle rappresentazioni di Apollo e Orfeo nel tardo XV secolo e nel XVI è contemporaneo all'apparizione sulla scena dei cantori improvvisatori.[63] Il canto improvvisato alla lira corrispondeva all'idea che gli archeologi della musica di allora avevano degli esercizi degli antichi rapsodi e poeti.[64] Grazie alla sua funzione musicale di strumento d'accompagnamento per il canto solista improvvisato, la lira da braccio nelle mani di Apollo e Orfeo era predestinata a testimoniare la continuità di questa pratica musicale – cosa però da non confondere con la continuità dello strumento stesso! Così, quando nel 1480 a Mantova fu eseguita la *Fabula di Orfeo*

---

[57] Si vedano p. es. IGINO, *Fabulae*, 121; OMERO, *Iliade*, 1,45 sgg.

[58] L'insieme di sorriso e ira, di allegro e lugubre, clemenza e rigore nell'essere di Apollo si esprime anche nel suo ruolo di Apollo Elio. I raggi del sole hanno da un lato un effetto mortale e annientante, dall'altro donano e consentono la vita. Inoltre essi illustrano, come anche le frecce e i suoni delle corde, il principio della *Fernwirkung*, cioè dell'essere presente malgrado una distanza spaziale; cosa, come già detto, tematizzata anche sul frontespizio di Gafurius e che rappresenta un elemento di collegamento fra le diverse caratteristiche di Apollo (*Elio*, *Pitico*, *Musagete*).

[59] Fra le poche eccezioni a me note di rappresentazioni italiane nelle quali Orfeo viene mostrato con uno strumento a pizzico, sono: un disegno a penna raffigurante *Orfeo e gli animali* nell'*Ovidio Maggiore* di Arrigo Simintendi (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Panciatichi 63, f. 86r), del 1370-1380 circa; un rilievo con lo stesso soggetto nel campanile fiorentino di Luca della Robbia, del 1437-1439; la *Morte di Orfeo* del 1470-1490 circa, un'incisione su rame di un maestro ferrarese probabilmente basata su un prototipo di Andrea Mantegna, di cui esiste un unico esemplare alla Kunsthalle di Amburgo (The illustrated Bartsch XXIV, 3, p. 155, fig. 4 nel saggio di S. Vitali); infine un disegno di un altro anonimo ferrarese del XV secolo (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe, Uff. 1394 E) (cat. 1).

[60] Si vedano p. es. PINDARO, *Pitica*, 4,176 sg.; Mitografo vaticano, II 44; IGINO, *Fabulae*, 273,11.

[61] Per l'incisione del 1558 si veda il contributo di Marion Heisterberg in questo catalogo. Il *Parnaso* del Raimondi viene citato anche sullo sfondo dell'*Apollo e Marsia* (cat. 16) di Giulio Sanuto – qui tuttavia privo di Apollo.

[62] Vasari loda Bandinelli nella *Vita* a lui dedicata per aver imitato molto liberamente l'Apollo del Belvedere. Cfr. in proposito e per il significato politico della scultura, LANGEDIJK, 1976, pp. 33-52.

[63] Cfr. WINTERNITZ, 1979, pp. 150-165, in part. p. 153.

[64] WINTERNITZ, 1979, p. 95. La formula tanto spesso ricorrente «cantare ad lyram» altro non significa che cantare alla lira da braccio o improvvisare con qualche altro strumento a corda del tempo (cfr. PIETROPAOLO, 2003, pp. 1-287, in part. p. 5). I famosi improvvisatori, che si esibiscono pubblicamente, sono quasi sempre rappresentati o descritti con una lira da braccio, solo raramente con un liuto o un'arpa (cfr. in proposito MCGEE, 2003, pp. 31-707, in part. p. 34, 61; HAAR, 1986, pp. 76-997, in part. p. 78). La questione dell'italianità entra altrettanto in gioco: in certi circoli intellettuali fiorentini o romani l'improvvisazione musicale era considerata come «il vero stile italiano» in contrapposizione al repertorio scritto che veniva associato ai compositori stranieri dell'Europa settentrionale (cfr. MCGEE, 2003, p. 35; NOSOW, 2002, pp. 175-221).

di Angelo Poliziano, l'artista mimante Orfeo, Baccio Ugolino, uno dei più famosi improvvisatori del suo tempo, suonava una lira da braccio.[65] Questo genere di esecuzioni influenzava a sua volta le arti visive – e viceversa.[66] Che il liuto, in virtù della sua funzione musicale comparabile con la lira da braccio, quindi pensabile per lo stesso scopo, sia stato usato solo molto raramente nelle rappresentazioni dei mitici cantori, rafforza ancora una volta il significato dell'arco come criterio della scelta.

La prassi dell'improvvisazione si fonde con l'imitazione dei famosi improvvisatori dell'antichità – e non soltanto sul palcoscenico. Il più fulgido esempio è senza dubbio Marsilio Ficino, che fu acclamato quale reincarnazione di Orfeo; egli meritava in effetti pienamente questa reputazione.[67] Giovanni Corsi, biografo di Ficino, riferisce che egli cantava alla sua lira *antiquo more*, il che significa, probabilmente, che improvvisava la sua esecuzione mentre recitava gli inni orfici.[68] Quale significato attribuisse Ficino all'antica prassi dell'improvvisazione, è mostrato dall'enumerazione delle attività che, secondo lui, rendevano d'oro il suo tempo: il canto di canzoni secondo l'uso antico alla lira orfica segna l'ultimo, culminante, elemento.[69]

Vi sono anche connessioni figurative del rapporto tra Ficino e Orfeo. Ad esempio, egli aveva fatto decorare la sua lira[70] con un'immagine di Orfeo tra gli animali selvatici.[71] Infine, in questo contesto è anche interessante ricordare il busto di Ficino nel duomo di Firenze, realizzato nel 1521 da Andrea Ferrucci (fig. 7). La postura attribuita alla figura in pietra ricorda con tutta evidenza quella di un Orfeo musicante che tiene la lira. Però Ferrucci non si limita qui a presentare Ficino come *alter Orpheus*: sostituendo alla lira un libro di Platone, sulle cui pagine egli sembra suonare, offre da una parte un intelligente commento alla sua biografia – il ritrattato è senz'altro uno dei fondamentali rinnovatori del neoplatonismo – e dall'altra presenta l'agire orfico, incluso l'improvvisare, come essenziale del suo operare.[72]

Di tanti eminenti artisti, come il Verrocchio, Giorgione e il Parmigianino, vien detto da Vasari che suonavano strumenti a corda.[73] Per alcuni si sottolinea inoltre l'attitudine a saper recitare *all'improvviso*. Un esempio straordinario è Leonardo da Vinci,[74] che era uno dei più celebri suonatori di lira da braccio del suo tempo e che, secondo Vasari, poteva improvvisare allo strumento tanto cantando quanto poetando e avrebbe perfino costruito egli stesso una lira «in forma di un teschio di cavallo».[75] Il fondamentale significato della musica come disciplina teorica e maestra di proporzioni e armonia per le arti visive è fuori discussione. Già Giovanni Paolo Lomazzo affermò nella sua *Idea del tempio della pittura* (1590) che artisti come Leonardo da Vinci, Michelangelo o Gaudenzio Ferrari «pervennero alla cognizione della proporzione armonica per via della musica e con la considerazione della fabrica del nostro corpo».[76]

Fig. 7. Andrea Ferrucci, *Busto di Marsilio Ficino*, 1521, Firenze, Santa Maria del Fiore.

---

65 Cfr. McGee, 2003, p. 32; Pirrotta, 1969, p. 8.

66 Cfr. Rietveld, 2007, pp. 155-211.

67 Sulla questione della serietà della metafora in Ficino e in altri membri del circolo umanistico fiorentino, si veda Warden, 1982, pp. 85-1107, in part. p. 87.

68 «Orphei hymnos exposuit, miraque ut ferunt dulcedine ad lyram antiquo more cecinit», citato da Warden, 1982, p. 87. Janus Pannonius riferisce similmente: «Antiquum cytharae sonum et cantum et carmina Orphica oblivioni prius tradita luci restituisses». Cit., da *ibid.*, si veda anche Walker, 1953, pp. 100-1207, in part. p. 102.

69 «Hoc enim seculum tanquam aureum liberales disciplinas ferme iam exstinctas reduxit in lucem, grammaticum, poesim, oratoriam, picturam, sculpturam, architecturam, musicam, antiquum ad Orphicam Lyram carminum cantum», citato da Warden, 1982, p. 87.

70 Haar, 1986, p. 35 presume che nel caso della lira di Ficino si tratti di un liuto o di una viola.

71 Naldo Naldi per questa immagine ha perfino scritto un verso dal titolo *De Orpheo in ejus cythara picto*. Cfr. in proposito Caprotti, 1987, pp. 19-287, in part. p. 22; Warden, 1982, p. 87.

72 Cfr. Chastel, 1954, p. 48.

73 Per gli artisti-musicisti nelle *Vite* di Vasari si vedano McIver, 1997 e il saggio di Jana Graul in questo catalogo, dove si trova anche una lista completa degli artisti da lui menzionati in questo contesto.

74 Cfr. Winternitz, 1982[c].

75 Vasari, 1966-1997, IV, pp. 16, 24. Per la lira costruita da Leonardo si veda Vallese, 1998, pp. 405-424.

76 Lomazzo, 1974, I, p. 343. Si vedano in proposito già Wittkower, 1949, pp. 104 sg.; Panofsky, 1955, pp. 88-98.

Quale ruolo giocò però la prassi dell'improvvisazione per le arti visive?[77]

Un ostacolo al diretto confronto tra musicisti e coloro che operano nelle arti visive è il modo di presentare queste abilità. Mentre il musicista a causa del carattere effimero della sua arte deve per forza praticarla davanti ad un pubblico, normalmente i secondi non incontrano gli spettatori nell'atto della creazione. Come può l'operato del pittore corrispondere all'atto performativo del musicista improvvisatore o del poeta, ballerino e attore, la cui apparentemente spontanea perfezione manda in estasi il pubblico? Egli dovrebbe far partecipare il pubblico alla creazione delle sue opere. Affermare che ciò fosse assolutamente possibile era evidentemente l'intenzione di Giovan Battista Armenini nel raccontare, nel *De' Veri Precetti della Pittura* (Ravenna, 1586), come egli stesso fu testimone dell'arte di Michelangelo («io ne viddi una volta in Roma mirabil prova»).[78]

Michelangelo aveva incontrato dietro San Pietro un giovane vasaio al quale era grato per avergli cotto alcune cose d'argilla e gli aveva offerto di soddisfare un suo desiderio. Questi gli portò immediatamente un foglio di carta chiedendogli di disegnargli un Ercole. Michelangelo lo accontentò immediatamente. Dopo aver assunto una posa dignitosa e posto il suo piede su un panchetto, disegnò in breve tempo l'Ercole. Quindi consegnò la sua opera al giovane, che era in piedi accanto a lui, e se ne andò. Armenini descrive il disegno con parole di ammirazione:

> Il qual dissegno, per quanto io conosceva allora, mi parve così ben lineato, ombrato e finito, che passava ogni uso di minio et era un stupor grande a quelli che ciò ave[v]ano veduto fare in così poco tempo, che altri vi avrebbero giudicato dentro la fatica di un mese, sì che si può fare da questo giudizio quanto egli doveva essere facile in far le sue invenzioni.

In questo racconto sono contenuti tutti gli ingredienti per presentare al lettore l'analogia con gli *improvvisatori* che si esibivano pubblicamente, chiamati anche cantipanca o cantastorie: un luogo pubblico, un panchetto, una pubblica esecuzione spontanea con risultato mirabilmente perfetto. Che Armenini cerchi proprio questa analogia non può certo meravigliare, visto che i cantastorie venivano considerati gli improvvisatori per eccellenza ed erano stimatissimi socialmente. A Firenze essi furono fortemente favoriti dai Medici. Di Lorenzo de' Medici, come anche di molti altri nobili, si racconta che si esercitava nel canto e nel poetare all'improvviso.[79] Angelo Poliziano informava Lorenzo che suo figlio Piero faceva grandi progressi in quest'arte da lui tanto stimata,[80] e ogni domenica Lorenzo stesso ascoltava davanti San Martino il suo improvvisatore prediletto, Antonio di Guido.

Il disegno, se eseguito in modo agile e virtuoso,[81] consentiva di misurarsi con i grandi improvvisatori musicanti del tempo, o meglio esso poteva costituire una prova stabile di quella mirabile facilità e prontezza che è fondamentale per l'essenza dell'improvvisazione. La facoltà di improvvisare è una prova di maestria. Che questa sia però il risultato di un duro lavoro, dovrebbe poter restare invisibile dietro la facciata della professionale facilità.[82] Può esibirsi all'improvviso solo chi, attraverso infinito esercizio, ha creato nella sua mente un repertorio di innumerevoli possibilità combinatorie, alle quali egli può ricorrere in ogni occasione con successo. Direttamente collegato al racconto delle *performance* pubbliche di Michelangelo, Armenini descrive, in rapporto all'arte del disegno di Giulio Romano, proprio queste libere creazioni e composizioni tratte da un immaginario tesoro di motivi:

> Fu parimente [riferito a Michelangelo] Giulio Romano così copioso e facile, che chi lo conobbe affermava che quando egli dissegnava da sé qualcosa si fosse, che si potea più presto dire che egli imitasse e che avesse inanzi a gli occhi ciò che faceva, che egli componesse di suo capo, perciò che era la sua maniera tanto conforme e prossimana alle scolture antiche di Roma che, per esservi stato studiosissimo sempre mentre era giovine, che ciò che deponeva e formava pareva esser proprio cavato da quelle.

Anche Vasari loda questo artista come disegnatore e sottolinea la sua «facilità» e spontaneità, che si evidenzia soprattutto nei suoi schizzi realizzati di getto. Poiché i disegni di Giulio Romano mostrano più «vivacità, fierezza et affetto» dei suoi dipinti, dà a lo-

---

[77] Cfr. KORRICK, 2003, pp. 289-316.

[78] ARMENINI, 1988, pp. 92 sg. Questi aneddoti non si trovano in nessun'altra fonte del tempo.

[79] Cfr. PARIGI, 1954, pp. 9-21.

[80] Cfr. PIRROTTA, 1966, pp. 127-161, in part. p. 141.

[81] Anche altre 'tecniche veloci', come ad esempio la pittura ad affresco, possono servire allo scopo. Per riflessioni sulla tecnica dell'affresco come dimostrazione della *prontezza* di un artista (cfr. DAMM, 2011). Per osservazioni generali in questo contesto si veda anche SUTHOR, 2010.

[82] Sull'apparente facilità, il cui calcolo non può essere visto in alcun caso, scrive anche Baldassare Castiglione nel suo Cortigiano (1528): «Però si po' dir quella esser vera arte che non pare esser arte: né più in altro si ha da poner studio, che nel nasconderla: perché se è scoperta, leva in tutto il credito e fa l'omo poco estimato». CASTIGLIONE, 1989, p. 59.

ro la priorità.[83] Uno sguardo a due suoi schizzi conferma questo straordinario talento (cat. 25 e 26). La spensierata agilità con la quale Apollo canta e improvvisa alla lira corrisponde del tutto alla raffinata leggerezza con cui Giulio Romano ha realizzato lo schizzo. I due fogli sono in questo caso, se così si vuole, documento dello stesso atto, compiuto da Apollo e da Giulio Romano.

[83] VASARI, 1966-1997, V, p. 60.