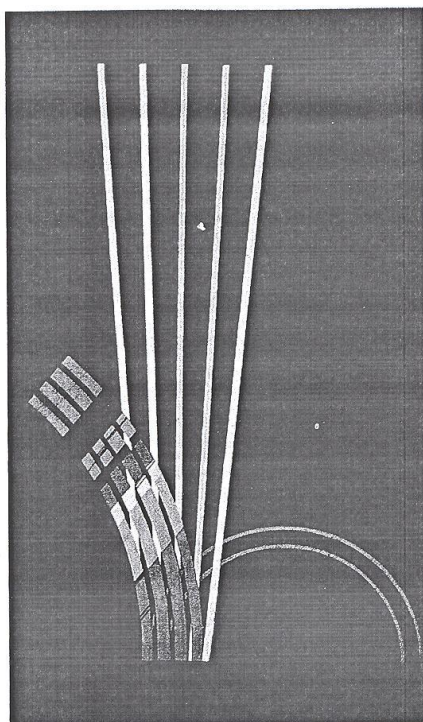




UT MUSICA PICTURA



A cura di
Cristina Santarelli

REGIONE PIEMONTE
Assessorato alla Cultura



ISTITUTO PER I BENI MUSICALI IN PIEMONTE

Impaginazione ed elaborazione grafica computerizzata:

Cristina Santarelli

Stefano Baldi

Stampato da:

Centro Stampa della Giunta Regionale

Torino 2010

Sul frontespizio: Francis Picabia, *Ut pictura musica* (1914-1917),
acquerello e gouache su tavola, 122x66 cm, Paris, collezione
Manoukian

© Proprietà letteraria riservata

2010

Istituto per i Beni Musicali in Piemonte

via Anton Giulio Barrili, 7

Torino

tel. 011/3040865

fax 011/3190277

Elena Bugini (Università di Pavia)

Un cavigliere “al femminile” di parmigianinesca leziosità: la cetera D.MR.R.434 del Musée de la Musique di Parigi*

Ubi non sis qui fueris
A colei che mi diede alla luce,
nella luce di quella luce che è veramente stata

Lo strumento musicale come opera d'arte

Venduta al Louvre da Pierre Révoil nel 1828 ed in deposito presso la Cité de la Musique sin dal 1996, la cetera¹ D.MR.R.434 (figg. 1-6, 8, 9) fu costruita intorno al 1570 dal bresciano² Gerolamo Virchi³.

* Quanto segue trova la sua origine prima nel sopralluogo da me compiuto il 5 luglio 2004 presso il Musée de la Musique di Parigi per analizzare e fotografare le cetera italiane che il museo conserva: D.MR.R.434, E.1271, E.543 e E.1131. Durante il sopralluogo mi è stata data gradita e proficua occasione di colloquio con Joël Dugot e Florence Gétreau che, oltre ad aprirmi con generosità alla loro conoscenza degli strumenti in questione, mi hanno in seguito cortesemente trasmessa la gran parte della bibliografia citata nelle note di queste pagine.

1 Cfr. JAMES TYLER, voce “Cittern”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Mcmillan, 2001, pp. 877-884.

2 La manifattura ceterara fu un'autentica specialità della liuteria rinascimentale di Brescia, cfr. UGO RAVASIO, *Il fenomeno cetera in area bresciana*, in *Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinque e Seicento. I*, a cura di Marco Bizzarini, Bernardo Falconi, Ugo Ravasio, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 1992, pp. 123-156.

3 Cfr. *Gasparo da Salò e la liuteria bresciana tra Rinascimento e Barocco*, a cura di Flavio Dassenno e Ugo Ravasio, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 1990, *passim*. Chi scrive ha approfondito gli aspetti decorativi e il simbolismo degli strumenti virchiani in: ELENA BUGINI, “Sugli strumenti musicali intagliati ed intarsiati del Rinascimento bresciano: note a margine di uno storico dell'arte”, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte. Rivista della Fondazione Giorgio Cini di Venezia», 26 (2002), pp. 87-118; EAD., “Musica, Scultura, Arti Applicate”, in «Quaderni della Fondazione Ugo Da Como», V, 9 (2003), pp. 17-59; EAD., “Reprises et adaptations de l'art vénitien et de la culture figurative classique dans les panoplies décoratives de quelques chefs-d'œuvre de lutherie du XVIe siècle brescien”, in «Journal de la Renaissance», 3 (2005), pp. 149-163. Alle pp. 109-110 del mio testo per la fondazione Cini si trova una dettagliata bibliografia consacrata sia allo strumento (cetera) che alla famiglia del ceteraro (Virchi). Sullo specifico della cetera protagonista di queste pagine – oggi tra gli strumenti in esposizione all'interno del Museo della Musica di Parigi, ma riscoperta dagli studiosi solo molto recentemente, essendo rimasta nascosta nei depositi del Louvre fino al 1996 –, la bibliografia essenziale di riferimento è: *La facture instrumentale européenne: suprématies nationales et enrichissement mutuel*, Paris, Musée Instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique, 1985/86, p. 12; PETER FORRESTER, “Italian Citterns in the Museum of the Paris Conservatoire”, in «The Lute. The Journal of the Lute Society», XXXI (1991), pp. 8-19; FLORENCE GETREAU, *Aux origines du Musée de la Musique. Les collections instrumentales du Conservatoire de Paris. 1793-1993*, Paris, Kincksieck, 1996;

Appalesata dal marchio⁴ apposto a fuoco in corrispondenza dello zocchetto (fig. 2), l'identità dell'autore è ampiamente confermata dalle affinità morfologico-decorative con gli altri quattro strumenti noti dello stesso artefice: la cetara con le armi dell'arciduca Ferdinando II del Tirolo (fig. 11), firmata e datata 1574, oggi numero 56 del catalogo "Schlosser" della Sammlung alter Musikinstrumente del Kunsthistorisches Museum di Vienna; quella firmata della raccolta strumentale dei musei di Berlino, 2287 del catalogo "Sachs", andata distrutta durante i bombardamenti della seconda guerra mondiale; la E.1271 del Musée de la Musique di Parigi (figg. 12-16, 18, 20)⁵, un tempo assegnata ad Antonio Stradivari; e la cetara "Boyden" 33 dell'Ashmolean Museum di Oxford (figg. 10, 17).

Fatta eccezione per la coppia di fiori in ottone dorato posti alla giunzione del manico con la cassa armonica (fig. 2), la D.MR.R.434 è artefatto interamente ligneo: fondo e fasce della cassa piriforme sono in acero marezzato, essenza utilizzata anche per la manifattura della tastiera; il manico è invece in acero liscio e la tavola in legno resinoso (pino o abete rosso), con rosetta inserita – dal disegno esapartito in cui si intrecciano stilizzate corolle di fiore (fig. 3) – in acero o bosso traforato. Tavola e rosetta sono entrambe profilate da doppio filetto; e lo stesso vale per la tastiera. La screpolata (ma bella) vernice rosso-scuro potrebbe essere ancora quella applicata dal primo artefice ed originale è anche il profilo maschile evocato sulla sinistra della parte bassa della tastiera (fig. 4). Sono perduti ponticello, caviglie (dodici, come indicato dagli altrettanti fori nel cavigliere) e corde originali, ed il fondo della cassa presenta una fenditura. Ciononostante, la cosiddetta "Révoil" è, delle cinque cetere virchiane sinora individuate, quella

MICHEL HUYNH, "Les instruments de musique de Pierre Révoil et d'Alexandre-Charles Sauvageot", in «Revue du Louvre», 3 (1997), pp. 47-57; JOËL DUGOT - F. GETREAU, "Citterns in French Public Collections. Instruments and Musical Iconography", in *Gitarre und Zister. Bauweise, Spieltechnik und Geschichte bis 1800. 22. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein, 16. bis 18. November 2001*, a cura di Monika Lustig, Stiftung Kloster Michaelstein, Verlag Janos Stekovic, 2004, pp. 51-68.

4 Si tratta di uno stemma (*bandato di sei pezzi, col capo dell'Impero*) campeggiante in un tondo. Lungo la circonferenza di quest'ultimo, corre la firma per esteso del liutaio "HIERONIMVS BRIXIENSIS", le cui iniziali "I" e "V" sono invece simmetricamente disposte ai lati dello scudo centrale.

5 Un'annotazione sulle sigle degli strumenti delle collezioni del museo parigino. Le lettere che precedono gli attuali numeri d'inventario testimoniano la diversificata provenienza degli strumenti; sono state date da diversi autori-responsabili e significano varie cose. Così, nel caso delle due cetere virchiane: "E" sta per "*entrée*" e vuole indicare che quello che segue è il numero di ingresso in museo del pezzo; "D [...]" sta per "*dépôt*" ed indica come lo strumento in questione non appartenga al Musée de la Musique a pieno diritto, in quanto lì depositato da altro ente.

forse⁶ più prossima alla sua veste originale, dato che il lungo occultamento nei depositi statali ha significato anche protezione dalle quasi inevitabili manipolazioni.

Sotto il profilo decorativo, la D.MR.R.434 è strumento di moderata ornamentazione, eminentemente assorbita dalla panoplia d'intagli – policromati e con tracce di doratura⁷ – a carico del manico (fig. 5). Ad impreziosire la veste ornamentale del cavigliere s'aggiungono applicazioni d'essenza non legnosa: la pietruzza bianca originariamente inserita ai due lati dell'acconciatura della protome (oggi si conserva la sola in corrispondenza della tempia destra); e le paste vitree utilizzate per "vivificarne" lo sguardo (pasta bianca per la sclerotica e nera per l'iride; fig. 6). Quello che conclude il manico – non ricavato dal suo stesso blocco ligneo, ma scolpito separatamente e quindi innestato mediante perno metallico – è l'aggraziato prodotto d'una scultura elementare e stereotipata: il nitore volumetrico-cromatico del rosato viso femminile restituisce un'immagine di grande timidezza psicologica, il cui incanto puerile è accresciuto dallo sguardo perso nel nulla, dal sorriso misuratissimo e dalla contenuta erubescenza dei pomelli tondi che arrossano la sommità della guancia. I capelli castani sono attorti come in una matassa lanosa, solcata da sottili rivoli serpeggianti che, in corrispondenza della nuca, si complicano in uno studiato raccolto di trecce: con la sua quasi "sfericità", l'acconciatura esalta il sodo ovale del sottostante viso.

Questa testina poco dipende dai paradigmi lagunari tanto determinanti nella configurazione dei caviglieri delle altre cetere virchiane⁸, prevalentemente riflettendo, piuttosto, la forte dipendenza di molto manierismo, anche bresciano, dai modi di Parmigianino: il dettaglio d'ornato costituisce pertanto una singolare conferma del successo tra gli operatori del settore artistico dell'estro parmigianinesco e delle sue soluzioni formali. Più precisamente, la testina della

6 Impossibile fugare i dubbi residui: prima di procedere all'alienazione, in effetti, Pierre Révoil sottopose a restauro i pezzi della sua variegata collezione e, come tutti gli altri strumenti che ne fecero parte, anche la cetera D.MR.R.434 passò tra le mani di un liutaio. Quali fossero gli interventi subiti dallo strumento prima di essere comprato da Révoil, poi, non è dato sapere, visto che se ne ignora del tutto la provenienza (sulla composizione e le vicende delle collezioni di Révoil, componente strumentale compresa, cfr. *infra*). È inoltre evidente che, rispetto all'originale cinquecentesco, sono state apportate – in epoca ignota – una contenutissima riduzione dimensionale del fondo e qualche modifica alla tastatura.

7 L'oro era applicato in foglia mediante l'uso di mercurio; due punti d'oro sono ancora ben conservati in corrispondenza del gancio.

8 Come ho illustrato nei saggi ricordati in nota 3, è soprattutto il caso della *Lucrezia suicida* scolpita – adottando stilemi cari alla pittura veronesiana – in corrispondenza della terminazione della cetera viennese; della ripresa di una maschera del carnevale di Verona nella sculturina che concludeva il manico dello strumento di Berlino; e della parodia del volto della Vergine del donatelliano *Altare del Santo* a Padova intagliata al vertice della cetera E.1271 del Musée de la Musique.

cetera “Révoil” sembrerebbe una ripresa scultorea dell’*Antea* di Parmigianino (fig. 7), per quanto il viso sia meno consunto e l’espressione non altrettanto spaurita⁹. A fornire il cartone ispirato a questo capolavoro¹⁰ – e fors’anche ad attuare la policromatura del cavigliere – deve essere stato un artista bresciano vicino ai modi di Lattanzio Gambara¹¹.

Sul retro, il cavigliere s’ammanta d’un mascherone demoniaco (figg. 8, 9), le cui umane fattezze caricate (si notino l’enormità della bocca aperta in un sanguigno riso a quattro canini, il naso a freccia, l’arricciamento ad *esse* coricata degli zigomi, gli occhi a mandorla incastonati tra il corrugamento della fronte e le due verdi alghe posticcie applicate alle tempie) vengono magnificate dalle iridate squame di rettile che rivestono cranio e mento, e dalle corna caprine¹² coincidenti con il gancio. Barba ed acconciatura a pseudo-turbante hanno un qualcosa di turchesco che, in considerazione della cronologia approssimativa della manifattura¹³, sarà difficilmente casuale: il Virchi lavora difatti intorno al 1571 della battaglia di Lepanto, quando il “turco” era identificato con il demone.

Se al vertice del manico della D.MR.R.434 fa dunque capolino un aggraziato volto di fanciulla, è un grottesco ghigno di demone a dominare invece sul suo retro: nella cetera parigina s’invera cioè un intelligente accostamento decorativo “grazioso”-“mostruoso”, molto adatto a tradurre *in re* l’antica accezione d’armonia – quale sonoramente concretata da uno strumento dell’*ars musica* – nei termini di *concordia discors*¹⁴. La dissonanza di cui si sostanzia l’armonia del

9 Anche se l’ovale del volto non è altrettanto pieno, l’espressione è infatti più prossima a quella della *Schiava turca*, oggi presso la Pinacoteca Nazionale di Parma: altro capolavoro della ritrattistica di Parmigianino, ma antitetico connotato – sul versante fisico e psicologico – rispetto all’*Antea* di Capodimonte (all’immagine diafana e mesta si contrappone, in effetti, quella florida e spumeggiante del più precoce dipinto). Cfr. *Parmigianino*, a cura di Paola Rossi, Milano, Rizzoli, pp. 98-99 e 102.

10 Ma si sente anche l’eco di altre figure del Parmigianino: oltre alla *Schiava turca*, la giovanile *Santa Caterina* di Francoforte, la giovane Madonna della coeva *Sacra famiglia* del Prado, la *Madonna della rosa* di Dresda, il viso di fanciulla immediatamente dietro la mano destra della *Madonna dal collo lungo* degli Uffizi, cfr. *Parmigianino*, cit., pp. 92, 93, 98 e 101-102. Parmigianino può aver dato qualche spunto anche per l’ideazione della componente pseudo-terriologica del retro della D.MR.R.434 con il drago della sua *Santa Margherita*, affrescata in San Giovanni Evangelista a Parma, cfr. *ibidem*, p. 48.

11 Cfr. PIER VIRGILIO BEGNI REDONA - GIOVANNI VEZZOLI, *Lattanzio Gambara, pittore*, Brescia, Morcelliana Editrice, 1978.

12 L’Alciati dell’emblema “*In amatores meretricum*” fa delle corna di capra un elemento allusivo alla lussuria, cfr. ANDREA ALCIATO, *Emblemata*, traduzione di Domenico Magnino (con originale latino dell’edizione parigina del 1534 a fronte), Pavia, Torchio de’ Ricci, 1986, p. 53.

13 L’unica data sicura che conosciamo per le manifatture di Gerolamo Virchi è il 1574 riportato all’interno della cassa della cetera per l’arciduca Ferdinando del Tirolo. Gli altri quattro strumenti attualmente ricondotti al *corpus* virchiano vengono considerati – con consapevolezza, ma inevitabile, approssimazione – cosa più o meno coeva, del 1570 circa.

14 Quella di *concordia discors* è definizione classica di armonia a cui il Rinascimento si mostra particolarmente sensibile. Tale definizione si lega al “mistero” antico della nascita

cavigliere virchiano, oltretutto, non è soltanto quella tra due registri di stile (caricatural-fantastico per il mascherone e pseudo-naturalistico per la testina femminile)¹⁵. Protome e mascherone si contrappongono, invece, anche per

illegittima di Armonia, generata dall'unione adulterina di Marte e Venere: figlia del dio della contesa e della dea dell'amore, essa ereditò i caratteri contrari dei genitori. "*Harmonia est discordia concors*" dichiara nel 1500 Franchino Gaffurio sin dal frontespizio del *De harmonia musicorum instrumentorum*. L'espressione ha fonti antiche nelle *Epistole* di Orazio, nelle *Metamorfosi* di Ovidio, nella *Farsaglia* di Lucano e – soprattutto – nel saggio di Plutarco dedicato a *Iside e Osiride*. Gaffurio, in realtà, oscilla tra la formula classica "*concordia discors*" e la sua inversione "*discordia concors*" che ha soprattutto precedenti nel poema sugli astri in cinque libri (*Astronomica*) che Marco Manilio dedica ad Augusto e nelle *Epistole* di sant'Agostino. Meditando sulla natura straordinaria di Armonia (nucleo fondamentale del suo pensiero sulla bellezza), Pico della Mirandola attinge abbondantemente alla teoria che Plutarco espone in *De Iside et Osiride*. Per l'uomo del Rinascimento che si rifà a questo mito e pensa all'armonia come coesistenza-conciliazione degli opposti, è frequente ricorrere a coppie antifrastiche, come *amore-amaro* (a tale gioco di parole, ad esempio, Bembo consacrò l'intero Libro Primo degli *Asolani*) e *amare-armare* (questa minacciosa equazione diventò addirittura indispensabile ai sonettisti malati d'amore: di essa si servì ad esempio Michelangelo). La visione del mondo come armonica *coincidentia oppositorum* porta l'uomo del Rinascimento a ragionare per ossimori e coppie antifrastiche; in senso assoluto, non solo nel comportamento amoroso. Costume esistenziale che trova la sua più chiara espressione nell'adozione diffusa, da parte degli intellettuali dell'epoca, della divisa del "*festina lente*". Opera assai letta nel corso del Rinascimento – addirittura modello dei *Miscellanea* di Poliziano – furono le *Notti Attiche* di Aulo Gellio, retore e giudice del II secolo d.C.. In un capitolo dedicato all'avverbio "*mature*" e al significato del verbo "*maturare*", Gellio aveva introdotto un motto dell'imperatore Augusto che raccomandava una combinazione di rapidità e pazienza, di audace abbandono e di prudente controllo di sé. Si trattava, appunto, del celebre "affrettati lentamente" ricavato dalle *Vite dei Cesari* di Svetonio e che, come giustamente indicato negli *Adagi* erasmiani, trovava la sua prima radice in un verso delle *Fenicie* di Euripide. Lo stesso Erasmo – nell'*Adagium* 1001, intitolato proprio "*festina lente*" – spiega inoltre come esso diventasse la massima universalmente preferita del Rinascimento e come coloro che la scelsero per divisa si dilettaessero ad esprimere la medesima idea in un'illimitata varietà di immagini. La più riuscita (e celebre) fu probabilmente la divisa aldina, adottata da Aldo Manuzio ispirandosi ad una moneta di Tito ed avente forma di delfino avviluppato ad un'ancora. Questa e molte altre combinazioni emblematiche furono scelte per significare la regola che la maturità si raggiunge mediante una crescita di forza in cui rapidità e fermezza di sviluppano di pari passo. Così, ad esempio, si fu soliti designare un uomo che facesse sfoggio della propria vitalità e della propria cautela simultaneamente "*puer senex*" o, alla greca, "*paedogeron*". L'elasticità è ideale e abitudine mentale del Rinascimento che, sensibile all'*Etica a Nicomaco*, segue il consiglio aristotelico di deliberare lentamente per poi agire con grande rapidità. Ma è soprattutto nel culto per Platone che va probabilmente individuata la radice prima del gusto spiccato del Rinascimento per l'ossimoro: i suoi appena riscoperti dialoghi sono infatti gremiti di personaggi contraddittori, come il filosofo (che è nel contempo ignorante e sapiente), l'amante (che è insieme ricco e povero), il guardiano (che è nel contempo terribile ed amichevole). Cfr. EDGAR WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, traduzione dall'originale inglese del 1959 di Piero Bertolucci, Milano, Adelphi, 1985, pp. 101-140.

¹⁵ Un po' troppo rigida nelle forme e fissa nello sguardo, la testina apicale non può propriamente definirsi naturalistica, mentre la fantasticheria a carico nel tallone è grottesca più che paurosa.

connotazione sessuale (femmina *versus* maschio)¹⁶, carattere (composta e serena dolcezza angelica *versus* ghignante e rabbiosamente ringhiante malvagità demoniaca), scelta dei colori (la policromia così franca e spiegata del mascherone sul tallone contrasta con il controcanto atmosferico delle poche e più realistiche tinte della testina) ed orientamento (alla posizione eretta della protome muliebre sul fronte risponde l'inversione del mascherone sul retro). Volendo poi considerare isolatamente la testa della fanciulla, si può notare l'ulteriore dissonanza tra le forme levigate e semplicissime del volto (su cui la luce scivola rapida senza quasi incontrare ostacoli)¹⁷ e la sofisticata acconciatura (prodotto di un manierato lavoro di sgorbia, in cui il chiaroscuro è più forte e tormentato). Si tratta certo di contrasti ricercati, molto più che di disomogeneità tipiche d'una cultura artistica minore: se anche la parte di decoro scultoreo della cetera Louvre-Musée de la Musique è di fattura più modesta rispetto alle altre rimanenze ceterare virchiane, il progetto di fondo è infatti egualmente ambizioso.

Così, se anche la "Révoil" – rispetto all'opulento *standard* virchiano – gioca al "risparmio scultoreo" (l'intaglio del suo cavigliere è parco e poco indulge ai virtuosismi, anche perché dovuto ad autore che di troppi virtuosismi tecnici non è forse neanche capace), il suo anonimo decoratore non rinuncia comunque ad alcuni ricercati *topoi* virchiani. È ad esempio il caso della fastosa policromia, che ancora contraddistingue la cetera di Vienna (fig. 11) e che senz'altro caratterizzava la veste originale dell'E.1271 del Musée de la Musique (fig. 12) e dello strumento di Oxford: lo indicano le tracce di pigmento individuate nel corso

16 Nella decorazione degli strumenti di Gerolamo Virchi, la coesistenza del maschile col femminile è motivo ricorrente. Essa è però soprattutto evidente nei ganci della cetera di Oxford e nell'E.1271 di Parigi, dove una coppia di satiri è tanto saldamente intrecciata da giungere alla fusione (fig. 11). Si tratta forse di Pan e consorte: in tal caso l'accoppiamento allude pure alla nascita della *lyra*, dato che, secondo il mito, Pan fu figlio del suo inventore Hermes (cfr. nota 23). Nello strumento di Oxford la *liaison* uomo-donna è espressa anche dalla coppia Adamo ed Eva (fig. 18) intagliata sullo zocchetto (l'Albero della Vita posto tra le due figure è quasi una *mise en abîme* del materiale con cui è fabbricata la cetera stessa; se quanto Virchi ci sta suggerendo è che la cetera è l'Albero della Vita, allora l'ancora indecifrata testina muliebre che conclude il manico dello strumento è forse un'Eva in abito cinquecentesco, cfr. JURGIS BALTRUŠAITIS, *Il Medioevo fantastico*, traduzione dall'originale francese del 1972 di Fulvio Zuliani e F. Bovoli, Milano, Adelphi, 2002, p. 149, fig. 84A). Il gusto per la combinazione maschile-femminile contraddistingue – per quanto a diversi livelli di fusione: l'androgino della lira C.94 (SAM Inv.No.89) del Kunsthistorisches Museum di Vienna, firmata e datata "*Joanes . andreas veronen / 12 [...] / 1512*", costituisce il vertice di siffatte contaminazioni di genere – un po' tutta la decorazione liutaria rinascimentale, con verosimili funzioni d'omaggio all'interpretazione tradizionale della musica come armonia e all'associazione ontologica musica-amore (cfr. nota 25). Nei prodotti ceterari del Virchi essa è comunque sistematica, con picchi di massima evidenza proprio nelle coppie di fauni di Parigi ed Oxford.

17 La soluzione del volto è di grande semplicità: le superfici sono ampie (fronte spaziosa, gote piene e lisce) e le dimensioni di tutto ciò che connota come viso questo volume antropomorfo (occhi e bocca) sono portate alla scala più ridotta.

delle analisi microscopiche e gli inserti in pietre dure di vario colore che tuttora si conservano¹⁸. Ed è ancora il caso del gusto per i mascheroni, per la profusione di ornati fitomorfi-zoomorfi e per l'antropomorfismo di certe parti (figg. 13-15)¹⁹: trattasi, d'altronde, di quasi-*Leitmotive* del migliore artigianato musicale dell'epoca; artigianato in cui la manifattura virchiana rientra a pieno titolo. Comune con l'altra cetera di Parigi, con quella di Oxford e con quella di Vienna è anche il dettaglio di figura posto ad ornamento laterale della tastiera: si tratta, qui, di un busto maschile eretto su un tronco d'albero. Credo che le letture più probabili di questa criptica erma pirografata siano due: la prima ne fa un'evocazione – molto appropriata alla natura lignea del manufatto decorato – di un'antica divinità silvana²⁰; in base alla seconda, saremmo invece in presenza di una compendiarica rappresentazione di Dioniso, presenza legittimata dall'importanza della musica nelle celebrazioni di baccanale e dal fatto che, tra le varie attribuzioni del dio, vi era anche il suo essere spesso considerato divinità arborea²¹. Nelle altre sopravvivenze virchiane, il particolare assume invece forma

18 Il coloratissimo manto degli strumenti di Oxford e Parigi sarà stato certamente depauperato in epoca maggiormente castigata rispetto a quella della manifattura. D'altronde, molte delle opere rinascimentali che, in condizioni integrali o frammentarie, sono giunte sin noi in veste cromaticamente uniforme o poco variata, erano certo contraddistinte da un'originaria fastosa policromia: così i monumenti sepolcrali lagunari dei Lombardo, il ferrarese Camerino d'Alabastro, le tarsie di cori e studioli, gli strumenti musicali-oggetto da collezione. In molti casi, cioè, abbiamo delle opere del Rinascimento la stessa visione cromaticamente impoverita che abbiamo della statuaria antica; il che contribuisce a distorcere la nostra messa a fuoco e la nostra comprensione del gusto dell'epoca e delle sue manifestazioni artistiche. La nostra tendenza è infatti quella a pensare che, tra Quattro e Cinquecento, una delle imprescindibili *condiciones sine quibus non* dell'ineludibile valore umanistico-rinascimentale dell'equilibrio fosse l'opzione monocromatica. Anche prima della svolta manierista, invece, il Rinascimento non dovette disdegnare l'uso del colore e dovette impiegarlo pure per vivacizzare quanto, di un'opera composita, non era che la semplice struttura architettonica. Difficilmente però le traversie subite dai lavori di commesso ed i ripetuti lavaggi-restauri hanno lasciato tracce, se non microscopiche, di questo arricchimento finale. E lo stesso vale per quell'importante espressione dell'*ars lignaria* rinascimentale che fu la produzione di arnesi acustici, cetera virchiane comprese.

19 Nei visi selvaggi che fanno sovente capolino in questi prodotti liutari non è forse fuori luogo cogliere un'evocazione dello spirito arboreo delle piante "uccise" per realizzare lo strumento, ma anche fatte per sempre (ri)vivere dal liutaio nello strumento stesso, cfr. JAMES GEORGE FRAZER, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, traduzione dalla sintesi stabilita in inglese dall'autore nel 1922 di Nicoletta Rosati Bizzotto, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 1992, pp. 343-345.

20 "[...] nell'arte classica, le divinità silvane erano raffigurate in forma umanizzata, la cui natura boschiva emergeva da una ramo o un altro simbolo altrettanto ovvio [...]", cfr. G. FRAZER, *Il ramo d'oro*, cit., p. 147.

21 La rappresentazione di Dioniso come "erma" secondo la descrizione di Frazer è effettivamente molto somigliante a quanto lumeggiato sulla tastiera della "Révoil", cfr. G. FRAZER, *Il ramo d'oro*, cit., pp. 441-442. Opere come il *Bacco* michelangiolesco del Bargello stanno chiaramente ad indicare come gli artisti del Rinascimento avessero piena contezza del carattere ambiguo di questa divinità: i misteri dionisiaci sono nel contempo consolatori e distruttivi, spettando a Bacco-Dioniso trarre la vita dalla morte (si veda l'episodio di Arianna) ed

di sculturina femminile nuda (fig. 16): una piccola Venere, senza braccia e con i piedi terminanti in voluta. La pigmentazione superstita della cetera viennese aiuta nell'interpretazione dell'arricciamento ai piedi nei termini di formula aforistica d'una conchiglia che, oltre ad entrare in risonanza con la suggestione marina del fondo – in tutte e tre gli strumenti lavorato in modo da suggerire la forma d'una valva di conchiglia²² –, crea un collegamento diretto con il mito antico del trasporto di Venere a Cipro subito dopo la sua nascita dalle acque²³. Mito antico

alleviare il dolore mediante l'ebbrezza dell'alcool; ma quello che è medicamento e lenimento, nell'abuso, si trasforma anche in strumento di autodistruzione. Cfr. E. WIND, *Misteri pagani...*, cit., pp. 217-234.

22 La lavorazione cambia però di strumento in strumento: semplicemente profilata dal filetto la conchiglia di Oxford (fig. 18), scandita in doghe profilate quella di Vienna ed egualmente scandita da doghe egualmente profilate quella di Parigi, ma con la raffinatezza aggiuntiva della lavorazione ad incavo di ciascuna doga. Sempre ed ovunque, s'è identificato nel mare il grembo materno per antonomasia. Il pensiero di Anassimandro e quello di Talete, soprattutto, sono dominati dalla fede nei miracolosi poteri generativi dell'acqua. Particolarmente espressivo di questa connaturata fecondità delle acque marine è il *murex brandaris*: entro la sua conchiglia spinosa avvolta a spira, il mollusco gasteropodo del Mediterraneo da cui gli antichi estraevano la porpora funziona in modo eccellente da simbolo del sangue; di quanto, cioè, dà vita al corpo animale. Di tutte le nascite che una conchiglia – in quanto emblema marino – può richiamare, quella evocata dalla cassa in forma di conchiglia d'uno strumento musicale è certo l'origine del suono (tanto più che, come ricorda Baltrušaitis, la conchiglia è oggetto naturalmente ammantato di stupore sonoro, dato che conserva nella sua stessa sostanza la voce del grembo salmastro che l'ha generata: “Con le sue forme regolari, perfette, che racchiudono il rumore delle onde, essa possiede già qualità sovranaturali [...]”, cfr. J. BALTRUŠAITIS, *Il Medioevo fantastico*, cit., p. 87); e del suono “bello”, come garantisce la presenza della sculturina di Venere – tra le altre cose, dea della bellezza – alla base della tastiera. Per il simbolismo della conchiglia negli strumenti musicali, si veda anche la nota a seguire.

23 Mito per la prima volta chiaramente esposto da Plauto (in *Rudens*, 704: “*te ex concha natam esse*”). In eleganti dipinti murali e rilievi romani, Venere è spesso rappresentata proprio nel suo momento più sorgivo, adagiata nella valva come perla vivente. L'idea botticelliana – *Nascita di Venere* degli Uffizi – di rappresentare Venere in piedi sulla conchiglia ha precedenti antichi: presso l'Antiquarium di Berlino si conserva ad esempio una gemma greco-romana in cui la dea è effigiata stante all'interno di un'enorme conchiglia. Con il tempo, rappresentare la conchiglia diventa rappresentare Afrodite stessa e tutto ciò che essa significa: dalla bellezza, all'amore come conciliazione di principi opposti, all'armonia di cui – secondo la narrazione di Plutarco – Afrodite è madre. Usare la conchiglia come ornato – dunque – significa rappresentare l'amore e quindi la musica: nei fondi virchiani si può legittimamente cogliere questa *suite* associativa. Conchiglie convertite in cifra decorativa da un'elegante stilizzazione sono utilizzate anche nel decoro di manifatture non virchiane. In molti casi, tra l'altro, non è – o, meglio, non è solamente – il mito della nascita di Afrodite ad essere evocato, ma (anche) quello dell'invenzione della lira da parte di Hermes come riferita nell'omerico *Inno ad Hermes*: nel suo stesso giorno natale, balzando dalle ginocchia di sua madre Maia, Hermes si sarebbe imbattuto in una tartaruga e subito avrebbe deciso di trasformarla in strumento musicale, rivolgendosi a lei più o meno in questi termini: “canterai più dolcemente quando sarai morta”. Così, secondo la leggenda, nacque la lira a sette corde con risuonatore a guscio di tartaruga ancora utilizzato da certe popolazioni primitive. Del mito esiste anche una versione cristiana che attribuisce l'invenzione della lira con guscio di tartaruga a Jubal. Con il tempo, la conchiglia utilizzata nel mito classico (e cristiano) per la fabbricazione di uno strumento musicale diventa, per metonimia, simbolo stesso della musica (e, talvolta, anche della

che trova echi in alcuni capisaldi della letteratura del Rinascimento: in Poliziano *Giostra* I, xcix, 8, ad esempio, si dichiara come Venere venga portata a riva viaggiando sulla superficie del mare “sopra un nicchio”²⁴. I decoratori attivi per il Virchi, dunque, ci dicono – mediante la conchiglia del fondo – d’uno strumento che è sorgente d’amore²⁵ e bellezza, e – con la Venere in sintesi dinamica della tastiera – d’uno strumento che, per via sonora, è capace di diffondere amore e bellezza. Anche sotto il profilo formale, il loro punto di riferimento è eminentemente classico: tra i motivi grotteschi che l’arte rinascimentale recupera dalla glittica classica, molto sfruttato è quello – detto della “bestia nella conchiglia” – dell’animale che balza fuori da una conchiglia spiraliforme come una chiocciola (fig. 19)²⁶. Spesso si tratta di animali giganti che, in libertà, sbucano misteriosamente da un piccolo oggetto. Afrodite è nata nelle stesse condizioni: i romani la chiamavano “*Venus purpurissa*” proprio perché la sua nascita era legata ad una conchiglia; e, nonostante l’arte si sia più volentieri appoggiata al tipo a pettine, era conchiglia del tipo ad elica del murice generatore di porpora.

La chiara impronta della cultura classica costituisce quindi uno dei *Leitmotive* delle panoplie decorative virchiane condivisi anche dalla D.MR.R.434: ancor

poesia); il che spiega il suo impiego nella decorazione degli strumenti musicali, gran parte delle cetere virchiane compresa. Cfr. ROBIN HEADLAM WELLS, *The Orpharion. Symbol of a Humanist Ideal*, in «Early Music», X, 4 (1982), pp. 427-440.

24 Cfr. E. WIND, *Misteri pagani...*, cit., pp. 321-322. La frequenza con cui, in forma più o meno esplicita, la dea pagana dell’amore viene coinvolta nel decoro delle cetere virchiane risente certo anche del neoplatonismo dilagante dell’epoca: per Ficino e Pico tutto il *pantheon* greco ruota intorno a Venere e Amore, in quanto secondo Platone è tramite la mediazione dell’amore che è possibile qualsiasi comunione tra i mortali e gli dei. Secondo Ficino, tutto l’universo è tenuto coeso dal ritmo dialettico dell’amore, la cui forza cogente è ben espressa dall’immagine delle Grazie, congiunte dal nodo della carità reciproca. Cfr. *ibidem*, pp. 47-65.

25 Nell’intima associazione amore-musica compiono il proprio atto di fede sia la classicità che il Rinascimento. A volte appoggiandosi a Plutarco: l’amore è ciò che unisce il difforme in un vincolo che, in quanto armonico, ha essenza comune alla musica. A volte facendo appello ad accezioni non-platoniche: l’amore è sessualità, esultanza dei sensi che la musica contribuisce a infervorare. Cfr. AUGUSTO GENTILI, “Amore e amoroze persone: tra miti ovidiani, allegorie musicali, celebrazioni matrimoniali”, in *Amor sacro e Amor profano*, Milano, Electa, 1995, pp. 82-105 (soprattutto p. 91); SILVIA DANESI SQUARZINA, “Musica...instromento si atto et incentivo a muover gl’animi all’amore”, e CLAUDIA TERRIBILE, “La musica nella cultura figurativa veneta del XVI secolo”, in *Colori della Musica. Dipinti, strumenti e concerti tra Cinque e Seicento*, a cura di Annalisa Bini, Claudio Strinati, Rossella Vodret, Milano, Skira, 2000, pp. 59-63 e 89-93. Nell’E.1271 di Parigi altra divinità dell’amore evocata è Eros, figlio di Afrodite, fatto protagonista degli intagli del ponticello (fig. 19).

26 La ripresa dei motivi a conchiglia da parte dell’arte occidentale comincia, in realtà, già nel momento di fioritura bizantina dell’età medievale. È soprattutto a partire dall’arte gotica, comunque, che l’Occidente fa cospicuo ricorso al motivo della conchiglia e dell’animale che da essa prorompe: si tratta, di norma, di riprese – mediate dalla circolazione di monete antiche e gemme incise – da leggere in chiave di simbolo cristiano della resurrezione. Cfr. J. BALTRUŠAITIS, *Il Medioevo fantastico*, cit., pp. 85 e 89.

prima che per la presenza dell'erma, per il ricorso a procedimenti di coesistenza ossimorica. Ma anche per altri motivi. Tra le affinità che la "Révoil" condivide con la "ex-Stradivari" c'è ad esempio la suggestione "efesina" implicita nella disposizione su più file delle polilobate caviglie. Entrambi i caviglieri sembrano in effetti dovere molto all'iconografia antica dell'Artemide di Efeso (fig. 20): in ambedue, la componente umana è limitata alla sola testa, con la conseguenza che, mancando molto del corpo umano rispetto alle altre sculturine virchiane, si tende a fare un tutto unitario di protome e cavigliere, e le caviglie in esso conficcate sembrano facilmente dei seni. Anche se adesso le caviglie della D.MR.R.434 sono perdute, l'effetto generale della terminazione del manico di ambo le cetere virchiane del Musée de la Musique non doveva essere originariamente molto diverso. La stessa presenza della componente grottesca come manifestata dal mascherone sul gancio affonda la sua radice prima nella cultura classica: il Rinascimento – in continuità con lo spirito comico di molta classicità – coltiva un suo fervido filone giocoso²⁷. Come ha ben illustrato Edgar Wind²⁸, tra il molto che gli umanisti apprendono da Platone (e che i più arguti artisti dell'epoca fanno proprio) vi è anche il pensiero che delle cose più profonde è meglio parlare con ironia: "serio ludere" è massima socratica fatta propria da Cusano, Ficino e

27 È stato soprattutto indagato in: PAUL BAROLSKY, *Infinite Jest. Wit and Humor in Italian Renaissance Art*, Columbia & London, University of Missouri Press, 1978, e LUISA SECCHI TARUGI (a cura di), *Disarmonia, bruttezza e bizzarria nel Rinascimento*, Firenze, Franco Cesati, 1998. "The art of the period is more often discussed in relation to serious humanist, Neoplatonic, or theological literature. The texts of writers such as Pico della Mirandola, Ficino, and Alberti have been carefully glossed by art historians, but scarcely a word has been said of the delightful comedy of Pulci, the facetious poetry of Berni, and the mock-erotic writings of Folengo, who influenced Rabelais. The facetious aspects of Aretino's Writings have been generally ignored by art historians; the comedies of Bibbiena, Ariosto, Cecchi, Caro, and others have been neglected; and the satyres of Doni, Niccolò Franco, and Gelli, and the novelle of Il Lasca, Firenzuola, and countless other comic writers who were well known in the Renaissance have been overlooked. Yet to obtain a balanced view of Italian Renaissance art, we need to take into account the ways in which the visual arts of the period relate to this comic tradition [...]": è la bella ed efficace sottolineatura del peccato degli storici dell'arte e della letteratura rinascimentale (fare dipendere tutto dalla serietà della fervida tradizione neoplatonica, quando altrettanto fervida ed influente su letteratura ed arte del Rinascimento è stata anche la tradizione comica) che Barolsky pone in apertura del suo lavoro, cfr. P. BAROLSKY, *Infinite Jest*, cit., p. 2. Concludendo: "In recent years art historians have questioned the extent and character of Neoplatonic influence on Italian Renaissance art, which was one considered to be overwhelming. In pursuing this issue I have tried to show that the sexual comedy in certain works might either be ironic or related to the pervasive anti-Platonic current of the period, which is a counterpart of the more widely discussed anti-Petrarchan poetry of the period. We have looked at a variety of works that can be called satires or parodies, and it should become even more apparent in time that the satirical and parodic currents of Renaissance art, as well as irony, were more pervasive than has previously supposed [...]", cfr. *ibidem*, p. 209-210.

28 Cfr. E. WIND, *Misteri pagani...*, cit., pp. 289-292.

Pico²⁹; ed è, ancor prima, la norma cui s'informa lo stile di Luciano, Apuleio e Plutarco, fatto oggetto d'ammirata imitazione da parte – tra gli altri dotatissimi – di Aldo Manuzio, Erasmo da Rotterdam e Tommaso Moro. Tipico di questo stile è il ricorso ad un grottesco che, nelle forme estreme, può anche tingersi delle cadenze dell'assurdo e del mostruoso. Sostiene infatti Cicerone (o chi per lui) in *Rhetorica ad Herennium* III, xxii che noi ricordiamo ciò che è assurdo più facilmente di ciò che è normale e che, proprio per questo, nel nostro immaginario, il “mostro” spesso precede il “dio”. Si tratta di una norma fondamentale dell'*ars memorativa*, posta alla base di molte importanti realizzazioni classiche e rinascimentali: si pensi, ad esempio, ai “sileni d'Alcibiade” che Platone introduce nel *Simposio* e che Erasmo rende topici con gli *Adagia*³⁰.

Lo strumento musicale come soggetto d'opera d'arte

Tra i primi collezionisti del XIX secolo ad aver raccolto, tra oggetti d'arte e curiosità, anche alcuni strumenti musicali, si segnalano due francesi: il pittore Pierre Révoil (1776-1842) che, spesso e volentieri, raffigura nei propri dipinti gli strumenti da lui acquistati e collezionati; ed il musicista Alexandre-Charles

29 In molte cose gli alchimisti sono eredi – o “scimmie” – dei neoplatonici. Anche in questo: nel travestire da scherzo ciò che invece considerano questione di grande serietà. Lo dimostrano alcuni dei titoli che danno ai loro scritti, come il *Lusus serius* (1616) e lo *Jocus severus* (1617) di Michael Maier. “*Serio ludere*” ben si presta anche a fungere da motto per la rinascita delle “grottesche”: il Rinascimento le considera gli ornati più adatti per la decorazione di camere sepolcrali e stanze di misteri; la loro grazia leggera e la loro incongruenza di ben calcolati capricci furono all'origine del “paradosso” raffaellesco delle logge religiose.

30 Per il grande pubblico Erasmo è l'autore dell'*Elogio della follia*. Per molti studiosi è invece il grande filologo che ha rinnovato gli studi sul testo di Antico e Nuovo Testamento. Per quegli studiosi che misurano l'importanza di un autore nella storia del pensiero sulla base della capacità delle sue idee di penetrare in modo sottile, profondo e duraturo nei sistemi culturali, Erasmo è soprattutto l'autore degli *Adagia*. L'adagio 2201 intitolato *Sileni Alcibiadis* è uno di quelli più lunghi del *corpus* vastissimo e variegatissimo (anche in quanto ad estensione) degli *Adagia*. Molto concretamente, i “sileni di Alcibiade” sono i “sileni” di cui Platone parla nel *Simposio*, affidandone la spiegazione ad Alcibiade: statuette cave internamente, che fuori appaiono ridicole e brutte, mentre dentro vi sono immagini bellissime di divinità. Sul piano dei significati, per Erasmo – come già per Platone – essi alludono alla sfasatura che intercorre tra i due aspetti della realtà: l'esteriorità (che può essere molto brutta) e l'interiorità (che può essere, viceversa, molto bella). Leggere la realtà significa rendersi conto di cosa veramente è un “sileno”, ovvero non vedere più l'involucro esterno delle cose e curarsi esclusivamente del suo contenuto. Erasmo, tuttavia, va oltre Platone. Mentre per Platone leggere la realtà significa sempre andare da un'esteriorità brutta ad un'interiorità bella, Erasmo illustra difatti come la prospettiva possa anche essere capovolta: come, cioè, al bello esteriore (soprattutto inteso come lustro dato da denaro, prestigio sociale e potenza) possa corrispondere l'orrenda bruttezza interiore (intesa come turpitudine morale, assai meno ridicola di un'eventuale esteriorità grottesca). “Sileni di Alcibiade” sono, allora, per l'Erasmo politicamente impegnato e pacifista, soprattutto i sovrani ed i pontefici a lui contemporanei.

Pico²⁹; ed è, ancor prima, la norma cui s'informa lo stile di Luciano, Apuleio e Plutarco, fatto oggetto d'ammirata imitazione da parte – tra gli altri dotatissimi – di Aldo Manuzio, Erasmo da Rotterdam e Tommaso Moro. Tipico di questo stile è il ricorso ad un grottesco che, nelle forme estreme, può anche tingersi delle cadenze dell'assurdo e del mostruoso. Sostiene infatti Cicerone (o chi per lui) in *Rhetorica ad Herennium* III, xxii che noi ricordiamo ciò che è assurdo più facilmente di ciò che è normale e che, proprio per questo, nel nostro immaginario, il “mostro” spesso precede il “dio”. Si tratta di una norma fondamentale dell'*ars memorativa*, posta alla base di molte importanti realizzazioni classiche e rinascimentali: si pensi, ad esempio, ai “sileni d'Alcibiade” che Platone introduce nel *Simposio* e che Erasmo rende topici con gli *Adagia*³⁰.

Lo strumento musicale come soggetto d'opera d'arte

Tra i primi collezionisti del XIX secolo ad aver raccolto, tra oggetti d'arte e curiosità, anche alcuni strumenti musicali, si segnalano due francesi: il pittore Pierre Révoil (1776-1842) che, spesso e volentieri, raffigura nei propri dipinti gli strumenti da lui acquistati e collezionati; ed il musicista Alexandre-Charles

29 In molte cose gli alchimisti sono eredi – o “scimmie” – dei neoplatonici. Anche in questo: nel travestire da scherzo ciò che invece considerano questione di grande serietà. Lo dimostrano alcuni dei titoli che danno ai loro scritti, come il *Lusus serius* (1616) e lo *Jocus severus* (1617) di Michael Maier. “*Serio ludere*” ben si presta anche a fungere da motto per la rinascita delle “grottesche”: il Rinascimento le considera gli ornati più adatti per la decorazione di camere sepolcrali e stanze di misteri; la loro grazia leggera e la loro incongruenza di ben calcolati capricci furono all'origine del “paradosso” raffaellesco delle logge religiose.

30 Per il grande pubblico Erasmo è l'autore dell'*Elogio della follia*. Per molti studiosi è invece il grande filologo che ha rinnovato gli studi sul testo di Antico e Nuovo Testamento. Per quegli studiosi che misurano l'importanza di un autore nella storia del pensiero sulla base della capacità delle sue idee di penetrare in modo sottile, profondo e duraturo nei sistemi culturali, Erasmo è soprattutto l'autore degli *Adagia*. L'adagio 2201 intitolato *Sileni Alcibiadis* è uno di quelli più lunghi del *corpus* vastissimo e variegatissimo (anche in quanto ad estensione) degli *Adagia*. Molto concretamente, i “sileni di Alcibiade” sono i “sileni” di cui Platone parla nel *Simposio*, affidandone la spiegazione ad Alcibiade: statuette cave internamente, che fuori appaiono ridicole e brutte, mentre dentro vi sono immagini bellissime di divinità. Sul piano dei significati, per Erasmo – come già per Platone – essi alludono alla sfasatura che intercorre tra i due aspetti della realtà: l'esteriorità (che può essere molto brutta) e l'interiorità (che può essere, viceversa, molto bella). Leggere la realtà significa rendersi conto di cosa veramente è un “sileno”, ovvero non vedere più l'involucro esterno delle cose e curarsi esclusivamente del suo contenuto. Erasmo, tuttavia, va oltre Platone. Mentre per Platone leggere la realtà significa sempre andare da un'esteriorità brutta ad un'interiorità bella, Erasmo illustra difatti come la prospettiva possa anche essere capovolta: come, cioè, al bello esteriore (soprattutto inteso come lustro dato da denaro, prestigio sociale e potenza) possa corrispondere l'orrenda bruttezza interiore (intesa come turpitudine morale, assai meno ridicola di un'eventuale esteriorità grottesca). “Sileni di Alcibiade” sono, allora, per l'Erasmo politicamente impegnato e pacifista, soprattutto i sovrani ed i pontefici a lui contemporanei.

Sauvageot (1781-1860), che, pur essendo ottimo violinista, di questi strumenti apprezza più la fattura raffinata che le qualità musicali.

Il fondo Révoil è entrato a far parte delle collezioni del Louvre nel 1828; quello Sauvageot nel 1856. Ciascuno di questi fondi è costituito da centinaia di oggetti d'arte – come quelli che sempre fanno la ricchezza dei gabinetti amatoriali, molto simili, anche in età decisamente più moderna, alle pseudo-enciclopediche *Schatzkammer* rinascimentali³¹ – appartenenti soprattutto a Medioevo e Rinascimento; all'interno di ciascuna raccolta, gli strumenti musicali non costituiscono che una minima parte: dodici pezzi per la collezione Révoil, dieci per la collezione Sauvageot. Entrambi i collezionisti, al momento dell'acquisto degli strumenti musicali che poi entrarono a far parte dei loro fondi, dovettero privilegiare il loro aspetto estetico-decorativo (visto anche come espressione dell'epoca storica di produzione) piuttosto che organologico-musicale (e, questo, secondo un'ottica rovesciata rispetto a quella dei collezionisti specializzati, ghiotti soprattutto di strumenti da quartetto di fabbricazione italiana, ricercati sin dal 1750 circa proprio per quell'eccelsa qualità musicale che faceva anche il loro valore commerciale)³².

Dopo il passaggio delle collezioni al Louvre, alcuni pezzi vengono rapidamente trasferiti al Museo Medievale e delle Terme di Cluny o in quello del Conservatorio; la massima parte, invece, a partire dal 1912, viene depositata presso il Museo delle Arti Decorative, dove rimane in esposizione fino al 1972; viene quindi ritirata e, dopo un ritorno di dieci anni al Louvre (1986-1996), è affidata in deposito al Museo della Musica.

Alexandre-Charles Sauvageot ispirò a Balzac il *Cousin Pons* (1847) e, nel 1861, venne scelto da Champfleury come co-protagonista – con lo pseudonimo di Gardilanne; Dalègre è invece il nome assunto dal protagonista – de *Le violon de*

31 Cfr. ADALGISA LUGLI, *Naturalia et mirabilia: il collezionismo enciclopedico delle Wunderkammern d'Europa*, Milano, Mazzotta, 1983; KRZYSZTOF POMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1987; JULIUS VON SCHLOSSER, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, traduzione dall'originale tedesco del 1908 di Paola di Paolo, Milano, Sansoni, 2000.

32 Cfr. BENVENUTO DISERTORI, "Collezionismo settecentesco e il carteggio del Conte di Salabue", in «Rivista Musicale Italiana», LIII, 4 (1951), pp. 315-322; PAUL COLLAER, EMANUEL WINTERNITZ, voce "Musicali strumenti", in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1963, vol. IX, coll. 774-775; CURT SACHS, *Storia degli strumenti musicali*, edizione italiana a cura di Paolo Isotta e Maurizio Papini dell'originale del 1940 in inglese, Mondadori, Milano, 1980, pp. 354-355; MARCO TIELLA, *L'Officina di Orfeo. Tecnologia e pratica degli strumenti musicali*, Venezia, Il Cardo, 1995, pp. 356-361; LAURENCE LIBIN, ARNOLD MYERS, BARBARA LAMBERT, ALBERT R. RICE, voce "Instruments, collections of", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Mcmillan, 2001, vol. XII, pp. 428-468.

faïence, delizioso racconto su manie e follie dei collezionisti³³. Secondo violino dell'Opéra ed appassionato collezionista, accumulò un fondo che – congiuntamente a quello di Pierre Révoil e di Edme-Antoine Durand – ha consentito l'allestimento del nocciolo del Dipartimento di Oggetti d'Arte del Louvre. Sua epoca prediletta fu il Rinascimento; la massima parte dei suoi strumenti musicali appartiene però all'epoca barocca (XVII o XVIII secolo; con diverse presenze di curioso strumentario “esotico”)³⁴.

Révoil, invece, amò soprattutto il Medioevo ed allestì la sua collezione con l'obiettivo precipuo di mettere insieme pezzi belli e rari, di cronologia eminentemente medievale, da sfruttare come modelli nei suoi dipinti da *peintre troubadour*³⁵. Introdusse dunque nella propria collezione e riprodusse nei propri quadri soltanto ciò che, oltre che bello, era secondo lui pure autenticamente

33 I *violons de faïence* sono una specialità della manifattura ceramica di Nevers, molto fiorente tra fine Cinque e inizi Ottocento, la cui nascita si deve a Luigi Gonzaga duca di Nevers, discendente di Isabella d'Este: si tratta di raffinatissimi strumenti musicali in ceramica, dal suono particolarmente cristallino e dalle preziose e fittissime decorazioni dipinte su ambo i lati. Il racconto di Champfleury è stato edito in traduzione italiana di pregio bibliofilo dalla Sellerio di Palermo nel 1990. Lo strumento più celebre del genere è quello di leziosità rococò del Museo di Rouen, ancora esistente, riprodotto in un'incisione dell'edizione Sellerio. Nel 1876, Champfleury dedicò ai *violons de faïence* una dissertazione di taglio più scientifico per la «Gazette des Beaux-Arts», in cui illustrava i cinque esemplari da lui individuati in musei francesi, belgi e olandesi. Oltre ai *violons*, si segnalano in Francia anche altre manifatture *en faïence*, cfr. *Les instruments de musique en céramique*, Blois, Conservation du Château et des Musées, 1984.

34 Della donazione Sauvageot esiste un catalogo: ALEXANDRE SAUZAY, *Musée Impérial du Louvre. Catalogue du Musée Sauvageot*, Paris, Noblet et Baudry, 1863.

35 Cfr. MARIE-CLAUDE CHAUDONNET, *La peinture troubadour. Fleury Richard et Pierre Révoil. Deux artistes lyonnais: Pierre Révoil (1776-1842) et Fleury Richard (1777-1852)*, Paris, Arthena, 1980. Sul collezionismo dei *peintres troubadours* ci sono due articoli in «Musique Images Instruments», 1 (1995): pp. 23-33, “Les peintres troubadours collectionneurs d'instruments de musique”, di Marie-Claude Chaudonneret; pp. 34-47, “Images du patrimoine: collectionneurs d'instruments anciens et ensembles de musique ancienne en France (1850-1950)”, di Florence Gétéreau. Gli strumenti più collezionati da questi pittori sono quelli a corda pizzicata – arpa, salterio, liuto, cetera – per il fatto che si tratta degli strumenti musicali che la tradizione associa ai cantori d'amore; cantori che si credono presenza caratteristica di quel Medioevo prediletto nelle rappresentazioni: lo strumento a corda diviene l'icona stessa del gioco amoroso. Al momento della vendita nel 1828, la collezione Révoil contava ottocentotrentanove pezzi (ivi compresi i dodici strumenti musicali) e ventitré dipinti. Dei dodici strumenti, quelli che più spesso Révoil raffigura nei suoi dipinti sono un olifante (prodotto in Italia meridionale nell'XI secolo, è un corno d'avorio sontuosamente intagliato con medaglioni zoomorfi entro girali fogliati; Révoil ne fa uso soprattutto nelle scene di battaglia, dove è strumento di richiamo militare) e la cetera (nella collezione predominano i cordofoni, di cui questo è il più bello e quello più riprodotto nel superstito *corpus* pittorico del collezionista). Dato che i collezionisti come Révoil erano, prima di tutto, pittori, nella scelta degli strumenti da comprare-raccogliere-studiare-riprodurre furono spesso mossi da motivazioni di carattere estetico; attenzione che è riflessa anche dal tipo di descrizione degli strumenti che compare negli inventari. I pittori che hanno collezionati strumenti musicali per dipingerli nei loro quadri, hanno spesso peccato di anacronismo: hanno cioè raffigurato in opere di ambientazione medievale, strumenti appartenenti ad altra epoca: è anche il caso di Révoil.

medievale e che, in quanto tale, aiutava ad una credibile ricostruzione del contesto storico dei suoi soggetti. Nonostante le sue intenzioni, i dodici strumenti da lui collezionati sono in prevalenza rinascimentali e barocchi (appartengono infatti soprattutto al XVI e XVII secolo). Sappiamo tra l'altro dall'inventario da lui stesso vergato³⁶ che, degli strumenti da lui collezionati, Révoil ignorava spesso il nome autentico (o lo confondeva comunque con quello di altri strumenti). La cetera oggi D.MR.R.434 era senz'altro il punto caldo della sua silloge strumentale. Essa viene così descritta dal collezionista nel suo inventario (dove già la denominazione di "piccola tiorba" la dice lunga sull'effettiva insipienza in materia del Nostro)³⁷: "*Petit Théorbe du XVIe siècle fait par Jérôme de Brescia. Le manche fut terminé par une jolie tête de femme, coiffée selon la mode du temps de Henry II*".

Révoil fu allievo di David e professore di pittura presso l'École des Beaux-Arts di Lione per gran parte della vita. Sua principale fonte di reddito erano però i beni di famiglia, soprattutto la produzione degli uliveti nel lionnese. La vendita al Louvre, nel 1828, delle collezioni d'arte raccolte sin dai primi dell'Ottocento – vendita per lui dolorosissima – si spiega proprio con il progressivo dissesto delle finanze avite a partire dal 1820 circa. Anche se si tratta di collezioni di oggetti rinascimentali come medievali, Révoil definisce la sua raccolta "*cabinet de gothicité*". Mentre Richard è l'iniziatore del filone, Révoil è l'esponente di massimo rilievo della *peinture troubadour*: cronologicamente inquadrabile tra 1802 e 1824 circa, amatissima dall'imperatrice Giuseppina (che di essa soprattutto tappezza la Malmaison), essa oscilla tra la pittura di storia e quella di genere. Modello privilegiato è la maniera leccata e lucida di Gerrit Dou, primo allievo di Rembrandt. Per quanto spesso gli esponenti del filone cadano nella mitologia,

36 L'originale è attualmente depositato al Louvre, cfr. *Inventaire du cabinet Révoil* presso gli Archivi del Dipartimento degli "*Objets d'Art*". Dall'inventario si evince come, con attitudine prossima a quella degli allestitori delle *Wunderkammern* rinascimentali, Révoil collezionasse oggetti tipologicamente molto diversi. Essi sono infatti suddivisi in venticinque categorie (alla ventiseiesima, quella dei ventitré dipinti, dedica un inventario a parte): quella quantitativamente più significativa è la diciottesima (trecentocinquantacinque sigilli di bronzo), quelle meno consistenti (con due pezzi ciascuna) sono l'undicesima (pitture su vetro), la ventiduesima (scarpe) e la ventiquattresima (marmi). Gli elementi appartenenti a questi ultimi tre gruppi, in linea di massima, non hanno costi elevatissimi, il che induce a pensare che Révoil ne abbia comperati pochi semplicemente perché poco interessato al genere da essi rappresentato. La diciassettesima categoria dell'inventario è quella degli strumenti musicali che, con i loro dodici elementi, sembrano collocarsi (per motivi di entità numerica) a metà della scala dei suoi interessi, con lo stesso rilievo quantitativo dell'utensileria metallica per porte (dicianoversima categoria: serrature, catenacci, battenti di porta) e delle opere di artigianato ligneo (venticinesima: lavori in legno): dato da cui si evince una loro interpretazione in termini di oggetti d'arredo che contribuiscono alla ricreazione di un ambiente storico.

37 Non sbaglia però la cronologia approssimativa. E non è male davvero, dato che lo strumento non reca datazione alcuna. L'epoca fu credibilmente ricostruita sulla base dello stile scultoreo; come d'altronde sembra rivelare anche il procedere della descrizione.

nell'aneddoto e nella discutibilità di ricostruzione, essi sono sempre mossi dal desiderio di documentarsi il più possibile sulla realtà storica di quanto si vuol dipingere. Così, ad esempio, se Révoil non va a Brescia a studiare la storia della liuteria bresciana che ha prodotto la cetera virchiana della sua collezione, ci va però Alexandre-Millin Duperreux, per dipingere un quadro storico dedicato al personaggio di Bayard (eroe francese delle guerre di primo Cinquecento in territorio bresciano); per ricavarne, peraltro, una pessima impressione sia di Brescia che dei bresciani.

Almeno tre volte Révoil fa comparire la cetera del Virchi in suoi lavori; trattasi di: *Jeunes filles à une fontaine, Troubadour et lévrier* (fig. 21), *Jeune fille au luth*³⁸. Tutte e tre le opere sono state realizzate intorno al 1820; prima (*lapis* grigio; cm 18,7x22) e terza (acquerello; cm 88x66) si trovano oggi in collezione privata, mentre la seconda (a *lapis* grigio e tocchi di biacca; cm 23,4x17,4) è conservata presso il Musée des Beaux-Arts di Rouen. Esse forniscono un'attestazione pregnante tanto della qualità fuori norma dell'artigianato musicale del Cinquecento bresciano quanto della consumata consuetudine pittorica ad impiegare gli strumenti musicali nei termini di simbolo amoroso. In effetti, la riproduzione d'uno strumento musicale di scuola tanto distante cronologicamente e geograficamente da quella d'appartenenza del pittore non trova spiegazione se non nell'eccezionalità del prodotto; ed il binomio musica-amore – e quindi, per estensione, strumento musicale-amore – è pressoché un *topos* di ogni epoca e cultura; *topos* particolarmente esplicito in strumenti come quello virchiano dove, nella panoplia decorativa, componente maschile e femminile sono in voluta coesistenza³⁹.

La singolarità della testimonianza risiede, *in primis*, nel fatto di essere pittorica, francese e tardiva. Una testimonianza pittorica: cosa che, in sé, non avrebbe nulla d'eccezionale⁴⁰, se non fosse per la curiosa penuria di

38 Cfr. M.-C. CHAUDONNERET, *La peinture troubadour*, cit., p. 156 (n. 97, fig. 203), p. 158 (n. 108, fig. 258) e p. 159 (n. 119, fig. 261). Si sono per il momento individuate soltanto queste tre delle opere di Révoil che riproducono lo strumento del Virchi, ma la menzione della "théorbe" in altri passi dell'inventario fa ritenere che ne siano state dipinte anche altre, andate poi distrutte o attualmente tenute nascoste dalla gelosia d'un qualche privato. È ad esempio sicuro ch'essa fosse impugnata dal menestrello di *Le ménestrel et les jouvencelles*, olio su tela (cm 54x63) presentato al Salon del 1827, venduto nel 1918 e quindi finito non si sa dove (se ne conserva però documentazione fotografica; ed anche un disegno autografo, a *lapis* grigio, riprodotto come fig. 204 nella monografia della Chaudonneret; il disegno, venduto nel 1973, si trova oggi in collezione privata).

39 Cfr. note 16 e 25. Più in generale, sullo spessore emblematico dell'arnese acustico, cfr. EMANUEL WINTERNITZ, *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*, traduzione dalle edizioni inglesi del 1967 e 1979 di Sandra Cirri Colli, Torino, Boringhieri, 1982.

40 Di particolare interesse, in materia, la riflessione di Toffolo sulla pittura lagunare di Cinque-Seicento, capace di risultati di grande lucidità sul versante dell'iconografia musicale in

testimonianze d'iconografia di cetera a Brescia⁴¹. Una testimonianza francese: di altra nazione, quindi, rispetto a quella del liutaio produttore dello strumento che arricchisce il dipinto. Una testimonianza tardiva: appartiene infatti ad un momento che segue di circa due secoli e mezzo quello della realizzazione della cetera.

In secundis, nel fatto di appoggiarsi allo strumento che, nell'ambito del *corpus* virchiano come sinora delineato, è in assoluto il meno noto (quando, altrettanto singolarmente, non esiste invece opera d'arte che immortalino lo strumento virchiano di massima notorietà, ovvero la cetera dell'arciduca Ferdinando II al Kunsthistorisches Museum di Vienna). Nonostante la replicata presenza nell'opera pittorica di Révoil, la cetera-Louvre di Virchi soffre però presto della stessa *damnatio memoriae* a cui viene condannata tutta la pittura *trobador*. In tale *damnatio* viene infatti coinvolta anche la produzione di Révoil e pure gli sforzi da lui compiuti per correttamente alimentarla: principale "fatica" in tal senso fu sicuramente il collezionismo musicale. Documento massimo della condanna: i dodici strumenti musicali di Révoil, venduti allo Stato nel 1828 per essere mostrati in un museo pubblico (ed essere quindi strumento per l'educazione collettiva) finiscono presto dimenticati in deposito.

Dulcis in fundo, la testimonianza è singolare perché di basa su fraintendimenti ed anacronismi intrecciati. Révoil crede infatti che la cetera⁴² sia strumento medievale. La inserisce pertanto in dipinti di soggetto-ambientazione medievale, anche se, come si evince dal suo inventario, ha perfetta contezza che l'esemplare di sua proprietà è manifattura cinquecentesca. Avrebbe per lo meno potuto tentare una medievalizzazione della sculturina femminile, che lui stesso riconosce fortemente caratterizzata in senso cinquecentesco: nell'inventario parla infatti di un'acconciatura secondo la moda dei tempi di Enrico II (re di Francia dal 1547 al 1559). Anche l'indicazione autografa è oltretutto poco corretta, dacché la cronologia viene suggerita mediante un riferimento alla storia francese anziché italiana.

quanto i suoi pittori sono in quotidiano contatto con la fiorente attività dei produttori locali di strumenti musicali, cfr. STEFANO TOFFOLO, *Antichi strumenti veneziani. 1500-1800: quattro secoli di liuteria e cembalaria*, Venezia, Arsenale, 1987, e ID., *Strumenti musicali a Venezia nella storia e nell'arte dal XIV al XVIII secolo*, Cremona, Turris, 1995.

41 È quanto rilevato in: CATERINA ANDREOLETTI, *Iconografia degli strumenti musicali in manufatti artistici di Brescia*, Tesi di Diploma, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, a.a. 1986/87, pp. 14-21 (*La tradizione musicale a Brescia*), e MAURIZIO VIOLA, *L'iconografia degli strumenti musicali nelle chiese di Brescia*, Tesi di Diploma, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, a.a. 1986/87, pp. 37-62 (*Gli strumentisti ed i liutai a Brescia*).

42 Secondo la sua compiuta morfologia cinquecentesca; non – come invece sarebbe stato corretto – nella forma della sua diretta antenata medievale, più propriamente denominata "citola" (fig. 22) e ben rappresentata, ad esempio, da Simone Martini nel suo celebre affresco *Assisiato* del 1317 con l'investitura di san Martino a cavaliere.

Le tre restituzioni grafico-pittoriche che Révoil ci affida della cetera che gli appartenne non danno, quindi, né – come avrebbe voluto lui – indicazioni corrette sul costume medievale, né – come desidererebbe invece l’odierno cultore d’iconografia musicale – puntuali indicazioni sullo strumento: in tutti e tre i casi, in effetti, il pittore mira alla riconoscibilità dell’immagine (garantita da sagoma piriforme e protome muliebre), ma approssima sui dettagli. Dalle sue immagini, così, sappiamo che, ai primi dell’Ottocento, la cetera era ancora munita di ponticello, corde e caviglie; il numero delle corde (che sono distintamente rappresentate solo nel *Trobadour et lévrier*) e quello delle rispettive caviglie è, però, un inverosimile cinque. Può essere che la cetera fosse effettivamente giunta tra le mani di Révoil lacunosa di sette corde ed altrettante caviglie; ma molto più probabile è che, dipingendo, egli abbia ridotto il numero di questi elementi perché non disponeva di spazio sufficiente per rappresentarli. Allo stesso modo, la foggia squadrata – ed assai poco bresciana – delle caviglie sarà stata più verosimilmente dettata dal desiderio dell’artista di non attardarsi in dettagli creduti di poco interesse, piuttosto che dalla loro reale conformazione (anche se non si può escludere che, all’epoca, la cetera già montasse caviglie di restauro).

I tre lavori di Révoil, comunque, forniscono allo studioso contemporaneo un’interessante conferma ottocentesca sia dello spessore significativo normalmente riconosciuto all’arnese acustico, sia del fatto che, dei molti significati di cui gli strumenti musicali vengono tradizionalmente investiti dagli artisti, quello d’emblema amoroso è sempre stato uno dei più frequentati.