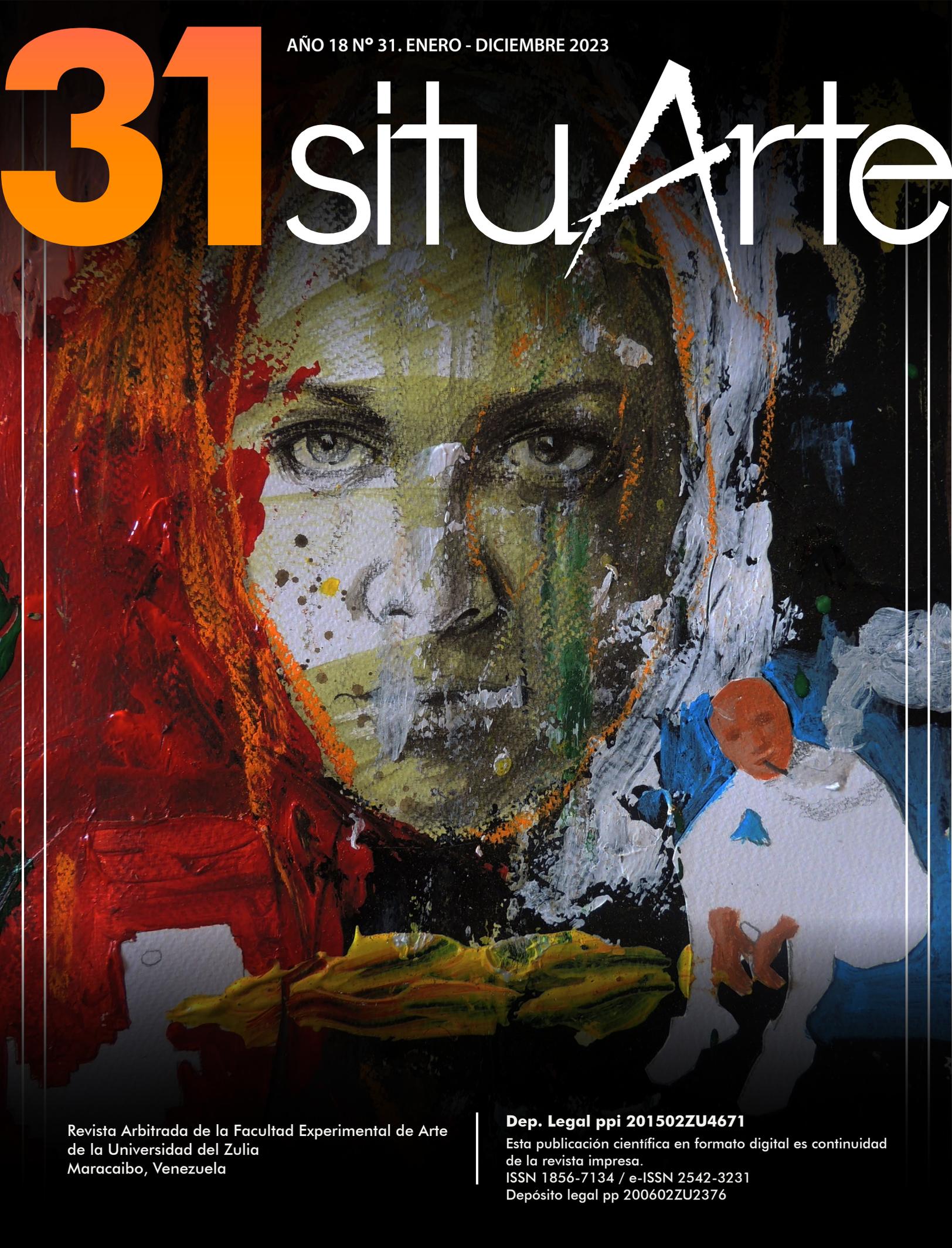


AÑO 18 N° 31. ENERO - DICIEMBRE 2023

31 situArte



Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte
de la Universidad del Zulia
Maracaibo, Venezuela

Dep. Legal ppi 201502ZU4671

Esta publicación científica en formato digital es continuidad
de la revista impresa.

ISSN 1856-7134 / e-ISSN 2542-3231

Depósito legal pp 200602ZU2376

La lira da braccio Amati e le geometrie dell'*Harmonia Mundi*

La lira Amati y las geometrías de la Harmonia Mundi

Recibido: 10-07-22
Aceptado: 16-09-22

Isabella Pascucci

Università del Salento
Lecce, Italia
isabella.pascucci@unisalento.it

Riassunto

A partire di un inedito dipinto a tema musicale, il presente articolo ripercorre le teorie impervie e controverse circa la genesi e le evoluzioni formali della lira da braccio, destinando spazio alla trattatistica del XVI e XVII secolo. Ampia parte dello studio è dedicata alla complessa simbologia che, tra Rinascimento e Barocco, fece della lira da braccio l'attributo mitologico, nonché dinastico, della Somma Armonia, concetto musicale, filosofico e alchemico che nel reiterarsi del numero sette fonda il proprio principio. Nel citato dipinto secentesco, il rinvenimento della raffigurazione rigorosa di una lira da braccio con la tastiera decorata a motivi geometrici ha stimolato una ricerca storica e documentale con cui accostare la lira dipinta ad un esemplare perduto della manifattura Amati e ai circoli dotti della Roma posttridentina e della Firenze medicea.

Parole chiave: Amati, armonia, lira da braccio, tastiera, Medici.

Resumen

A partir de un cuadro inédito de tema musical, este artículo rastrea las difíciles y controvertidas teorías sobre la génesis y la evolución formal de la lira, dedicando espacio a los tratados de los siglos XVI y XVII. Gran parte del estudio se dedica al complejo simbolismo que, entre Renacimiento y Barroco, hizo de la lira el atributo mitológico, también dinástico, de la Suma Armonía, concepto musical, filosófico y alquímico que funda su principio en la repetición del número siete. En el mencionado cuadro del siglo XVII, el descubrimiento de una representación rigurosa de una lira con teclado decorado de motivos geométricos estimuló la investigación histórica y documental con la cual comparar esta lira pintada con un ejemplar perdido de manufactura Amati, y con los círculos eruditos de la Roma post-tridentina y de la Florencia de los Médicis.

Palabras clave: Amati, armonía, lira, teclado, Médicis.

Introduzione

"[...] lo] storico dell'arte rigoroso [...], invece di librarsi per aria in uno spazio pieno di fantasia, tiene fissi gli occhi, come si deve fare, sull'oggetto artistico in sé, allo scopo di verificare indicazioni sempre più precise per la classificazione, non senza sperare che il suo adocchiare microscopico ancora una volta si trasformi in una contemplazione macroscopica". (Scafi, 2007, p. 192).

In quest'annotazione a margine del manoscritto dedicato al "musicista" di Dublino – saggio rimasto inedito –, Aby Warburg compendia premesse e finalità proprie del *modus operandi* che sottende anche il presente articolo. E nel termine "contemplazione" riassume gli ambiti e le aspirazioni di quell'indagine complessa e trasversale su contesti storici, culturali e filosofici, oltreché squisitamente artistici e iconografici, a cui può condurre un dettaglio specifico o l'associazione di singoli elementi peculiari. Del resto, la citazione di questo brano non è casuale, dal momento che il particolare su cui il celebre storico dell'arte tedesco teneva "fissi gli occhi" era il minuto decoro a rosette che orna, nel ritratto del XV secolo attribuito a Filippino Lippi ed esposto alla National Gallery of Ireland, il cavaliere di una lira da braccio. Questo particolare, assieme al rinvenimento del motivo decorativo semiscomparso di una lira da braccio in un inedito dipinto secentesco¹, hanno orientato questo studio.

L'opera, di cui da diversi anni la scrivente è curatrice e sulla quale sta conducendo uno studio organico, rappresenta un Orfeo (meno probabilmente un Apollo) che stringe nella mano destra l'archetto e con la sinistra sostiene lo strumento musicale, accomodato leggiadramente sulla spalla. La pulitura a cui il dipinto è stato sottoposto e che ha rimosso alcune tenaci e fuorvianti vernici pigmentate di restauro ha consentito una lettura più agevole della figurazione e l'individuazione di particolari eloquenti, utili ad un processo di progressiva identificazione del cordofono suonato da Orfeo (Fig. 1). A spiccare sono il cavigliere a cuore, con i piroli infissi verticalmente, la linea aggraziata del corpo, ma soprattutto le due corde di bordone che corrono esternamente alla tastiera, lungo la quale, invece, se ne contano altre cinque. Questa caratteristica organologica fortemente distintiva ha consentito di identificare lo strumento come un esemplare dell'enigmatica lira da braccio.

Una storia da scrivere

La trattatistica dedicata ad essa, difatti, è esigua

¹ Per motivi di riservatezza, il proprietario del dipinto in collezione privata, al momento ancora inedito, ha consentito la pubblicazione solamente del dettaglio con la rappresentazione dello strumento musicale.

e incompleta oltre che datata, facendo risuonare come una profezia la considerazione pronunciata da Canguilhem (2001, p. 42) più di vent'anni fa: "Une histoire détaillée de la *lira da braccio* reste donc à écrire".



Figura 1

Orfeo [particolare della lira da braccio], olio su tela.
Collezione privata.

A complicare la situazione intervengono le diverse declinazioni date a locuzioni con la parola lira² e l'interscambiabilità, tra XVI e XVII secolo, dei vocaboli lira e viola per indicare il medesimo strumento³, in un'imperante confusione terminologica. È quanto precisa lo stesso Vincenzo Galilei (1581, p. 130) nel suo *Dialogo della musica antica et della moderna*: "Credo che egli fusse un'Archetto [sic] simile a quello che adoperano hoggi i sonatori di Viola da gamba, o da braccio, detta modernamente Lira"; "i quali strumenti si suonano con l'istesso arco (se bene non così puntalmente [sic]) dalla Viola da braccio, detta da non molti anni indietro lira; ad imitatione dell'antica quanto al nome: il che dà manifesto inditio, che fusse prima in uso la Viola che il Violone" (p. 147).

A testimoniare la persistenza di una tale doppiezza è Michael Praetorius nel suo *Syntagma Musicum II De Organographia*, uno dei tre volumi di cui si compone il monumentale compendio organologico barocco pubblicato in 1619 e dedicato alla nomenclatura degli strumenti musicali antichi e moderni. Il teorico musicale tedesco dedica due distinti capitoli (Praetorius, 1884, pp. 57,

² "Tracing our instrument in the treatises of the Italian Renaissance is no easy task, because it had a variety of names [...]. Although sometimes also called 'lira da spalla', it was generally called simply 'lira' in contemporary literature, or occasionally 'lira moderna' to distinguish it from the ancient lyre; Ganassi speaks of the 'lira di sette corde'" (Winternitz, 1979, p. 86). Vedasi anche Canguilhem (2001, pp. 43-47).

³ "For a long time, the lira da braccio was also called 'viola' [...]. The fact that earlier sources generally refer to the lira da braccio by name 'viola' is not without importance in view of the many musicians with the nickname 'della viola'" (Winternitz, 1979, p. 87). Vedasi anche Jones (1995, p. 3).

58) rispettivamente alla *Viola* o *Viola de braccio*, caratterizzata da un numero variabile di quattro o cinque corde, e alla *Lyra*, dove specifica come per Lira si intenda la *Tenor Viola de Braccio* o *Italianische Lyra de braccio* caratterizzata da sette corde, di cui due esterne alla tastiera.

Storici e musicologi sembrano concordi nel rintracciare le incerte origini di questo strumento musicale nella fortuna della viella medievale e rinascimentale, e la sua diffusione tra la seconda metà del XV secolo e i primi decenni del XVII. È Sterling Scott Jones (1995) a redigere la monografia allora più strutturata ed esaustiva sulla lira da braccio, classificando, sulla base degli esemplari esistenti, delle fonti testuali ma anche – e largamente – sulla scorta delle rappresentazioni che ricorrono in dipinti e affreschi, le diverse forme e caratteristiche organologiche di questo intrigante cordofono.

Ha ragione Baldassarre (1999), autore di uno studio capitale sulla lira da braccio nell'arte, quando sottolinea la fertile reciprocità che lega organologia e iconografia musicale⁴, celebrando l'opera del padre fondatore di questa disciplina: Emanuel Winternitz, dedicatore di un saggio imponente alla lira da braccio (Winternitz, 1979, pp. 86-98).

Va da sé, che l'iconografia musicale risulta un imprescindibile fattore di supporto nella ricostruzione della storia e della fisionomia di uno strumento come la lira da braccio, di cui si conservano pochi esemplari, dieci all'incirca, e tra questi i pezzi totalmente originali e pressoché inalterati si contano sulle dita di una sola mano: l'elegante lira da braccio di Giovanni Maria da Brescia del 1575 ca. all'Ashmolean Museum di Oxford; il seducente strumento con fattezze antropomorfe, maschili e femminili, di Giovanni d'Andrea, datato 1511, del Kunsthistorisches Museum di Vienna; e la lira da braccio di anonimo che fa parte della collezione del Musée des Instruments de Musique di Bruxelles.

Suonate usualmente con l'archetto, le lire da braccio si distinguono per la forma a cuore o a foglia del cavigliere con piroli frontali, o a riccio con piroli laterali. Il ponticello è quasi piatto per consentire la frizione simultanea di più corde, un'agilità che rendeva la lira-viola da braccio uno strumento particolarmente versatile e adatto all'accompagnamento del canto⁵. Ricorda Benvenuto Cellini

nella propria autobiografia: "In nella età di cinque anni in circa, essendo mio padre in una nostra celletta [...] Giovanni con una viola in braccio sonava e cantava soletto intorno a quel fuoco" (Cellini, 1831, p. 9). E Baldassar Castiglione nel *Cortegiano* scrive:

Bella musica [...] parmi il cantar bene à libro sicuramente, & co'bella maniera; ma ancor molto più il cantare alla viola; [...] ma sopra tutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare; il che tanto di venustà, & efficacia aggiunge alle parole, che è gran meraviglia. (Castiglione, 1584, p. 57)



Figura 2

Anonimo cremonese (1570–1590 ca.). *Ritratto di musicista*. Oxford, Ashmolean Museum (Wikimedia Commons – Public domain). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_a_Musician_by_a_Cremonese_artist_-_Ashmolean_Museum.jpg

Le dimensioni delle lire da braccio sono molto variabili, da poco meno di 40 a ca. 60 cm di altezza, ma a caratterizzarle inequivocabilmente è la presenza delle sette corde, di cui cinque diteggiabili e due di bordone, ossia esterne alla tastiera dalla parte dei bassi e che rendevano un suono fisso e non modulabile⁶. Diversamente da quanto Apollineae vis has movet undique Musas che illustra alcune edizioni delle opere di Gaffurio, Apollo è assiso all'apice di un complesso e simmetrico diagramma in cui i sette pianeti

4 "The topical and methodological plurality of music iconography is, however, the result of the development of music iconography as a research field and its specific dependence on an interdisciplinary, transdisciplinary and/or multidisciplinary discourse to generate useful scholarly knowledge. It is noteworthy that music iconography research and cataloguing projects strongly depend on a successful discourse with other disciplines. The interdisciplinary focus in music iconography is not a mere fashion or some promotional hype utilized by academic institutions to market their programs, but rather, a focus essential to an adequate analysis of visual sources" (Baldassarre, 2008, pp. 69-70).

5 Sull'uso della lira da braccio vedasi Cypess (2007, pp. 147-149).

6 "Because of its positioning, such strings could not be stopped with the fingers of the player's left hand and could therefore not be used to play a melody; instead, they were employed to create chords with the higher strings or to resonate them sympathetically" (Cypess, 2016, p. 163).

ed il cielo delle stelle fisse sono congiunti a otto delle nove Muse. Il dio del sole soprintende così all'armonia delle sfere e il cordofono che stringe nella mano sinistra è, non a caso, una lira rinascimentale a sette corde.

È lo stesso Gaffurio, nel capitolo *Quod Musae & sydera & Modi atque Chordae* invicem ordine conveniunt, a chiarire come il numero corretto delle corde da attribuire alla *Cythara Apollinis* sia il sette. La lira da braccio, pertanto, è l'eptacordo moderno dotato di valore significativa e altamente simbolico in quanto diretta filiazione della cetra apollinea, tant'è che anche Giovanni Lanfranco, tra i maggiori trattatisti musicali del XVI secolo, nelle sue *Scintille di Musica* associa proprio la lira a sette corde al moto armonico delle sfere celesti: "La Lyra adunque [...] di quattro chorde sole [...]; Et accresciuta [...] a similitudine dei sette Pianeti [con l'aggiunta de...] la settima chorda" (Lanfranco, 1533, p. 136). Similmente Gioseffo Zarlino (1517-1590) nelle *Institutioni Harmoniche* del 1558 conclude che l'Heptacordo è «con sette chorde alla similitudine de i sette Pianeti» (Zarlino, 1573, p. 21).

Del resto, ancora Vincenzo Galilei accomunava le sette corde della lira al moto delle stelle erranti: "Era dunque la Lira à tal termine ridotta [a sette corde], quando venne Orfeo; e in tal maniera disposta usò sonarla" (Galilei, 1581, p. 115). L'identificazione compiuta da Galilei tra la lira e la figura di Orfeo si trova già nella *Regola Rubertina* del 1542, quando Silvestro Ganassi, trattando dell'accordatura degli strumenti ad arco, evoca l'autorità di Orfeo e della sua lira.

Simmetrie e modelli delle tastiere decorate

Proprio il nome di Gaspare Bertolotti detto da Salò (1542-1609) si lega ad un numero cospicuo di strumenti a corde provvisti di una caratteristica che, come vedremo, diventa *fil rouge* in questo approfondimento, ossia la decorazione a motivi geometrici. Già il veneziano Francesco Linarol testimonia questo gusto con la lira da braccio datata 1563 (National Music Museum, University of South Dakota, Vermillion) e intarsiata, sia sul fronte che sul retro, con elaborati nodi filettati risultanti dall'assemblaggio simmetrico di minuscoli rombi. Gli esemplari superstiti della produzione liutaia di Gasparo da Salò mostrano una molteplicità di soluzioni ornamentali che coniugano geometrismi a stilizzazioni di linee fitomorfe: ne sono un esempio i corpi decorati posteriormente della Viola "Adam Collection" (1590) (collezione privata), della Viola del National Music Museum della University of South Dakota (1600 ca.), e del superbo Violino "Ole Bull" dal 1992 al Bergen Vestlandske Kustindustrimuseum.

Quest'ultimo, la "Gioconda dei violini" come alcuni amano definirlo, appartenuto al virtuoso norvegese da cui prende il nome, mostra lungo la tastiera un sinuoso intarsio curvilineo, come curvilineo è il motivo a nodi intrecciati che abbellisce la tastiera in un altro esemplare attribuito

al Bertolotti, la Viola (prima del 1609) dell'Ashmolean Museum. Proprio in questo tempio dell'arte e della musica è esposto anche un dipinto misterioso, il *Ritratto di musicista* (Fig. 2) di anonimo cremonese datato tra il 1570 e il 1590. Alle spalle della figura, pacificamente appeso alla parete, sta un cordofono con la tastiera impreziosita da un disegno geometrico che però fugherebbe la supposizione di un riferimento palese a Gasparo da Salò. In questo caso, infatti, le linee sono più spigolose e acute rispetto ai sinuosi intrecci presenti negli esemplari a lui attribuiti, restituendo una tipologia di fregio prossima, piuttosto, a quello che sarebbe diventato marchio di fabbrica di un'altra bottega celeberrima, di altri liutai leggendari: la Famiglia Amati.⁷



Figura 3

Girolamo Amati (1613). *Violino piccolo* [insieme e particolare della tastiera decorate]. Vermillion, National Music Museum, University of South Dakota (Cortesia del National Music Museum, University of South Dakota).

Anche i diversi esponenti della bottega Amati, infatti, fecero ampio uso delle tastiere e delle cordiere decorate con modelli geometrici, elaborando un modello

⁷ Sulla Famiglia Amati vedasi: Santoro, E.; Mosconi, A.; & Quiresi, E. (1982). *I violini del Palazzo comunale: Andrea Amati (1566), Niccolò Amati (1658), Antonio Stradivari (1715), Giuseppe Guarneri del Gesù (1734)*. Cremona: Tipografia Padana. / Santoro, E. (1989). *Violinari e violini: gli Amati e i Guarneri a Cremona tra Rinascimento e Barocco*. Cremona: Editrice Sanlorenzo. / Meucci, R. (a cura di). (2005). *Un corpo alla ricerca dell'anima: Andrea Amati e la nascita del violino 1505-2005*. Cremona: Ente Triennale Internazionale degli Strumenti ad Arco.

costituito da un inanellarsi di rombi e losanghe di dimensioni differenti. Lo si osserva nelle due Viole rispettivamente di Andrea (dopo il 1564) e di Antonio Amati (1592) sempre all'Ashmolean Museum di Oxford – di cui le cordiere sono risultate originali –; nel famoso Violino “Carlo IX” di Andrea Amati (1566 ca.) esposto al Museo del Violino di Cremona; nel superbo Violino piccolo di Girolamo Amati (1613), oggi al National Music Museum della University of South Dakota (Fig. 3), e nel Violino firmato da Nicolò Amati (1669) al Metropolitan Museum di New York (Fig. 4). Una dinastia di liutai, una produzione ininterrotta di tastiere e cordiere decorate.



Figura 4

Nicolò Amati (1669). *Violino*. New York, Metropolitan Museum of Art (Metmuseum – Public Domain).
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/503057>

Con riferimento allo strumento Amati di Vermillion (South Dakota), Roger Hargrave sottolinea l'indiscutibile derivazione della tastiera da un modello per tastiere barocche conservato al Museo del Violino di Cremona e nota:

It [the “Piccolo” Violin] has a tailpiece and fingerboard fashioned from maple with matching crisscross inlay. This inlay is made from the same three-ply purfling that the maker inserted around the back and belly edges. There are also three violas in the Ashmolean Museum in Oxford that have tailpieces finished in a similar manner. (Hargrave, 2013, p. 61)

Riferendosi ai già citati strumenti con tastiera decorata esposti ad Oxford e attribuiti a Gasparo da Salò, Andrea ed Antonio Amati, Hargrave affronta la *vexata quaestio* dell'originalità dei singoli pezzi:

It seems certain that their inlaid fingerboards are either early or later replacements. Although the Gasparo viola is also said to have its original board, the inlay is made of different material from that in the instrument's body, indicating that it is probably an early replacement. It seems likely that the tailpieces were spared because they continued to be useful even after their matching fingerboards had been replaced. In addition, several contemporary paintings depict similar inlaid fingerboards, tailpieces or both. (Hargrave, 2013, p. 61)

Anche per quanto attiene il gioiello Amati oggi a New York, si apprende come lo strumento sia stato sottoposto nell'Ottocento ad una modernizzazione sanata da un restauro che nel 1977 lo riportò alla configurazione barocca. Tuttavia, è sottinteso come l'inevitabile sostituzione dei componenti principali sia guidata dal principio logico di conservazione e imitazione delle tastiere e cordiere originarie. Ancora una volta, la storia dell'arte testimonia questa circostanza con un traboccare di rappresentazioni di cordofoni dalle tastiere decorate, coerenti con il gusto barocco che contraddistingue gli esemplari citati: dal *Suonatore di liuto* di Caravaggio (1595-1596, San Pietroburgo, Hermitage, Fig. 5), in cui il violino in primo piano – secondo Keith Christiansen (1990) – richiamerebbe proprio un esemplare Amati, al *Lamento di Aminta* (1610-1615) di Bartolomeo Cavarozzi (collezione privata); dalla *Vanità con strumenti musicali* (1623) di Pieter Claesz, oggi al Louvre, al *Violinista* di Hendrick Terbrugghen (1626, Dayton Art Institute), fino al violino dipinto nella spinetta rettangolare di Onofrio Guarracino (1692) al Museo Nazionale degli strumenti musicali di Roma.

Sulle tracce quasi perdute tra gli Amati e i Medici

Tuttavia, l'attenzione che il presente contributo rivolge ad un dettaglio squisitamente decorativo e non organologicamente funzionale della liuteria barocca, quali sono le tastiere decorate, è stata alimentata da una circostanza emersa nel corso delle ricerche sull'*Orfeo*. Se

riconoscere una lira da braccio nello strumento presente nel dipinto in esame si è rivelato un esercizio piuttosto semplice, date le caratteristiche distintive di essa, è stata la "verifica di indicazioni sempre più precise" (Scafi, 2007, p. 192) di warburghiana memoria a condurre al cuore di questa ricerca e fin dentro l'anima del misterioso cordofono del quadro. Perché l'opportuna pulitura della pellicola pittorica non ha liberato solamente i pigmenti originali da un'ottundente vernice lucida e riflettente. Ha anche svelato le tracce del raffinato motivo geometrico che, originariamente, campeggiava lungo tutta la tastiera bruna: tracce che diventano occasione privilegiata per raccontare una storia, per riscoprire artefici e modelli, per ricostruire contesti e destinazioni. Proprio come per le rosette nel dipinto caro a Warburg.



Figura 5

Caravaggio (1595–1596). *Suonatore di liuto* [particolare del violino]. San Pietroburgo, Hermitage (Wikimedia Commons – Public domain).

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo_Caravaggio_020.jpg?uselang=it

Un paziente lavoro di elaborazione grafica ha consentito di evidenziare e riconnettere quelle tracce, conducendo ad un risultato finale entusiasmante, certamente di molto prossimo alla fisionomia originaria di questa porzione di strumento. L'incompletezza dei tratti è stata colmata dalla logica della simmetria, restituendo un insieme coerente e armonioso, in cui si riconoscono alcuni elementi decorativi peculiari – come le minuscole losanghe – notate in Gasparo da Salò e ancor più negli strumenti Amati.

Ovviamente, non è abbastanza per concludere deduttivamente che la lira da braccio raffigurata nel dipinto con *Orfeo* sia la fedele rappresentazione di un prodotto della liuteria Amati, magari appartenuto al committente dell'opera. Anche perché il catalogo degli esemplari superstiti della manifattura cremonese include violini, viole, violoncelli ma nessuna lira da braccio attribuita agli Amati. Ma ecco che dagli archivi della Guardaroba medicea giunge inaspettata una risposta, un indizio che si carica di significati ulteriori. Tra i beni elencati nell'*Inventario di diverse sorti d'instrumenti musicali in proprio del Serenissimo Signor*

*Principe Ferdinando di Toscana*⁸, redatto nel 1700, una delle dettagliatissime voci recita:

Una lira piccola à sette corde da sonare à braccio con fondo di abeto, con manico, cordiera, ponticello, fascie, e corpo di acero, con bischeri compagni, con filetti lavorati à mostacciolo, neri, e bianchi sù la tastiera, e cordiera, con filetti simili sù le testate torno torno, tanto di sopra, che di sotto, con un polizzino scritto col cinabro sul foglio attaccato nel corpo per di dentro, che dice Andrea Amati in Cremona 1573, con suo arco di granatiglia, con un cuore traforato nel nasello, con sua contro cassa d'albero antica con due gangheri. (Montanari, 1998, p. 15)⁹

Colpisce, nella descrizione dello strumento, il riferimento alla decorazione a mostaccioli neri e bianchi sulla tastiera, che prende in prestito un termine caro alla tradizione pasticceria italiana e che allude all'inconfondibile forma romboidale che in questo contesto funge da sinonimo di losanga.¹⁰

Quanto questo eloquente riscontro documentale ci consente di concludere è che la bottega Amati e in particolare Andrea (1505 ca.-1577), uno dei più prolifici esponenti della famiglia, abbiano realizzato anche lire da braccio a sette corde e che, anche in questa tipologia di strumenti, abbiano reiterato l'inserimento delle tastiere geometrizzanti.

Se alla luce di queste indicazioni e allo stadio attuale delle ricerche in corso sull'opera – si ribadisce – dedurre che la lira da braccio rappresentata nel dipinto in esame sia una copia fedele di una lira Amati non è impresa attuabile né appropriata, un'alternativa più verosimile è ventilare che l'autore del quadro possa essere stato influenzato da un suggerimento del committente o da un modello di lira da braccio barocca osservata nell'ambiente colto romano-mediceo. Infatti, le risultanze dello studio sull'*Orfeo* collocherebbero la genesi del dipinto proprio in quel vivace contesto culturale e collezionistico romano animato, a cavallo tra XVI e XVII, da personalità che intrattenevano reciproci scambi politici e intellettuali anche con la corte granducale, in una prossimità tutt'altro che episodica con esponenti di spicco della famiglia Medici. Non ultimo quel granduca Ferdinando I (1549-1609) Rinascimento tradotta iconograficamente in lira da braccio.

Il mitico cantore Orfeo, difatti, è uno degli *alter ego* di Casa Medici: è la scultura monumentale realizzata da Baccio Bandinelli (1519) per il cortile di Palazzo Medici

8 Ferdinando Maria de' Medici (1663-1713) fu il figlio primogenito del granduca di Toscana Cosimo III e di Margherita Luisa d'Orléans. Fu granprincipe di Toscana partire dall'ascesa del padre nel 1670.

9 Vedasi anche Gai (1969, pp. 6-22).

10 Vaccari, M. G. (a cura di). (1997). *La Guardaroba medicea dell'Archivio di Stato di Firenze*. Firenze: Edizioni Regione Toscana.

in via Larga a Firenze; è la sembianza sotto cui scelse di farsi ritrarre Cosimo I da Agnolo Bronzino nel dipinto conservato al Philadelphia Museum of Art (1537-1539 ca.), con il protagonista intento ad accordare la propria lira da braccio (Simon, 1985).

Se i Medici adottarono l'immagine del cantore trace con intenti marcatamente politici, sfruttandone la funzione metaforica di latore di armonia e, per estensione, di pace civile, fu proprio in seno al Neoplatonismo fiorentino, già nella seconda metà del Quattrocento, che la figura di Orfeo ricevette un'investitura ideale che ne favorì il successo figurativo. È nel fertile crogiolo dell'Accademia neoplatonica che l'Orfeo aedo, solitario incantatore di fiere e suscitatore della benevolenza di Plutone, viene elevato al ruolo di profeta, fondatore dell'antica magia e della suprema sapienza, e investito della *summa auctoritas* di rappresentante della *prisca theologia* quale tramite pagano tra questa e la religione cristiana. Nelle dense dissertazioni e nelle opere generate dal vivace ambiente della Villa di Careggi, Orfeo incarna il poeta teologo, conciliatore, alla stregua di altri arcaici sapienti come Mosè e Zoroastro, della filosofia di Platone e della religione di Cristo, con il privilegio di essere il primo *prisco theologo* greco.

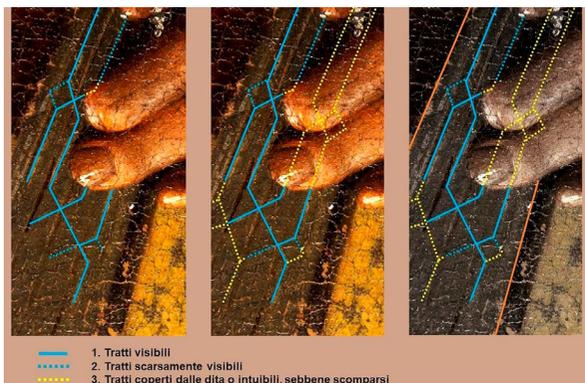


Figura 6

Orfeo [particolare e ricostruzione della decorazione lungo la tastiera della lira da braccio], olio su tela.
Collezione privata.

Questa legittimazione magico-teologica è evidente nell'opera di Marsilio Ficino (1563), traboccante di riferimenti al musico greco e che ha il merito di consolidarne la vastissima influenza sapienziale. Del resto, è Ficino a ridare voce ad Orfeo traducendo per volere di Cosimo il Vecchio quegli *Inni* o *Orphica*, probabilmente composti tra il II ed il III secolo d. C. ma di cui l'Umanesimo attribuisce al poeta la paternità. Ebbene, l'empatia che Ficino manifesta nei confronti di Orfeo e della sua opera travalica quella meramente intellettuale in un processo di progressiva identificazione che conduce il caposcuola del circolo neoplatonico ad atteggiarsi come il musico per eccellenza, suonando la lira a sette corde e lasciandosi andare, anche nelle lettere familiari, ad appassionante evocazioni del poeta

mitologico. Secondo diverse testimonianze, la lira di Ficino mostrava addirittura un'incisione raffigurante Orfeo che gli meritò i versi dedicatori di Naldo Naldi dal titolo *Ad Marsilium Ficinum de Orpheo in ejus cytharae picto* e un passo dell'*Altercazione* in cui Lorenzo il Magnifico tratteggiava una suggestiva sovrapposizione tra il cantore e l'umanista: "[...] Pensai che Orfeo al mondo ritornasse / o quel che chiuse Tebe col suon degno, / sí dolce lira mi pareva sonasse. / –Forse caduta è dal superno regno / la lira ch'era tra le stelle fisse– [...]" (Lorenzo de' Medici, 1825, p. 165). Ficino stesso, poi, ammetteva nel settembre 1468: "E sappiate Forese mio che [...] subito [sic] mi rizzai e presi la lira, e così cantai un lungo mio canto, cominciandomi dai versi d'Orfeo" (Ficino, 1563, p. 24); non a caso questo omaggio si trova nella lettera intitolata *Che colui con armonia non è composto, che de l'armonia non si diletta* in cui l'umanista tratta dell'armonia melodica delle sfere e degli influssi della musica sulla "consonanza" umana. Perché, difatti, Orfeo è soprattutto espressione di quell'armonia universale che dai cerchi celesti discende, attraverso la lira a sette corde e per suo tramite, agli uomini.

Com'è noto, quello dell'armonia delle sfere celesti è un principio che affonda le proprie radici nella filosofia classica, trovando nella scuola pitagorica la sua prima e più compiuta codificazione. Fin dall'antichità l'armonica rotazione dei pianeti veniva assimilata alla musica e agli accordi che la regolano, secondo un'interpretazione che valutava l'universo come un enorme sistema di proporzioni numeriche. La trattatistica medievale consolidò la fortuna del modello dell'*Harmonia Mundi* con opere come il *De Institutione Musica* di Severino Boezio e soprattutto il *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella.

La musica-armonia mutuata dal sapere medievale, settima e più alta delle Arti liberali, è, dunque, vertice di tutte le discipline e quintessenza dell'esperienza del divino, fruibile solo attraverso il sommo sapere; è regola dell'ordine cosmico e legge del numero che sovrintende all'eufonia delle sfere, quella melodia perfetta che riflette l'ordine perfetto della creazione. Questa nozione filosofica sopravvive e si rafforza anche in seno all'Umanesimo e riscuote larga fortuna per tutto il Cinquecento, come dimostrano gli scritti di Leone Ebreo e Sabba da Castiglione e, il secolo successivo, come si legge nel *Discorso sopra la musica* di Vincenzo Giustiniani (1628).

Sul fronte più squisitamente e tecnicamente musicale, questo poetico assunto fu ampiamente recepito anche dagli iniziatori di quella teoria musicale sviluppatasi tra XV e XVI secolo e dominata dalla figura di Franchino Gaffurio (1451-1522), teorico, compositore e cantore egli stesso, considerato a ragione il fondatore della musica speculativa umanistica. Nell'incisione intitolata *Mentis Apollinae vis has movet undique Musas* che illustra alcune edizioni delle opere di Gaffurio, Apollo è assiso all'apice di un complesso e simmetrico diagramma in cui i sette pianeti ed il cielo delle stelle fisse sono congiunti a otto delle nove Muse. Il dio del sole sovrintende così all'armonia delle sfere

e il cordofono che stringe nella mano sinistra è, non a caso, una lira rinascimentale a sette corde.

È lo stesso Gaffurio, nel capitolo *Quod Musae & sydera & Modi atque Chordae* invicem ordine conveniunt, a chiarire come il numero corretto delle corde da attribuire alla *Cythara Apollinis* sia il sette. La lira da braccio, pertanto, è l'eptacordo moderno dotato di valore significativa e altamente simbolico in quanto diretta filiazione della cetra apollinea, tant'è che anche Giovanni Lanfranco, tra i maggiori trattatisti musicali del XVI secolo, nelle sue *Scintille di Musica* associa proprio la lira a sette corde al moto armonico delle sfere celesti: "La Lyra adunque [...] di quattro chorde sole [...]; Et accresciuta [...] a similitudine dei sette Pianeti [con l'aggiunta de...] la settima chorda" (Lanfranco, 1533, p. 136). Similmente Gioseffo Zarlino (1517-1590) nelle *Institutioni Harmoniche* del 1558 conclude che l'Heptacordo è «con sette chorde alla similitudine de i sette Pianeti» (Zarlino, 1573, p. 21).

Del resto, ancora Vincenzo Galilei accomunava le sette corde della lira al moto delle stelle erranti: "Era dunque la Lira à tal termine ridotta [a sette corde], quando venne Orfeo; e in tal maniera disposta usò sonarla" (Galilei, 1581, p. 115). L'identificazione compiuta da Galilei tra la lira e la figura di Orfeo si trova già nella *Regola Rubertina* del 1542, quando Silvestro Ganassi, trattando dell'accordatura degli strumenti ad arco, evoca l'autorità di Orfeo e della sua lira.

Conclusione

Attraverso il suo attributo simbolico, il mitico musico dell'antichità è figura insieme complementare ed alternativa all'Apollone citaredo e musagete che la tradizione classica concepiva come disciplinatore delle sfere celesti e guida delle Muse. L'Orfeo incantatore di selve e di animali con la soavità del proprio canto si sovrapporrà prepotentemente, nel corso del Rinascimento e per tutto il Ringrazio la professoressa Daniela Castaldo dell'Università del Salento per alcune interessanti indicazioni bibliografiche; Arian Sheets, curatore della sezione degli strumenti a corda del National Music Museum de The University of South Dakota per l'autorizzazione a pubblicare le immagini del Violino piccolo di Girolamo Amati.

Cinquecento e il Seicento, alla figura di Febo fino a diventare la personificazione musicale predominante, munita sempre della lira da braccio a sette corde.

È interessante quanto Albi Rosenthal (1998) fa notare a proposito dell'effigie di una lira da braccio che il poeta Giovanni Aurelio Augurello (1456-1524) scelse quale frontespizio dei suoi *Carmina* editi nel 1491. Quanto Rosenthal, però, omette di evidenziare è la portata espressiva che questa scelta conduce con sé, dal momento che Augurello non fu solo un dotto umanista ma anche uno studioso di alchimia: le sue conoscenze confluirono nella *Chrysopoeia*, pubblicata a Venezia nel 1515.

La lira da braccio, infatti, insieme a quell'universo di simboli e metafore individuabili nella ricorrenza del

numero sette e nella stretta relazione con la filosofia orfica è essa stessa metafora alchemica. Così, lo scienziato e alchimista Giovanni Battista della Porta (1535-1615) nella sua *Magia Naturalis* (1589) indugia sovente in riflessioni filosofiche dedicate alla lira da braccio, in un sottile parallelismo tra scienza e magia (Cypess, 2016). È in questo ambiente denso di suggestioni culturali e musicali che, con ampie probabilità, videro la luce l'Orfeo dipinto e la sua lira a sette corde irta di segreti e di verità ancora da svelare.

Ringraziamenti

Ringrazio la professoressa Daniela Castaldo dell'Università del Salento per alcune interessanti indicazioni bibliografiche; Arian Sheets, curatore della sezione degli strumenti a corda del National Music Museum de The University of South Dakota per l'autorizzazione a pubblicare le immagini del Violino piccolo di Girolamo Amati.

Referenze

- Baldassarre, A. (1999). Die "Lira da braccio" im humanistischen Kontext Italiens. *Music in Art*, 24(1/2), Spring-Fall, 5-28.
- Baldassarre, A. (2008). *Music Iconography: What is it all about? Some remarks and considerations with a selected Bibliography*. *Ictus*, 19(2), 69-114.
- Canguilhem, P. (2001). *Naissance et décadence de la lira da braccio*. *Pallas*, VIII-IX, 57, 41-54.
- Castiglione, B. (1584). *Il Cortegiano*. Venezia: Bernardo Basa.
- Cellini, B. (1831). *Vita de Benvenuto Cellini scritta da lui medesimo*. A cura di Francesco Tassi. Firenze: Guglielmo Piatti.
- Christiansen, K. (1990). *A Caravaggio Rediscovered. The Lute Player*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Cypess, R. (2007). Evidence about the "Lira da Braccio" from Two Seventeenth-Century Violin Sources. *The Galpin Society Journal*, 60, April, 147-160.
- Cypess, R. (2016). Giovanni Battista Della Porta's Experiments with Musical Instruments. *Journal of Musicological Research*, 35(3), 159-175.
- De' Medici, L. (1825). *Opere di Lorenzo de' Medici detto il Magnifico*. Vol. II. Firenze: Giuseppe Molini.
- Ficino, M. (1563). *Delle lettere di Marsilio Ficino tradotte per M. Felici Figliucci Senese*. Vol. II. Venezia: Gabriele Giolito de' Ferrari.
- Gai, V. (1969). *Gli strumenti musicali della corte medicea e il Museo del Conservatorio "Luigi Cherubini" di Firenze*. Firenze: Licoso.
- Galilei, V. (1581). *Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino della musica antica et della moderna*. Firenze: Giorgio Marescotti.

Hargrave, R. G. (2013). Baroque Instruments: Period of Adjustment. *The Strad*, March, 58-64.

Jones, S. S. (1995). *The Lira da Braccio*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Lanfranco, G. (1533). *Scintille di musica*. Brescia: Lodovico Britannico.

Montanari, G. (1998). Conservazione e restauro degli strumenti ad arco alla corte di Firenze in epoca lorenesa (1737-1770). In R. Meucci (a cura di). *Liuteria Musica e Cultura*. Lucca: Lim Editrice.

Praetorius, M. (1884). *Syntagma II. Teil Von Den Instrumenten*. Leipzig, Brussel, London, New York: Breitkopf & Härtel.

Rosenthal, A. (1998). The earliest accurate depiction of a musical instrument in a book. *La Bibliofilia*, 100(2/3), May-December, 325-330.

Scafi, A. (2007). L'enigma di un musico: Aby Warburg e l'iconografia musicale. *Musica e storia XV*(1), 163-203.

Simon, R. B. (1985). Bronzino's Cosimo I de' Medici as Orpheus. *Bulletin Philadelphia Museum of Art*, 81, 17-27.

Winternitz, E. (1979). *Musical instruments and their symbolism in Western art*. New Haven: Yale University Press.

Zarlino, G. (1573). *Le Istitutioni Harmoniche*. Venezia: Francesco dei Franceschi Senese.