

BENVENUTO DISERTORI

IL DOMENICHINO PITTORE TRASCrittORE DI MUSICHE E MUSICOLOGO

Il nostro presente assunto intende commemorare oggi un grande e versatile eroe della pittura nostra, Domenico Zampieri bolognese detto il Domenichino (1581-1641), che dopo di aver creato opere così perfette e talora monumentali da sembrare a noi inverosimile, mente e mano d'uomo essere state capaci di tanto, coltivò in pari tempo la speculazione musicale, educato e cresciuto nel clima fervente e assetato di conquiste della secentesca Bologna ove dominava non solo la scuola pittorica dei Caracci, ma dove la musica in tutte le sue manifestazioni teoriche e pratiche era esercitata entusiasticamente. Da Bologna, e da Roma, ove aveva compiuti i cicli dell'opere sue più vaste nell'abbazia di Grottaferrata e in Sant'Andrea della Valle, egli si trovò d'un tratto trapiantato nell'ambiente infido ed ostile di Napoli, ove la natura sua sensibile e schiva fu impari alle mene di emuli feroci e senza scrupoli che al fine riuscirono a sopprimerlo. Per crearsi un rifugio interiore alle offese che lo assediavano da ogni parte, egli ricorse alle speculazioni musicali a cui era disposto dai suoi studi sull'opera di Vitruvio maestro di architettura, e dagli influssi dell'ambiente bolognese in cui la musica e forse più ancora l'erudizione musicologica ebbero in quel secolo una fioritura senza eguali, favorita non come altrove da mecenatismi principeschi, ma sbocciata spontaneamente per il vivace apporto di privati concittadini votati agli studi. Gli fu di giovamento anche l'ascolto di musiche dei compositori progressisti e dei sapienti esecutori che in quel tempo in Napoli eccellevano.

Così rammenta il suo biografo contemporaneo Conte Carlo Cesare Malvasia: « avergli detto la Signora consorte dell'artista, che ben due volte ebbero per la posta lettere cieche (cioè anonime) in detrazione della pittura e del pittore che così l'afflissero, e l'abbatterono, che stette

molti giorni come fuor di se stesso: e se non che il suo Padre spirituale, al quale tutto riferiva, lo consolò sempre, gli fece animo, procurandogli anche divertimenti con frequenti concerti di canti e di suoni, de' quali oltremodo dilettavasi, certo egli dava in qualche irrimediabile stupidità, o delirio ». Prosegue più oltre il Malvasia: « Gli piacque in eccesso la musica, onde anche putello, altra conversazione fuor dell'arte non aggradiva, che quella del Consoni e del Righetti mastri di Cappella: e sebbene ei non ne sapeva più che tanto la pratica, ne discorreva per teoria con tali fondamenti e ragioni, che molti della professione volevano sentirlo ed approfittarsi delle sue nuove speculazioni, pretendendo di esser vicino ad aver trovato l'antica musica cromatica ed enarmonica, facendovi a tale effetto fabbricare un'arpa e un cembalo, che a tali armonie s'accordassero: tanto riferiva il Giacobbi mastro di cappella di S. Petronio: e aggiungeva l'Albani aver sovra ciò lettera del Zampieri, nella quale questi prometteva, che tornando a ripatriare in Bologna, voleva farvi fabbricare un organo con tutti li suoi generi diatonico, cromatico ed enarmonico ».

Lo Zampieri era in queste sue speculazioni sperimentali in pieno accordo con lo spirito e l'ambiente dei suoi tempi. Ragionando per analogia: siccome i pittori e gli scultori avevano visto rifiorire l'arti loro con la riscoperta e l'imitazione dell'arte classica antica della Grecia e di Roma, così anche i musicisti si illudevano di poter porre alla base della loro nuova attività la conquista dell'antica musica ellenica, per loro tuttavia velata di molti enigmi. Da questa loro illusione pur feconda scaturirono effetti non previsti: la nascita dell'intermedio musicale padre del moderno melodramma per opera di Emilio del Cavaliere e della Camerata Fiorentina, e la pratica anche strumentale della melodia accompagnata dal basso continuo.

Una doppia attestazione positiva di questi due raggiungimenti con cui si conclude il Cinquecento e si inizia il secolo successivo: il canto affettuoso e recitativo da una parte e la melodia sul basso continuo dall'altra, si ravvisa nei due esempi musicali sicuramente leggibili su due quadri del nostro Domenichino: il primo, nel cartiglio che vedesi in mano della Sibilla Cumana ora alla Galleria Borghese in Roma, nel quale è inscritta una melodia passeggiata per la lunghezza di due righe ove si possono riconoscere i vari abbellimenti di esclamazioni affettuose, gruppi, trilli, ribattute di gola, figure lombarde, clausule che Giulio Caccini esemplifica e spiega nelle *Nuove Musiche* da lui edite a Firenze nel 1601 presso il Marescotti; il secondo nella musica

che sta cantando accompagnandosi sul violone la Santa Cecilia del Louvre, mentre la legge sul libro aperto che un putto ignudo le tiene davanti. La musica, dipinta in questo quadro con perspicua chiarezza, è un modello di musica vocale accompagnata dal basso continuo, e se ne trovano precoci esempi sia nel testé citato volume del Caccini, sia nelle *Musiche sopra l'Euridica* di Jacopo Peri, stampato dallo stesso Marescotti nel 1600 a Firenze.

Notiamo incidentalmente che l'uno e l'altro volume sono stati rièditi in facsimile dalla Reale Accademia d'Italia nel 1934. In ciò la Reale Accademia d'Italia assolveva ad un prezioso compito culturale, e ad essa per il momento non è stato peranco sostituito il necessario equivalente. Il programma dovrebbe essere ricominciato lì ove fu interrotto, cioè con la ripubblicazione della *Practica Musica* di Franchino Gaffurio: un trattato della notazione mausurale ritornato ad essere oggidì di urgente attualità, e assai più utile praticamente che la favolosa erudizione mitologica di cui lo stesso Franchino fa sfoggio nella *Theorica Musica* già lì pubblicata per ultima.

Un terzo quadro del Domenichino, che potrebbe forse dare occasione alla trascrizione da esso di qualche battuta di musica, è un'altra *Santa Cecilia* seduta a sinistra davanti ad un tavolo, che canta battendosi la misura con la mano destra, mentre con la sinistra aiuta un angioletto seduto di fronte a lei a tenerle davanti un libro di musica aperto. Altri due angioletti in piedi sul tavolo reggono un violino piccolo e un liuto.

Il quadro, esposto alla Mostra d'Arte Antica di Cremona del 1937, è stato riprodotto sul *Corriere della Sera* di quell'anno, 7 giugno, in un articolo di Luigi Serra: a quella data faceva parte della collezione privata Rospigliosi, Roma.

A differenza di Michelangelo da Caravaggio, alle cui sicure cognizioni musicali abbiamo già nel settembre 1952 dedicato un articolo nella Rivista *La Scala*, Milano, trascrivendo per testimonianza dal suo quadro della *Fuga in Egitto* della Galleria Doria di Roma una sua *ninnananna* dipintavi con ogni desiderabile chiarezza, il Domenichino, nato quindici anni dopo di lui, è raccomandato anche dai suoi biografi unanimemente come un erudito di consumata scienza nelle discipline teorico-musicali di quel tempo e come un eletto seguace di quei novatori del maturo Cinquecento i quali come dicemmo già e come volentieri ripetiamo, mossi dall'illusione che la musica pratica dell'antichità, a loro integralmente ignota, avesse raggiunto un grado di sviluppo paragonabile a quello dell'antica scultura e che perciò fosse, al pari di questa,

imitabile con profitto, si imbarcarono in un'avventura senza coerente via di uscita, tentando con la guida degli antichi teorici greci e romani di arricchire la scala musicale di nuovi inusitati gradi intermedi ossia metabolici fra semitono e semitono, e spingendo così gli esperimenti armonici dei cromatisti compositori di madrigali (sovrano fra tutti il principe Carlo Gesualdo di Venosa) a conseguenze talora esorbitanti da le sensate approssimazioni fisiche e numeriche che rendono plausibile e gradita all'orecchio umano la scala partecipata di Aristosseno collaudata dalla pratica e già in uso universale fra i liutisti del Cinquecento, e press'a poco consonante alla scala cromatica vigente oggidì, generata, come ognuno sa, dal giro delle quinte corrette di un poco. (In realtà la musica greca, nudamente monòdica, era rimasta arenata ad uno stadio preliminare in confronto alla polifonia dell'era moderna, sviluppatasi meravigliosamente dal secolo undecimo in poi nella cristianità occidentale, dall'Inghilterra alla Francia, dall'Italia alla Fiandra. L'insuperabile spirito filosofico dei teorici greci e il tradizionale rispetto per la letteratura classica preservò il loro prestigio anche dopoché la pratica musicale europea aveva di gran lunga superati per altre vie i prodotti musicali del mondo antico e ne aveva sfrondata del superfluo la teoria).

Con esito imprevedibile i componenti della Camerata fiorentina, nello stesso momento e partendo dalla medesima illusione di tornare alle fonti della classicità, propugnarono l'avvento di una forma musicale relativamente nuova: lo stile rappresentativo e la melodia appoggiata su un basso consapevolmente armonico: con quei risultati fecondi per l'avvenire che tutti sanno. Quest'è il ramo verde nello sforzo musicale del Cinquecento in confronto al ramo secco, rappresentato dalle speculazioni dei teorici, ai quali ha posto fine un secolo più tardi Giovanni Sebastiano Bach, piantando su la cima raggiunta e sul mondo musicale restituito alla concordia e alla pace lo stendardo vittorioso del *Clavicembalo ben temperato*.

Iniziatore del movimento grecòmane nella musica, pare essere stato Don Nicola Vicentino, nato nel 1511, allievo di Adriano Willaert, e arcimusico alla Corte di Ferrara, che alcuni anni prima del 1550 ideò e costruì un *archicembalo*, in parte imitato dallo Zarlino, che di tale suo derivato diede la descrizione nel 1548. L'istrumento aveva più ordini di tasti scavezzi su cui riusciva possibile eseguire tutti i generi diatonico, cromatico ed enarmonico: l'intervallo di tono era diviso in almeno quattro gradi.

Il Vicentino nel suo trattato su *l'Antica Musica ridotta alla moderna pratica* (1555) dà alcuni esempi di composizioni da potersi eseguire

sull'archicembalo secondo la nuova gamma arcaizzante da lui proposta. Se vogliamo farci un'idea concreta dello strumento, più che la xilografia che lo rappresenta nel trattato del Vicentino stesso, ci aiuterà un po' più una tardiva ma preziosa imitazione e quasi ricostruzione di esso eseguita per Camillo Gonzaga Conte di Novellara dal cembalario veneziano Vito de' Trasuntini nel 1606 ed esistente tutt'ora nel Museo Civico di Bologna. L'iscrizione latina nel prospetto dello strumento gli dà il nome di *Clavemusicum Omnitonum*.

La sua tastiera, a cinque file di tasti, alternativamente nere e bianche, sovrapposte a scalinata, è di quattro ottave, suddivise ciascuna in trentun tasti. Insieme allo strumento è conservato un apparecchio o più precisamente monocordo, dispositivo necessario per procedere alla sua difficile accordatura. Si capisce al primo colpo d'occhio che il trattamento di un tal genere di tastiera richiedeva una capacità sovrumana di orecchio e di mano per dominarne la confusissima impostazione e più ancora per valutarne gli effetti.

Uno fra i pochissimi musicisti che sapessero maneggiare con successo l'archicembalo del Vicentino pare sia stato il Luzzasco, a quanto ne riferisce il Bottrigari nel suo dialogo: « *Il desiderio, ovvero dei Concerti di varî strumenti musicali* », Venezia 1594. Parlando dello strumento, ch'egli conosceva per averlo visto ed udito alla Corte di Ferrara il Bottrigari così si esprime: « *egli non viene se non di rado usato per la gran difficoltà, che è parte nell'accordarlo, parte nel sonarlo, perciocché non è così valente maestro accordatore pratico, e sperimentato Organista di valore, che non si spaventi quasi nell'essergli a quegli presentato così gran quantità di corde, a questi tasti compartite in due tastami con semituoni negri ordinarii, spezzati in due, et altri anco aggiunti . . .* ».

Ed a chi osserva che lo strumento *debba fare un nuovo udire, e render una nuova Armonia alle orecchie, e nell'esser egli tasteggiato, debba far anco una nuova vista agli occhi*, l'interlocutore principale del dialogo risponde confermando: « *Non si può dire altramente, et in questo et in quello effetto, e massimamente nell'Armonia all'hora che il Luzzasco Organista principale di Sua Altezza, lo maneggia molto delicatamente, con alcune compositioni di Musica fatta da lui a questo proposito solo. Ma se tal divisione di D. Nicola sia poi teorica et ragionevole, o non, io non vorrei che mi fusse addimandato* ».

Ed a preparare l'ambiente di cui il Domenichino subì gli orientamenti verso le esperienze archeologiche di una gamma tanto più in contrasto con i numeri suggeriti dalla fisica quanto più numerosa di gradi intermedi, contribuì sopra tutti il testé citato eruditissimo bolo-

gnese Hercole Bottrigari (1531-1612), ospite per più anni della Corte di Ferrara vera fucina di ogni sorta di novazione e di esperimenti nel campo musicale. Oltreché di numerose opere astronomiche e matematiche, egli è autore di alcuni dialoghi musicologici, in cui si mostra pienamente al corrente dei futurismi (o non piuttosto fanatici passatismi?) distillati dal Vicentino con l'interpretare i classici greci, i quali però egli conosce assai meglio; non pretende tuttavia l'applicazione degli antichi generi e modi nella pratica, anzi è favorevole all'empirismo basato su la guida dei sensi. Ché in mezzo a tanta orgia di erudizione speculativa da parte di letteratissimi dilettranti e di tensione ansiosa verso un ipotetico avvenire da fondarsi su basi archeologiche e insieme su nuove ma pur sempre fallaci, il buon senso, specialmente dei musicisti di mestiere, non tace: e ad interloquire nei suoi dialoghi non a caso il Bottrigari sceglie di volta in volta or l'uno or l'altro dei maggiori musicisti bolognesi del suo tempo rispecchiandone il pensiero.

Anche Vincenzo Galilei nel suo dialogo *Della Musica Antica e Moderna* del 1581 giudica antimusicali le sottigliezze enarmoniche, e praticamente non attuabili: « *ché se anca è alcuno che nel cantare queste più arie insieme . . . habbia mai udito o oda una tal confusa diversità d'intervalli* ». Con spirito profetico egli propugna anche per gli strumenti a tastiera meccanica il sistema temperato chiamato allora *partecipato*, già tradizionalmente in uso sul manico tasteggiato a lacci mobili di minugia del liuto.

Mentre adunque nella pratica incontra crescente favore il sistema partecipato che equivale press'a poco al temperamento oggi universalmente adottato, non cessano ancora perciò gli sforzi dei teorici umanisti. Anton Francesco Doni fiorentino col suo *Compendio del trattato dei Generi e dei Modi della Musica*, uscito a Roma nel 1635, corona tutto il movimento, che dopo di lui si va esaurendo: egli censura con severo spirito critico (pericolosa arma a doppio taglio che si rivolge in fine contro di lui) i conati dei predecessori cui egli paragona l'opera al *pestar l'acqua nel mortaio*, mentre per gli esperimenti ch'egli tuttavia ritiene necessari, propone fra il resto come molto più comoda (?) una specie di violino con una larga tastiera divisa longitudinalmente in due, fittamente graduata ed annotata, con varie serie di buchi per traverso in funzione di capotasti a scelta variabili da farvi passare le corde, riprodotta nel libro da una xilografia in grandezza naturale, la cui vista sortisce prima l'effetto di sgomentare il lettore anziché di persuaderlo.

Il Doni presenta altresì fra il resto nel suo libro anche una tastatura a nove ordini di tasti di sei colori diversi, per eseguire i modi dorio,

frigio e lidio, e l'enanarmonico. A concretare le sue speculazioni egli costruì anche nel 1633 un mostruoso strumento a pizzico in forma di bottiglione o di zucca a collo grosso, gravato di almeno quattro tastiere, da lui dedicato col nome di *Lyra Barberina* a Papa Urbano VIII (Maffeo Barberini), e accompagnò il dono con un commentario stampato in cui fa sfoggio di una formidabile e autentica erudizione filologica. È assai notevole il fatto che il Doni, spirito fiorentino caustico e mordace contro predecessori e colleghi di studio, menzioni più d'una volta con parole di consenso l'opera del pittore Domenichino nel fabbricare strumenti enarmonici sperimentali e ne elogiò apertamente la competenza e l'ingegnosità.

In che cosa consistesse l'opera del Domenichino al servizio degli esperimenti musicologici dell'epoca sua, risulterà più spiccio cedere la parola a l'uno o all'altro dei suoi biografi. Ecco quanto ne scrive Gian Battista Passeri pittore e poeta nella *Vita dei Pittori, Scultori ed Architetti che hanno lavorato in Roma dal 1641 al 1673* (I^a tardiva edizione, Roma 1772): « *Coll'occasione della lettura di Vitruvio per lo studio architettonico (il Domenichino), s'internò nel trattato, che egli fa della musica in proposito dell'armonia, la quale debbono avere fra loro le proporzioni delle misure, sicché si invogliò di mettere in pratica l'appresa teorica, e fabbricò con le sue proprie mani alcuni istrumenti musicali, cioè a dire arcileùti, ma di stravagante figura, ed io lo vidi in Roma, nel tempo che egli vi dimorò, quando fuggissi da Napoli. Pensava egli d'introdurre in questi tali istrumenti con nuovo modo et inusitato, tutti gli toni, e semitoni della quattro parti della musica per via di molte spezzature ne' tasti fatti ad uso del manico della cetra tanto nel modo, che nella materia (tasti cioè di ottone o di osso fissamente inseriti nella tastiera, come vedesi nell'odierno mandolino napoletano o lombardo. Notisi che i tasti del liuto erano invece di corda di minugia strettamente allacciati intorno al collo dell'istrumento); e voleva portare in un sol tono (cioè in un'unica scala ricca di suddivisioni) la varietà di tutta l'armonia Diatonica Armonica e Cromatica, presa dal Dorio, dal Lidio e dal Frigio col cavarla da quella sua tastatura, avendovi spartita tutta la melodia, che per natura, o per accidente vien compresa nell'artificio della musica in tutte le sue parti.*

Questo suo nuovo modo, benché non male inteso quanto alla scienza, si rendeva impraticabile sul fatto, avendo già l'esperienza di tanti anni facilitato l'uso di adoperare quell'istrumento (cioè l'arciliuto normale e comune) con la soddisfazione di tutti gli accompagnamenti; nulladimeno egli fece conoscere la sottigliezza dell'animo suo in una cosa tanto lontana dalla propria professione. Fece anche fabbricare per sè un

cimbalo da Orazio Albani in quei tempi celebre cimbalista, ed io fui presente quando n'ordinò a quello la tastatura, nella quale aveva fatto un cantone proporzionato alla grandezza del cimbalo, che conteneva oltre le ottave tanto nella parte del basso, come del soprano, molte spezzature di semitoni nelli tasti neri per cavare tutti li diesis e bemolli, che possono accadere in una perfetta armonia dell'accompagnare: (dunque diesis e bemolli avevano ognuno il loro proprio tasto e non bivalente in comune): ma questa sua fatica non portò nessun utile, e nessuna imitabile novità.

Del resto anche il celebre liutista bolognese Alessandro Piccinino (il *Signor Alessandro* della lettera che segue, nato nel 1566, morto prima del 1638) musico di mestiere e alieno dai deliramenti dei musicofili grecòmani enarmonisti a cui, tramite Vitruvio apparteneva in sostanza anche il Domenichino, gli aveva predetto che i suoi esperimenti di costruttore di strumenti musicali sarebbero stati vani, e che egli *non avrebbe fatto cosa alcuna*, come si legge in una nota lettera, riportata anche dal biografo Bellori, diretta da Napoli il 7 dicembre 1638 dal nostro Domenichino al pittore suo concittadino Francesco Albani. Dalla lettera che riproduciamo qui sotto, risulta d'altra parte che alcuni fra i maggiori musicisti compositori di madrigali cromatici ed impegnati nei nuovi meravigliosi problemi artistici del cromatismo quali il Principe di Venosa Carlo Gesualdo e Scipione Stella napoletano, musico al suo sèguito, che poi si fece frate Teatino, si interessavano ai nuovi strumenti, sia progettati, sia effettivamente realizzati dallo Zampieri, anche se nessuno di loro riusciva poi in pratica a suonarli, fatta eccezione forse per il Luzzasco che, come dicemmo già sopra, era l'unico esecutore che noi sappiamo fosse stato capace di trattare l'archicimbalo del Vicentino a Ferrara.

Ecco la lettera del Domenichino all'Albani: « *In questi ultimi tempi, per necessità, non avendo nessuna conversazione, né divertimento, casualmente mi diedi un poco di diletto alla Musica, e per udirne mi posi a fare istrumenti, ed ho fatto un liuto ed un cembalo, ed ora faccio un'arpa, con tutti i suoi generi Diatonico, Cromatico ed Enarmonico, cosa non più stata fatta né inventata. Ma perché è cosa nuova ai musici del secolo nostro, non ho potuto peranco farla suonare. Mi rincresce non sia vivo il Signor Alessandro (Piccinino), il quale disse ch'io non avrei fatto cosa alcuna, mentre il Luzzasco ne aveva fatto prova. Qui a Napoli vi è stato il Principe di Venosa e lo Stella dei primi musici, e non l'hanno potuto ritrovare: se verrò alla patria, voglio fare un organo in questa maniera.* ». La frase alla fine e non l'hanno potuto ritrovare riuscirà comprensibile se si sottintenda il modo, e si tenga presente che

anche lo Stella aveva costruito un archicembalo di sua invenzione, ma di scarso successo, in parte imitato da quello del Vicentino, siccome riferisce il Bottrigari; il Domenichino avrebbe adunque voluto cavar della tomba il suo grande compatriota liutista Piccinino per debellarne sul luogo e con l'autorità del Luzzasco lo scetticismo. Invano: tant'è sacrosanta e solare la massima di Adriano Petit Coclico allorché sentenziando scrisse: AURES . SUNT . ENIM . VERE . ARTIS . CANENDI . MAGISTRA.

* * *

L'epoca in cui visse il Domenichino, ricca d'oro e di scorie, ma meravigliosa per molti lati, lo è anche per l'eccezionale fecondità nell'invenzione di molti strumenti da musica: per esaurire la nuda lista di un tanto soggetto un volume sarebbe appena sufficiente. Basterà tuttavia un affrettato riassunto a dare l'idea della prodigalità inventiva di quel momento, che con indiscriminato fervore lancia ai tempi futuri un nembo commisto di semi vani e di semi fecondi.

Nel 1555 Andrea Vicentino descrisse i due archetipo di strumenti enarmonici da lui costruiti anni prima: l'*Archicembalo* e l'*Arciorgano*. Lo Zarlino nelle sue *Istituzioni Harmoniche* notifica aver costruito nel 1548 un cembalo consimile, ma riformato. Nel 1604 Vito de' Trasuntini costruisce a Venezia il *Clavemusicum Omnitonum*. Fra il 1608 ed il 1611 Adriano Banchieri inventa e realizza, in parte con l'aiuto del cembalario francese de Hodes in Milano, l'*arcileuto*, l'*arpicordo leutato* e l'*arpichitarrone*. Fabio Colonna con un suo libro pubblicato a Napoli nel 1618 descrive la *Sambuca Lyncea* di sua invenzione insieme ad un altro nuovo strumento chiamato da lui *Pentekontachordon*. Il celebrato liutista Alessandro Piccinino bolognese nel 1628 ha già inventata la *Pandora*, il *liuto tiorbato*, e il *Plettro d'Apollo*. Nel 1633 Gian Battista Doni, fiorentino, dedica a Papa Urbano VIII la sua *Lyra Barberina* ossia *Lyra amphicordica*, strumento « nato e morto col suo autore », come lo definisce un Cionacci suo concittadino: munito di corde tanto sul dritto che sul rovescio della cassa di risonanza. Il Doni descrive altresì la *Magàdide*, strumento sperimentale a 32 corde unisone, ed un suo *Organo Perfetto*, ed una specie di viola (Panharmònia Chelys) a due tastiere per istudiarvi tutti i generi e i modi dei Greci, nonché un nuovo tipo di viola da gamba che anticipa la viola d'amore, o meglio la *viola di bordone*: munita di bottoni per pizzicare le corde simpatiche scorrenti sotto la tastiera e far sentire così un accompagnamento di colore e di timbro diverso da quello delle corde superiori trattate coll'arco.

La notizia di questo strumento precorritore della Viola di Bordone può aspirare ad una certa attualità, oggi che la casa editrice Heinle di Monaco di Baviera ha intrapreso di pubblicare integralmente i numerosi trii per Viola di Bordone, chiamata in tedesco *Baryton*, con viola e violoncello che il Principe Esterhàry, fervente cultore di tale curioso istrumento, soleva commettere per ordinazione al suo musico di corte Francesco Giuseppe Haydn. I trii per Baryton, viola e violoncello, e più raramente per Baryton, violino e violoncello, di questo massimo musicista, costituiscono una parte essenziale della sua produzione, e non possono essere ignorati.

Il cembalero fiorentino Jacopo Ramerini costruiva un *cembalo traspositore*. Francesco Nigetti inventa l'*Onnicordo* ossia *Cembalo onnisono*, ed il *Proteo armonico*. Niccolò Borbone fabbrica un *regale con zampogne, che suonava per attrazione e non per infusione di vento*, cioè un tipo anticipato di due secoli di Harmonium americano a linguette libere vibranti per aspirazione d'aria anziché per pressione. Pietro Della Valle fra il 1637 e il 1640 si fa costruire un *Cembalo Pentarmonico* a cinque registri. Nella seconda metà del Cinquecento fa la sua apparizione il moderno violino nato da una semplificazione della *lira da braccio*, e nel Seicento raggiunge la sua perfezione definitiva. Vincenzo Giustiniani nel suo *Discorso sopra la Musica*, edito nel 1628, sostiene che *l'Arpa doppia quasi s'è trovata ai tempi nostri a Napoli, et in Roma ebbe principio da un Battista del Violino, così detto perché lo suonava ancora per eccellenza*.

Nel tardo Cinquecento prende origine a Venezia ed a Mantova l'uso di violoni di mirabile grandezza, mai visti prima, e di bel suono sussurrante: ciò attesta Andrea Calmo in una delle sue lettere, e la sua testimonianza è appoggiata da varie celebri pitture di Paolo Veronese, anche alla Pinacoteca di Brera in Milano. Gli esperimenti del Domenichino non sono adunque un fenomeno isolato, bensì si inquadrano nelle attività favorite del suo tempo, che pur coi loro deliramenti contribuirono molto a perfezionare la tecnica costruttiva degli strumenti musicali, dei clavicembali specialmente. Ma la passione antiquaria, che conduceva il Domenichino a riesumare le morte teorie musicali del mondo antico, ebbe la sua prima radice in un suo amore istintivo ed eccessivo per la musica moderna, alla quale egli si illudeva di poter giovare con le sue ricerche archeologiche, allo stesso modo che le meditazioni, i rilievi, gli studi fra le anticaglie e le rovine di Roma avevano giovato ad architetti, pittori, scultori, medaglisti, e così come la familiarità con la letteratura greca e latina era la premessa necessaria all'attività di ogni legittimo scrittore.

Lorenzo Righetti, Paolo Consoni e Gerolamo Giacobbi ricordati dal biografo del Domenichino, Conte Carlo Cesare Malvasia, sono tre personaggi di primissimo piano nella vita musicale bolognese dell'epoca. I due primi furono in istretti rapporti col Bottrigari e suoi aderenti. Il Righetti ch'era stato allievo di Annibale Meloni noto musicista bolognese morto nel 1602, si fece editore in quell'anno, presso lo stampatore ferrarese Vittorio Baldini, di un dialogo bipartito del Bottrigari dal titolo *il Melone ed il Melone Secondo*, e redasse la dedica del volume che tratta in parte anche gli argomenti stessi interessanti il Domenichino, nelle *considerazioni intorno a libri dell'Antica Musica ridotta alla moderna pratica di D. Nicola Vicentino* contenute nel dialogo secondo.

Il Consoni, che nel 1583 era cantore nella Cappella di San Petronio e che fece tanta carriera da essere creato Principe della illustre accademia bolognese dei Filomusi nel 1625, è introdotto dal Bottrigari come interlocutore nel suo dialogo *il Trimerone, de' Fondamenti Armonici*, sotto il finto nome di Alonso Cupino, anagramma di Paolo Consoni, e presentato *come quello che dell'arte del contrapuntizzare e comporre praticamente in Musica faceva cantando e sonando professione*; l'altro interlocutore del dialogo è ancora il Melone. Queste e molte altre notizie sul Righetti e sul Consoni sono reperibili nel Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna dottamente redatto da Gaetano Gaspari.

Ma Gerolamo Giacobbi, nato intorno al 1570, morto di peste nel 1630, è certamente dei tre musicisti bolognesi citati dal Malvasia il più rilevante, essendo stato uno dei primi fra tutti gli italiani a comporre musica in quello stile rappresentativo è stato inaugurato alla Corte Medicea di Firenze con l'esecuzione dei noti intermedi di Jacopo Peri e di Giulio Caccini nell'anno 1600. Egli fondò nel 1622 l'Accademia dei Filomusi, e nella sua propria abitazione le diede sede sontuosa: fornita di un teatro e decorata di pitture eccellenti di Guido Reni, dei Coracci, del Guercino: dal che si può arguire della cordialità di rapporti fra il mondo dei musicisti e quello dei pittori nella Bologna del Seicento. Si è che già l'anno seguente, cioè nel 1601, con l'avvenuta rappresentazione dell'*Euridice* del Peri nella sala Bentivoglio, Bologna, prima fra le città d'Italia, prendeva diretta conoscenza del nuovo stile fiorentino, di cui il Giacobbi non tardò a rivelarsi seguace. Infatti nel 1608, e appena un anno dopo che l'*Orfeo* e l'*Arianna* del grande Monteverdi erano andate in scena alla Corte di Mantova, il Giacobbi pubblicava a Venezia la sua *Dramatodia*, ovvero *Canti Rappresentativi sopra l'Aurora Ingannata* del Conte Rodolfo Campeggi, recitati in Bologna alle nozze di un marchese Riario con una Pepoli. Sono, riferisce

Gaetano Cesari nel suo studio erudito *Dé Musicisti Bolognesi nel Secolo XVII*, Modena 1878, quattro intermezzi di fattura simile agli odierni recitativi sul basso numerato, interrotti tratto tratto da brevi canti a più voci del coro, di fattura analoga alle Euridici del Peri e del Caccini.

Nel 1610 il Giacobbi musicò, sempre in istile rappresentativo, l'*Andromeda*, tragedia dello stesso Campeggi, rappresentata a Bologna per diporto delle bellissime Dame, nei giorni di Carnasciale, con apparato magnifico, e nel 1617 egli rivestì di note un terzo libretto del Campeggi, il *Reno Sacrificante*, azione drammatica in musica, di cui il Senato di Bologna allestì a proprie spese lo spettacolo nel Palazzo del Podestà. Ultimo prodotto drammatico-musicale del Giacobbi fu *la Selva de' Mirti*, rappresentata nel 1623 sul teatro dell'Accademia dei Gelati. Ma come maestro di Cappella di San Petronio, fu prevalentemente compositore di musiche sacre nel gusto moderno con voci ed istrumenti, come il *cantar lontano*, e furono mottetti, salmi, litanie da concerto e da cappella. A noi qui il Giacobbi interessa in modo particolare, perché, fondandoci su la asserita affinità del suo stile con quello del Caccini e del Peri, potrebbe darsi che egli fosse l'autore di almeno una delle musiche che siamo riusciti a trascrivere da due fra i più celebri quadri del Domenichino, le quali, del tutto estranee ad ogni arcaica grecomania di generi e di modi, corrispondono esattamente a quello stile rappresentativo ch'è la vera novità vitale e grave di avvenire dell'epoca. Chi avrà il comodo di esplorare i tesori accumulati nella Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna ed il dovizioso deposito di musiche sepolte negli altri archivi di Bologna potrà forse un giorno riuscire ad individuare, fra le produzioni del Giacobbi o di altro musico della stessa tendenza, l'una o forse le due musiche copiate in pittura dal Domenichino, che si dimostrano a nostro avviso opera di gente del mestiere e non inventate dal pittore.

La prima di queste due musiche è stata da noi decifrata con meditato sforzo di attenzione dall'ultimo lembo del rotolo che la giovanissima e seducente *Sibilla Cumana* tiene nella sinistra: dipinta dal Domenichino per il Cardinale Scipione Borghese dopo il 1619 prendendo a modella la propria moglie, ed oggi alla Galleria Borghese di Roma.

La musica, indubbiamente destinata al canto, notata su rigo a cinque linee e senza divisione di battute, in chiave di soprano ed in tempo imperfetto diminuito con prolazione minore, cioè in quattro quarti tagliati, è riprodotta dal pittore priva del suo testo necessario ed in grafia dilatata e stenta. Manca nel quadro la notazione del basso di ac-

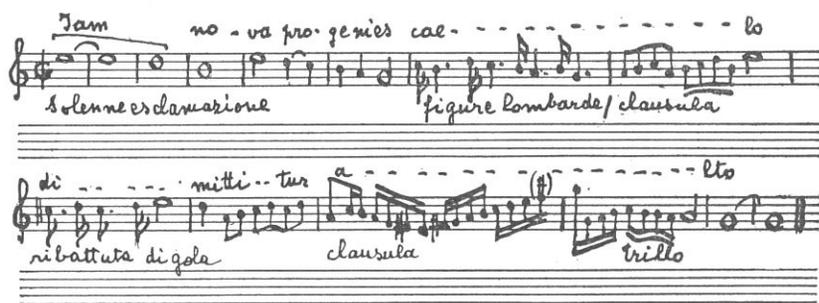


FIG. 1 - La musica della Sibilla Cumana del Domenichino, Roma, Galleria Borghese. (La nomenclatura è presa dall' *esempio* di passi affettuosissimi nel madrigale « Cor mio deb non languire » contenuto nelle Nuove Musiche di Giulio Caccini).



FIG. 2 - La musica nella Santa Cecilia del Domenichino (Parigi, Louvre).

compagnamento, da eseguirsi obbligatoriamente al modo delle nuove musiche dello stile rappresentativo, nel caso nostro su la viola da gamba tastada ch'è presente nel fondo del quadro a destra e di cui appare soltanto il manico: il suo riccio è ornato da una testa di donna scolpita. Il testo è presumibilmente la frase finale della profezia che la tradizione pone in bocca alla Sibilla Cumana, costituita dai quattro noti esametri dell'Ecloga IV di Virgilio, interpretati dal Medioevo in poi come l'arcano annuncio della venuta della virginea Madre e dell'era novella:

Ultima Cumæi venit iam carminis aetas
Magnus ab integro sæclorum nascitur ordo.
Jam redit et virgo, redeunt Saturnia regna,
Jam nova progenies cælo dimittitur alto.

Vediamo l'ultimo verso adattarsi abbastanza comodamente alla frase musicale che occupa anch'essa l'estremità ultima del rotolo, esposta ben distesa alla vista. Confrontata con le *Nuove Musiche* di Giulio Caccini pubblicate a Firenze nel 1602 (facsimile curato dalla Reale Accademia d'Italia nel 1934), e specialmente col primo esempio di questa che è la canzone « Cor mio deh non languire », la melodia della Sibilla Cumana dimostra con quelle stretta affinità: le medesime sincopi chiamate più tardi *figure lombarde*, le stesse *ribattute di gola*, le stesse *clausule*, gli stessi passaggi costituiti da frammenti di scale, la stessa formula del trillo. La chiara e chiaramente esposta tonalità di Sol maggiore, con una fugace modulazione in la ed in re prima di cadenzare dalla dominante alla tonica finale, ben si adatta al carattere glorioso ed ottimista della profezia della virginea maternità, mentre non vi si fa parola, a differenza di quanto abitualmente è in altri carmi sibillini, né di tormenti né di ignominie, né di clangori di tube luttuose dal cielo, né di celesti vendette, né di povertà né di taciturnità, né di vergate, né di consputazioni, né di guanciate, né di altre cose crudeli e terribili della Passione, né di orrido fiele.

Il secondo dipinto del Domenichino che ci ha fornito materia ad un'altra trascrizione musicale, la celebre *Santa Cecilia*, dipinta per il Cardinale Ludovisi oggi al Louvre di Parigi, è di qualche anno più recente, probabilmente del 1625. Il pittore vi dimostra aver fatto notevole progresso nella grafia musicale: la notazione gli è diventata familiare. Nella trascrizione pittorica del pezzo di musica (tenuta esposta su un libro aperto da un angioletto ignudo ritto in piedi davanti alla santa che eseguisce la melodia cantando ed accompagnandosi su una

grande viola bastarda a sette corde), non manca né il testo, né la notazione del basso, posto in partitura sotto la voce del canto. Le battute sono ormai divise da sbarre, all'uso moderno. La moglie Marsibilia che ha posato da modella tanto per la Sibilla testé descritta quanto per questo quadro della Santa Cecilia, si addimosta fatta più donna da quando aveva posato per la Sibilla. Il pezzo di musica, di 18 misure, in tempo imperfetto *integer valor*, cioè non diminuito, a due voci rispettivamente in chiave di soprano e di basso, con un si bemolle in chiave, è in fa maggiore. Il bequadro posto dinanzi al si iniziale della terza misura del soprano, formato da quattro trattini incrociantisi in diagonale, rassomiglia piuttosto ad un diesis dei nostri, ma è indubbiamente un bequadro.

La melodia del soprano, ricca eloquente e gorgheggiante, è proposta in cinque misure iniziali per essere indi ripresa alla quarta superiore. Dopo ulteriori sei misure il basso che procedeva in valori moderati assume un andamento di crome per la durata di tre misure, e ritorna infine ai suoi modi iniziali lungo le ultime quattro misure per concludere in fa maggiore. Le armonie sopra il basso non numerate sono varie, ma si lasciano congetturare inequivocabilmente. Il pezzo, composto nel nuovo stile affettuoso, ha pregi musicali indubbi ed assoluti, anche a prescindere da ogni considerazione storica: in confronto ai prodotti fiorentini delle nuove musiche, la melodia vi è più corposa e sensuale: vive di una vita propria anche indipendentemente dal testo. Le tre clausule o volate di sedicesimi vi appaiono necessarie e funzionali. La struttura, con la ripresa del tema alla quarta superiore, e con la bene definita strumentalità del basso, vi è logica e sapiente.

Non saremmo sorpresi se un fortunato ricercatore riuscisse un giorno ad individuare questa musica come uscita da la penna del Giacobbi, che fu un melodista geniale dello stile rappresentativo, forse non minore del Monteverdi, se una sua aria, da la favola in musica l'*Andromeda* da lui composta ed oggi perduta, ebbe in Italia, come riferisce l'Ambros nella sua *Storia della Musica*, durevole celebrità. Il testo su cui la musica della Santa Cecilia è stata composta, è la seconda proposizione della ben nota psallenda in onore della patrona della musica, che dice:

Cantantibus organis / Caecilia virgo /
Soli Domino decantabat dicens /
Fiat Domine cor meum (et corpua meum) immaculatum /
Ut non confundar.

Cor mio deb non lan-qui - - - re
deb non lanqui - - re deb
non lan-
qui - - re deb non lan-qui - - - re
ahi me chi'o mo - - - ro Par-
to ahi - - me chi'o cascata finale
mo - - ro

ritrattuta di gola
trillo
esclamazione affett
gruppo trillo
trillo

FIG. 3 - GIULIO CACCINI: *Cor mio deb non languire* (Nuove Musiche).

Anche la viola bastarda a sette corde, con cui la santa vedesi accompagnare il proprio canto, è di notevole interesse. Un caso che ha del miracolo ha fatto sì che nella stessa Parigi ov'è il quadro sia stato conservato un istrumento vero e genuino, pressoché identico a quello del dipinto, nel Museo del Conservatorio, n. 170 del Catalogo. È questa una viola bastarda, traforata nella tavola, oltre che da due maiuscole effe o piuttosto esse, anche da una rosetta, costruita a Brescia da Pellegrino Zenatto nel 1547, la quale fu – come informa Laurent Grillet nel suo libro *Les Ancêtres du Violon* – portato al principio dell'Ottocento dal famigerato incettatore Tarisio a Parigi, ove ne fece acquisto il violoncellista dell'Operà Louis Pierre Norblin. Costui fece sostituire il manico originale con una tastiera da violoncello. Passato in sèguito lo strumento in proprietà del Museo del Conservatorio di Parigi, vi fu ripristinato un manico del modello primitivo, riproducendo esattamente quello che appare nel quadro del Domenichino. Nel quadro la santa vi tiene l'archetto con la destra supina sotto la bacchetta vicino al tallone alla maniera ortodossa dei gambisti, per i quali la manovra dell'arco in giù e dell'arco in su fa esattamente l'opposto di quel ch'è in uso per i violoncellisti: nella tecnica della viola da gamba l'arco in giù significa avvicinare la mano destra alle corde, mentre l'arco in su la allontana. Al contrario che nella tecnica del violoncello, nella viola da gamba (di cui la bastarda è una sottospecie) ha naturalmente maggiore facoltà di accentuazione l'arco mosso in direzione dello strumento. A differenza della viola da gamba, la viola bastarda ha la tavola armonica traforata, oltre che dalla effe, da una rosetta centrale. La sua accordatura per quarte e quinte, differisce da quella della viola da gamba che è per quarte con una terza maggiore fra le due corde centrali.

I due quadri di cui qui abbiamo trascritto le musiche possono parlare anche come documenti autobiografici del pittore, perché ci danno accesso nell'intimità sua familiare e ci mostrano la sua bella moglie in due momenti successivi della sua fiorente giovinezza. Come in generale tutti i migliori colleghi del suo tempo, anche il Domenichino fu temporaneamente assorbito da Roma, scena del mondo di cui il mondo era il teatro, e vi ricopriva nel 1630 la carica di architetto dei Palazzi Apostolici, e nel 1619 era stato eletto Presidente dell'Accademia di San Luca. Pare tuttavia che il soggiorno a Roma, ove compì i cicli di affreschi più importanti, meno gli aggradisse, perché appena gli fu possibile tornò a Bologna. Nel 1619 vi prese in moglie la graziosa Marsibilia Barbetti... *donna è vero di non vile condizione, ma altèra oltremodo, imperiosa ed interessata*, come riferisce il suo biografo Gian Bat-

tista Passeri, il quale aggiunge ch'essa lasciò morire d'inedia due suoi figlioletti per la strana aberrazione di volerli formare *gentili e delicati*.

Più indulgente, Gio. Cesare Malvasia, di lei non dice che bene. Andandola a visitare a Bologna, ove essa era tornata vedova da Napoli, con animo di poeta egli si indugiava a scrutare e ricomporre sul volto di lei non più giovane, la bellezza che il Domenichino aveva eternato nei suoi dipinti: « *Fu la Moglie Signora Marsibilia Barbetti, giovanetta allor che la prese egli in età di 38 anni, d'un volto così bello vivace e maestoso, di fattezze così grandi e armoniose, che la più compiuta non si vide. Giunta a Bologna molti anni dopo la di lui morte, io ben l'ammiravo, e la ravvisavo per quella, che fu sì famigliare al suo pennello, qualora un bel volto di femmina ad esprimere tolse. Ella stessa mi confessò, come non pingesse mai quadro, che della sua effigie non si valesse, i suoi piedi, e le mani non ritraesse. Come sempre crescendo in ambidue l'età, andava in lui sempre crescendo l'amore, ad altro più non pensando, che in servirla e contentarla. Ch'ei stesso talvolta fermandosi a contemplarla, qualora allo specchio assisa si acconciasse il capo, di porgerle i crini, rasettarli e pittoricamente raccorli, e aggrupparli godea* ».

Ecco perché nei quadri della Sibilla e della Santa Cecilia vediamo le acconciature del capo delle due eroine assumere un'importanza insolita, architettate come sono e composte di nappine, nastri di merletti, fasce d'oreficeria, rosette di perle commiste con arte alla masse opulente e calme della capigliatura alimentata da quei posticci che il Malvasia espressamente denomina come *crini*. Ed ecco come l'assecondare la vanità della moglie fosse per il pittore un elemento attivo e produttivo della sua arte. Schivo delle conversazioni che non fossero quelle di pochi intimi quasi esclusivamente musicisti, assente dagli intrighi e predisposto ad esserne vittima, tanto che in Napoli, suo ultimo soggiorno, questi affrettarono la sua fine; lento e meditabondo nel lavorare, contemplativo, innamorato della moglie sua abituale modella, e della musica sua consolatrice, il Domenichino fu affetto da ipersensibilità uditiva: *troppo nemico dei disturbi e amico della quiete*, lo dice il Malvasia, *il perché quand'egli era in casa e che lavorava, non si zittiva e parevasi essere in un dormitorio di frati... né volle mai che la consorte, che se ne compiaceva, tenesse cagnolini in casa, non potendo soffrire, dicea quell'acuto latrare, che gli passava il cervello*. Non altrimenti a Volfango Amedeo Mozart il suono della tromba pare cagionasse una specie di dolore fisico.

Costretto in varî periodi della sua vita ad allontanarsi da la sua città natale, portava seco la sua Bologna nel cuore e nella mente, anche quando la grande Roma potentemente contribuiva alla piena fioritura

del suo genio pittorico. Una curiosa attestazione dell'influsso romano è constatabile nella pesante fascia che orla il manto della sua Sibilla Cumana: la fascia, ricamata a corpo, riproduce il fregio di grifi fiancheggianti un candelabro, che adorna tutt'ora la cornice del tempio di Antonino e Faustina in Roma.

Egli si trovò a vivere l'estate di San Martino della grecomania musicale in Italia: eminentemente dotato per la speculazione teorica in cose di architettura quanto di musica, tramite e duce Vitruvio: diede alta prova di disposizione alla indagine esatta e di ingegnosità nella fattura di strumenti musicali insoliti, anche se, come dice il Passeri, *questa sua fatica non portò nessun utile, e nessuna imitabile novità*: destino d'altronde condiviso da le dotte fatiche di Nicolò Vicentino, del Bottrigari, del Doni. Ma la spinta iniziale a quei suoi esperimenti gli venne da un amore per la musica vera e viva e nuova del suo tempo, alla quale si illuse con essi di poter giovare.

La musica fu per lui un bisogno vitale e medicina ai mali. Spesso fece entrare nei suoi dipinti concerti di strumenti: così nell'affresco di Grottaferrata che rappresenta l'incontro di San Nilo con l'imperatore Ottone a suon di trombe, e nel *Martirio di Sant'Agnese* della Pinacoteca di Bologna, e nella *Morte di Santa Cecilia* frescata a San Luigi dei Francesi in Roma, e nella *Madonna in trono* dipinta per la Chiesa di San Petronio de' Bolognesi in Roma, ora alla Pinacoteca di Brera in Milano, ove la Vergine Madre vedesi fiancheggiata da un quartetto angelico di arpa, cornetto, violino e viola da gamba: del che fu il pittore a suo tempo censurato, giudicandosi tale concerto più opportuno ad una Assunzione.

Milano, aprile 1963.

RIASSUNTO – Sono qui riprodotti due pezzi musicali che Domenico Zampieri, pittore bolognese detto il Domenichino (1581-1641), trascrisse col pennello in due dei suoi più celebri quadri. Essi documentano la conoscenza che egli ebbe della musica dei suoi tempi, allo sviluppo della quale si sforzò di contribuire studiando la teoria della musica antica di Grecia e di Roma sui trattati di architettura di Vitruvio, e facendosi allo scopo costruttore di nuovi strumenti musicali d'esperimento.



La Sibilla Cumana di DOMENICO ZAMPIERI detto il DOMENICHINO (Gall. Borghese, Roma).



Il Cartiglio della Sibilla Cumana.



La *Santa Cecilia* del Louvre di DOMENICO ZAMPIERI detto il DOMENICHINO.



Il libro della Santa Cecilia.

