



IDEIAS E CRÍTICAS

UN “A SOLO” PER VIOLINO DI JEAN-BAPTISTE LULLY IN UNA VANITAS DI SIMON RENARD DE SAINT-ANDRÉ (PARIGI, 1614? – IVI, 1677)¹

UM ‘SOLO’ DE VIOLINO DE JEAN-BAPTISTE LULLY IN UM VANITAS DE SIMON RENARD DE SAINT-ANDRÉ (PARIS, 1614? – 1677)

Fabrizio Longo

Musicista e Musicólogo

E-mail: info@fabriziolongo.com

Site: <https://www.fabriziolongo.com/>

RIASSUNTO

Questo articolo nasce dal riconoscimento di un solo per violino di Jean-Baptiste Lully contenuto in una *vanitas* di Simon Renard de Saint-André. La *vanitas* è un tipo particolare di natura morta dove avviene di sovente che i vari elementi contenuti acquistino significati dalla forte carica simbolica; ove vi presentino anche partiture musicali o spartiti, in molti casi, ci si rende conto che proprio da questi giunge la chiave di lettura di un'intera e, spesso, complicata, composizione iconografica. De Saint-André, che si muove nel contesto della corte francese, rivela un particolare legame con la musica, sia per la presenza di strumenti musicali sia per riproduzioni di spartiti e manoscritti tratti, nella maggior parte delle sue opere, da composizioni di parecchio preesistenti. In questo caso, Lully è un suo contemporaneo e questa scelta potrebbe essere non casuale; sta di fatto che, in quegli anni, Lully era il massimo esponente della musica in Francia e la sua composizione ben si adatta, per più di una ragione, al quadro in questione. Qual era il messaggio? Come al solito, in situazioni analoghe, i messaggi sono vari e spesso contrastanti, opposti, come da estetica e retorica tipiche del '600; possiamo però affermare, certi di non sbagliare, che "Pour bien mourir, il ne faut que bien vivre, pour vivre bien, ta mort considerer".

Parole-Chiave: De Saint-André, Jean-Baptiste Lully, *Vanitas*, Pochette-Violino, Manoscritto a solo.

1 Un sentito ringraziamento a: Virginia Buda, Esther Deandrea, Biblioteca Centrale del Campus di Ravenna, Nicoletta Guidobaldi, Giuseppina La Face, Marco Vitale

RESUMO

Este artigo vem do reconhecimento de um violino solo de Jean-Baptiste Lully contido em um vanitas de Simon Renard de Saint-André. Vanitas é um tipo particular de natureza morta, na qual muitas vezes os vários elementos contidos adquirem significado de forte carga simbólica; há também partituras musicais ou reduções/transcrições, em muitos casos, percebe-se que é precisamente a partir delas que surge a chave para a leitura de uma composição iconográfica completa e muitas vezes complicada. De Saint-André, que se movimenta no contexto da corte francesa, revela um elo particular com a música, tanto pela presença de instrumentos musicais, quanto por reproduções de partituras e manuscritos, na maioria de suas obras, a partir de composições pré-existentes. Neste caso, Lully é contemporâneo dele e esta escolha pode ser não aleatória. O fato é que, naqueles anos, Lully era o maior expoente da música na França e sua composição é bem adequada, por mais de um motivo, à pintura em questão. Qual foi a mensagem? Como de costume, em situações semelhantes, as mensagens são variadas e muitas vezes contrastantes, opostas, como a estética e a retórica típica dos anos de 1600; mas podemos afirmar, certos de que não estamos enganados, que "Pour bien mourir, il ne faut que bien vivre, pour vivre bien, ta mort considerer".

Palavras-chave: De Saint-André, Jean-Baptiste Lully, Vanitas, Pochette-Violino, Manoscritto a solo.

Questo articolo nasce da un incontro con un brano musicale in cui mi sono imbattuto in una sera primaverile dell'anno passato, mentre ero in cerca di dettagli di strumenti ad arco presenti in dipinti del '600 e '700. Non è raro che mi ci dedichi, anzi è un'attività che pratico con una certa frequenza in quanto mi occupo di prassi esecutiva in musica; la breve composizione è inserita in due *vanitates* di Simon Renard de Saint-André e, rimasto colpito dalla mano dell'artista oltreché dalla chiarezza della scrittura dello spartito, ho deciso di destinare del tempo ad una breve ricerca.

Simon Renard detto de Saint-André fu un artista attivo a Parigi nella metà del '600 la cui carriera venne accompagnata da una considerevole fama; il successo, tuttavia, ne tutelò solo limitatamente la memoria, visto che oggi si conosce ben poco della sua esistenza. Tra le scarse informazioni si tramanda che fu allievo di Louis Beaubrun, che eccelse come lui nell'arte del ritratto e che fu membro dell'Accademia reale della pittura. Sappiamo, inoltre, che nel 1646 era già pittore ordinario della regina e che, alla sua morte, era valletto da camera della defunta regina madre e membro dell'Accademia reale di pittura e scultura.²

² Si vedano: A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Paris, Sebastien Mabre-Cramoisy, 1685, IV, p. 8, ed edizioni successive del medesimo autore: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, II, Paris, Louis Lucas, 1690, pp. 591-59; *Entretiens sur les vies et sur le ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes avec la vie des architectes*, III, Trévoux, Imprimerie de S. A. S., 1725, p. 317 e ivi, IV, pp. 336-337. Importante il contributo di L. F. Dubois de Saint-Gelais, [Notices lues à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture], Ms. 56, 56 II: *Notices lues à l'Académie le 1er décembre 1742 sur Messieurs de Saint-André, peintre*, Statut Actuel Numéro d'entrée: Archives 69, Beaux-arts de Paris, l'école nationale supérieure. Notizie giungono anche dagli atti di stato civile degli archivi parigini; si veda: *État civil de quelques artistes français, Extrait des registres des paroisses des ancient archives de La Ville de Paris*, Librairie Pagnerre, Paris 1873, p. 108. Una recente ed organica ricostruzione dell'esistenza dell'artista è contenuta in: N. Lallement, *La musique dans les vanités de Simon Renard de Saint-André, 1. Simon Renard, peintre de vanités*, in "Musique-Images-Instruments, Revue française d'organologie et d'iconographie musicale" a cura di F. Gétreau, 5, CNRS, Parigi 2003. pp. 166-174.

Nonostante non fosse sua abitudine firmare tutte le proprie opere, oggi si conoscono e si conservano parecchie delle sue tele tra cui emergono, per qualità e ricercatezza, alcune *vanitates*³. In diverse tra queste figurano elementi che denotano una certa familiarità con il mondo della musica e, seppure non possediamo testimonianze su una personale attività musicale del pittore, è pur noto che de Saint-André ebbe assiduità di frequentazione con diversi musicisti, tra cui il cognato Claude de Vachin e vari membri della famiglia Beaubrun, tutti prossimi alla corte.⁴

Le tele oggetto di studio in questa sede, su cui non possediamo che stringate indicazioni provenienti dalle descrizioni di vendita, non sono comprese tra quelle pubblicate da Michel Faré e differiscono tra loro solo per le dimensioni e qualche dettaglio. (*Figg. 1 e 2*)

Osservando la composizione dei quadri, per posizione e dimensioni spicca un cranio umano cinto da una corona d'alloro rinsecchita e riverso su uno spartito⁶; la mandibola, poggiata dritta sul tavolo, è staccata dal teschio ed è priva degli incisivi centrali, così come ne è priva anche l'arcata dentale superiore⁷. Alla sua sinistra vediamo due strumenti, sovrapposti in modo tale da ricordare la disposizione delle tibie nella figura del memento mori; tuttavia

³ "Le talent qu'il déploie dans l'arrangement des choses inanimées dépasse celui qu'il révèle dans ses personnages", cfr. M. Faré, *Le grand siècle de la natura morte en France, Le XVII^e siècle*, Office du livre, Friburg, Paris, Société Française du livre, 1970, p. 168. "Malgré l'utilisation d'un répertoire codifié, il se montre plus à l'aise et plus novateur dans ce genre que dans celui des portraits", cfr. N. Lallement, *La musique dans les vanités de Simon...*, op. cit., p. 174.

⁴ Ivi, p. 169.

⁵ Cfr. M. Faré, *Le grand siècle de la natura morte...*, op. cit., pp. 169-179.

⁶ "L'image de la mort est néanmoins combattue par celle de l'espérance évoquée par l'immortelle couronne de laurier", cfr. N. Lallement, *La musique dans les vanités de Simon...*, op. cit., p. 170.

⁷ Il teschio parzialmente sdentato è figura diffusissima; ricordo tra i tanti possibili: *Et in Arcadia ego* del 1613 del Guercino, con una chiara simbologia della caducità della vita, così come si evidenzia in F. Picinelli, *Mondo simbolico formato d'imprese scelte, spiegate ed illustrate*, Milano, Vigone, 1669, p. 131.



Figg. 1 Simon Renard de Saint-André, **Vanitas con strumenti musicali**, olio su tela, 38,1 x 47,3 cm (collezione privata), venduto dalla casa d'aste Sotheby's, December 11, 2003, London, United Kingdom, lotto numero 211.



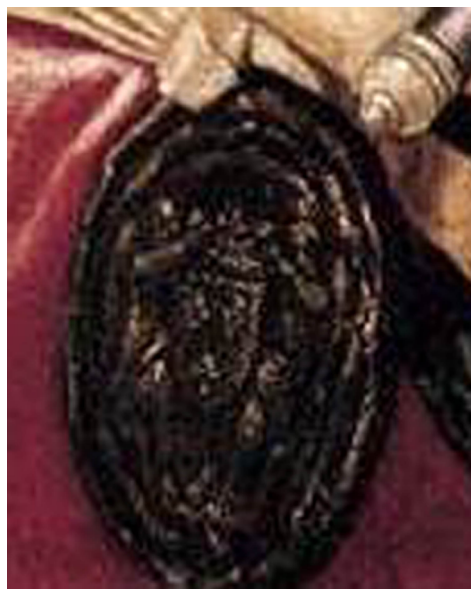
Figg. 2 Simon Renard de Saint-André, **Vanitas con strumenti musicali, orologio e rose**, olio su tela, 61,4 x 77,3 cm (collezione privata), venduto dalla casa d'aste Sotheby's, December 8, 2005, London, United Kingdom, lotto numero 341.

chi volesse vederne la tipica figura con teschio e tibie incrociate, dovrebbe osservare la composizione da sinistra. L'osservatore frontale, invece, vedrà la x sormontata da un candeliero con una candela spenta ma non del tutto consumata, immagine che può alludere sia alla morte⁸ che al «vellem non lucere» degli uomini giusti i quali, "trovandosi con qualche dignità [...] bramano privarsi di quella apparente chiarezza".⁹

I due strumenti poggiano su un manoscritto musicale e su una legatura in pelle morbida in cui si distingue il controsigillo della casa regnante francese, aspetto che induce ad ipotizzare che vi sia contenuto un documento di grande importanza.¹⁰ (Figg. 3 e 4)

Sono, inoltre, entrambi decorati con fiocchi in tinte che richiamano il rosso ed il blu di Parigi¹¹ e che ricordano figure antropomorfe o angeli serafini con le loro rispettive tre paia di ali.¹² I nodi differiscono da quelli presenti nelle altre vanitates di de Saint-André e sembra quasi che il pittore abbia voluto utilizzarli per riproporre l'impostazione del controsigillo reale sostituendone i due angeli che sorreggono lo scudo con dei serafini, gerarchie angeliche note anche per le qualità musicali.¹³ Il tutto si sviluppa su un drappo rosso, colore, come si è detto, legato alla città di Parigi, mentre alle spalle della composizione incombe un pesante tendaggio.

I due strumenti musicali sono particolarmente legati alla vita mondana, sia il "grazioso" *flageolet*¹⁴ che la *pochette*, il violino da tasca che era particolarmente diffuso tra i maestri di danza e così chiamato



Figg. 3 Simon Renard de Saint-André, Vanitas con strumenti musicali, dettaglio del controsigillo.

⁸ Ivi, s.i.p., ma dopo la conclusione dell'avviso "Al lettore", [p. 6].

⁹ Cfr. F. Picinelli, *Mondo simbolico...*, *op. cit.*, p. 64.

¹⁰ Cfr. *Moulage du contre-sceau du grand sceau de Louis XIV, roi de France*, Fond sceaux; SC/D116bis, collection des Archives nationales dite Douët d'Arcq, Archives Nationales Fontainebleau – Paris – Pietrefitte – sur Seine.

¹¹ Juliette Faure, *L'arsenal de Paris, histoire et chroniques*, Paris, L'Harmattan, Histoire de Paris, 2002, p. 35

¹² Cfr. *Bibbia*, Isaia, 6.3.

¹³ "I quali [angeli] la Sapienza eterna distribuì in tre schiere. Nella prima pose i Serafini, i Cherubini, i Troni. Nell'altra le Dominationi, i Principati, le Potestà. Nella terza le Virtù, gli Arcangeli, e gli Angeli. I Serafini ardono nell'ardentissima fornace di carità, e d'amore appresso il suo Creatore Dio", cfr. P. Bozi, *Tebaide sacra*, Venezia, Santo e Matteo Grillo, 1621, p. 138[a].

¹⁴ Relativamente all'impiego del *recorder* all'epoca di Lully, scrive Rowland-Jones: "The encouragement given by Lully, the dominant French composer of the later 17th century, to the redesigning of the recorder as a more gracious and responsive instrument, taken together with his early realization and later development [...] of its symbolic potentials, undoubtedly



Figg. 2 *Moulage du contre-sceau du grand sceau de Louis XIV, roi de France*, Fond sceaux; SC/D116bis, collection des Archives nationales dite Douët d'Arcq, Archives Nationales Fontainebleau – Paris – Pietrefitte – sur Seine.

per il luogo in cui poteva essere riposto durante le spiegazioni agli allievi.¹⁵

De Saint-André mostra molta cura per i dettagli e, nella riproduzione della *pochette*, si nota l'attacco alla cordiera delle due corde più acute, con un sistema utile per la risoluzione di vari problemi acustici dello strumento. (Figg. 5)

In un'altra *vanitas* del medesimo autore si osserva, invece, come sia la quarta corda ad essere legata con un nodo vicino al ponticello.¹⁶ (Figg. 6)

L'archetto, corto ed a nasetti intercambiabili (cioè senza vite per regolarne la tensione), potrebbe essere stato copiato da un originale in legno ferro o, cosa più rara, in ebano o, semplicemente, da un arco verniciato di scuro durante la lavorazione.

Nel dipinto di dimensioni maggiori (figg. 2) figurano ancora altri due elementi: dei fiori (rose o peonie) immagini della fugacità¹⁷ e un orologio,¹⁸ anch'esso decorato con un fiocco della stessa forma di cui si è detto precedentemente. L'ora non è comprensibile e non aggiunge dettagli per una più chiara comprensione dell'opera così come, invece, si possono trarre importanti informazioni dal brano musicale che è riprodotto con estremo scrupolo.

Come spesso accade nell'ambiguità delle *vanitates* il nesso tra gli elementi della composizione sembra frutto di riflessioni intrecciate, mistico-escatologiche ed edonistiche

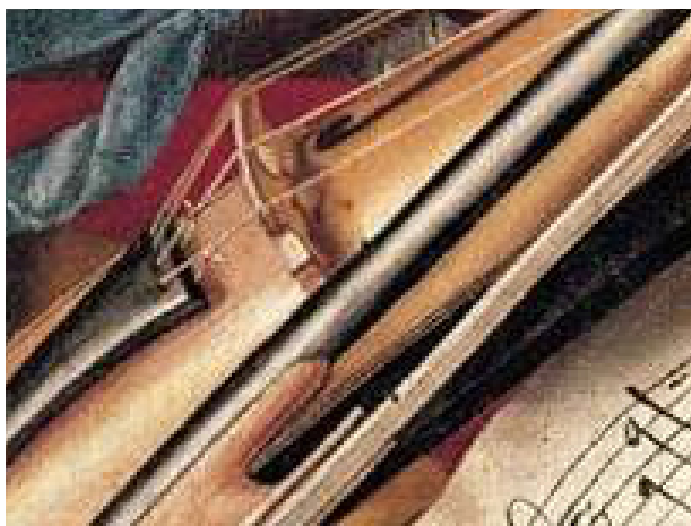
contributed to a revival of interest in the recorder at a time when decline had set in for other standard late Renaissance woodwinds such as the windcap families and the cornetts, familiar to Praetorius in 1619 and Mersenne in 1636"; cfr. Antony Rowland-Jones, **Lully's use of recorder symbolism**, p. 246, in "Early Music", Vol. 37, No. 2, Oxford University Press, Oxford 2009, pp. 217-249. In realtà capita anche di sovente, forse conseguenza dell'interesse mostrato da Lully in tal senso, che flauti a becco figurino in *Vanitates* di Simon Renard de St André, cfr. *ivi*, p. 242. Si veda anche "The recorder magazine", 21, Schott & company, 2001, pp. 50, 96.

15 Come già rilevato da Alberto Ausoni per un altro quadro del medesimo autore; cfr. A. Ausoni, **La musica**, Milano, Mondadori Electa, 2005, p. 58.

16 Immagine tratta da M. Faré, **Le grand siècle de la natura morte...**, op. cit., p. 169.

17 Sulla rosa: "Nascendo senescit"; quanto alla peonia: "La Peonia, le cui foglie sogliono con ogni facilità cadere, così per molta pioggia, come per troppo ardor di sole, ne dimostra quanto siano vani, transitorij, e caduchi i mondani piaceri"; per entrambi i fiori cfr. F. Picinelli, **Mondo simbolico...**, op. cit., p. 521.

18 Riguardo all'"Horologio da rote" ed a diversi dei suoi possibili significati, si veda F. Picinelli, **Mondo simbolico...**, op. cit., pp. 763-770.



Figg. 5 Simon Renard de Saint-André, **Vanitas con strumenti musicali**, dettaglio dell'attacco alla cordiera delle due corde più acute.



Figg. 6 Simon Renard de Saint-André, **Vanitas con strumento musicale, clessidra, candeliere, spartito, carte da gioco e dadi**, collezione privata, Francia, dettaglio dell'attacco alla cordiera della corda più grave.

al tempo stesso. Anche per questo motivo è tipico trovare in questo tipo di nature morte oggetti della quotidianità, in creazioni intellettuali¹⁹ che costruiscono complesse metafore;²⁰ per coglierne i significati allegorici e recuperarne la densità semantica è, quindi, presupposto necessario l'esatta identificazione degli elementi²¹ che, in alcuni casi, diventano presenze pressoché costanti.²² Tra queste, nel periodo compreso fra XVI e XVII secolo, si assiste con sempre maggior frequenza all'emergere di aspetti legati al mondo musicale.²³ Ne consegue che, in molti casi, proprio le composizioni musicali inserite nei quadri possono rappresentare la chiave di volta dell'interpretazione di un'intera costruzione iconografica; così è, ad esempio, per il mottetto di Orlando di Lasso *Edite Caesareo boiorum*, presente in una *vanitas* custodita nel museo Lallemant a Bourges.

L'opera è stata recentemente attribuita a de Saint-André anche se reca degli aspetti discordanti con altre *vanitates* dell'autore; in particolare si osserva che, ad eccezione del capolettera "E", i versi del mottetto non sono stati copiati nello spartito, laddove sembra fosse abitudine del pittore riprodurre per intero tutto ciò che compariva nell'originale. È vero che de Saint-André potrebbe essersi ispirato ad un'edizione destinata ad un impiego solo strumentale, ma questo non chiarirebbe comunque la presenza della vocale al principio del brano.

Guillaume Gross traccia un'attenta ed interessante analisi del quadro spiegando come, proprio dalla scelta del mottetto, si possa risalire alla ricostruzione di tutto il contesto storico;²⁴ lo studioso fornisce anche una propria spiegazione sul capolettera inserito nella composizione²⁵ ma le sue argomentazioni non sembrano tener conto del fatto che l'incisione non era un'"invenzione" creata *ad hoc* da de Saint-André e che quel carattere era in uso, già da più di cinquant'anni, nella tipografia degli editori Ballard a Parigi. (Figg. 7 e 8)

De Saint-André si ispira ad una composizione di Orlando di Lasso anche per la *vanitas* di Lione,²⁶ dove viene riprodotta la parte del Tenor di *Bonjour, mon coeur, chanson* su testo di Pierre de Ronsard; in questo caso, nel tema domi-

19 "De conception toute intellectuelle capable de rappeler à l'homme la futilité des jouissances de la vie devant l'échéance de la mort", cfr. N. Lallement, **La musique dans les vanités de Simon Renard de Saint-André**, 1. **Simon Renard, peintre de vanités**, in "Musique-Images-Instruments", op. cit., 5, 2003, pp. 166-174: 170.

20 "The key is to read the still lifes [...] as complex metaphors", cfr. Kristine Koozin, **The vanitas still lifes of Harmen Steenwyck**, The Edwin Mellen Press, New York, Lewiston, 1990, p. V.

21 F. Mambelli, **Catalogare la natura morta**, in **La natura morta di Federico Zeri**, a cura di A. Bacchi, F. Mambelli, E. Sambo, Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2015, pp. 37-55, p. 43.

22 Relativamente al simbolismo della *vanitas*, nella ricca bibliografia disponibile, per quanto riguarda il contesto francese, si segnalano l'infaticabile attività di A. Pomme de Mirimonde, estrinsecatasi in un'ampia serie di pubblicazioni (tra cui: **Pour mieux comprendre la peinture**, Paris, Nathan, 1953) e M. Faré, **Le grand siècle de la natura morte...**, op. cit., 1970.

23 N. Guidobaldi, **Percorsi musicali nel nucleo Natura morta della Fototeca Zeri**, in **La natura morta di Federico Zeri**, op. cit., pp. 247, 250.

24 "Le choix du motet **Edite caesareo boiorum** prend de ce fait une signification particulière, en accord avec le message caractéristique d'une vanité. Composition magnifiant le prince, le motet est une pièce de circonstance (en deux parties), apparemment à la gloire du duc Albert V de Bavière. [...] La reproduction du motet peut nous renseigner sur les circonstances qui ont entouré la composition du tableau et sur son commanditaire. De 1650 à 1672, le Pays-Bas connaissent une période connue sous le nom "d'époque sans Stathouder [...]". À la date du tableau, en 1668, le représentant de la famille d'Orange a dix-huit ans il n'accèdera au trône qu'en 1672 à la faveur de la guerre de Hollande. Peut-être y avait-il, dans cette période "républicaine", un cercle de "légalistes" entretenant le culte de la souveraineté, d'où ce tableau évoquant la gloire future d'un jeune prince appelé à régner. [...] Il n'est pas rare que des événements politiques concrets transparaissent derrière les vanités", cfr. G. Gross, **Une nouvelle vanité de l'artiste. Identification d'un motet de Roland de Lassus**, 2, in "Musique-Image-Instruments", op. cit., pp. 176-190: 183.

25 "La lettre "E", richement ornée, contient un chien, symbole de fidélité. Le bouquet de fleurs ainsi que les fruits rappellent l'influence des Pays-Bas et les compositions florales d'Ambrosius Bosschaert l'Ancien ou de Balthasar van der Ast. Mai le bouquet est aussi une allusion à la précarité de la vie humaine et invite à la méditation...", ivi, p. 186.



Fig. 7 Simon Renard de Saint-André, Vanitas con strumenti musicali, museo Lallemand, Bourges.



Fig. 8 Capolettera tratto da: O. di Lasso, **Moduli duarum vel trium vocum**, Vedova Ballard & Pietro Ballard, Paris 1601, carta 4°.

nante della caducità dell'esistenza, si fa spazio anche quello della fine di un amore²⁷. Osserva Nicoletta Guidobaldi:

Nella Vanitas oggi a Lione [...], Simon Renard de Saint-André [...] che al tema dedicò un'ampia parte della sua produzione, raffigura un teschio coronato di foglie d'alloro secche, poggiato su un documento legale con i sigilli aperti (un atto di divorzio firmato). In secondo piano compare un fiasco di vino e un lungo calice di vetro, mentre in primo piano un libro-parte di musica sembra scivolare oltre il bordo del tavolo, con un bicchiere rotto e due flauti (soprano e un alto); tre bolle di sapone aleggiano sulla composizione [...]. La musica, chiaramente leggibile, raffigura la parte di Tenor di *Bonjour, mon coeur*, chanson di Orlando di Lasso (1532-1594) [...]. Se la "scordatura" visualizzata nel dipinto è principalmente quella amorosa, la malinconica chanson d'amore (di altri tempi) intensifica e precisa il significato dell'immagine, attraverso una sorta di amplificatio sonora.²⁸

²⁶ L'opera è custodita al Musée des Beaux-Arts di Lione.

²⁷ N. Guidobaldi, *Percorsi musicali nel nucleo Natura morta della Fototeca Zeri*, in *La natura morta di Federico Zeri*, op. cit., pp. 247-262: 260.

²⁸ Ivi, p. 259.



Figg. 9 Simon Renard de Saint André, **Vanitas con strumenti musicali**, dettaglio.

Tornando al brano musicale riprodotto nei due quadri del presente studio, ed ispiratore di questo articolo, con qualche difficoltà si riesce a leggere il titolo della composizione: **Air de Psyché**. (Figg. 9)

Il titolo rappresenta un ottimo indizio perché, per l'area geografica, il periodo e la fama raggiunta dall'opera, indirizza la ricerca verso la *tragédie ballet* posta in musica da Jean-Baptiste Lully su libretto di Molière nel 1671. Seppur non si conosca nessuna delle partiture originali, la *Psyché* fu preservata grazie ad una trascrizione musicale di Philidor l'Aîné (André Danican Philidor, detto Philidor il Vecchio, Versailles, 1647? – Dreux, 1730), oggi custodita nella Bibliothèque nationale de France.²⁹

Un successivo allestimento, stavolta con radicale trasformazione in altra forma musicale, è la *tragédie lyrique* del 1678 (successiva di un anno alla morte di de Saint-André), con libretto adattato da Thomas Corneille in cui, tuttavia, il *Prologo* è stato mantenuto sostanzialmente inalterato rispetto al precedente balletto.³⁰

Proprio nel Prologo, a ridosso di un inno a Venere ed all'amore, ci si imbatte in un ritornello strumentale (**Ménuet**, in LWV 56, figg. 9) pressoché coincidente con il brano inserito nel quadro di Simon Renard de Saint-André. (Figg. 10 e 11)



Figg. 10 **Psyché Tragedie et Ballet Dansé devant sa Majesté au mois de Janvier 1670 [1671]. Requeilly par Philidor en 1690**, ms., LWV 45, Bibliothèque nationale de France, Paris, c. 27.

29 *Psyché Tragedie et Ballet Dansé devant sa Majesté au mois de Janvier 1670 [1671]. Requeilly par Philidor en 1690*, ms., LWV 45, Bibliothèque nationale de France, Paris.

30 *Psyché Tragédie lyrique en 5 actes et un prologue. Musique de Lully. Paroles de Thomas Corneille*, ms., LWV 56, Bibliothèque nationale de France, Paris.

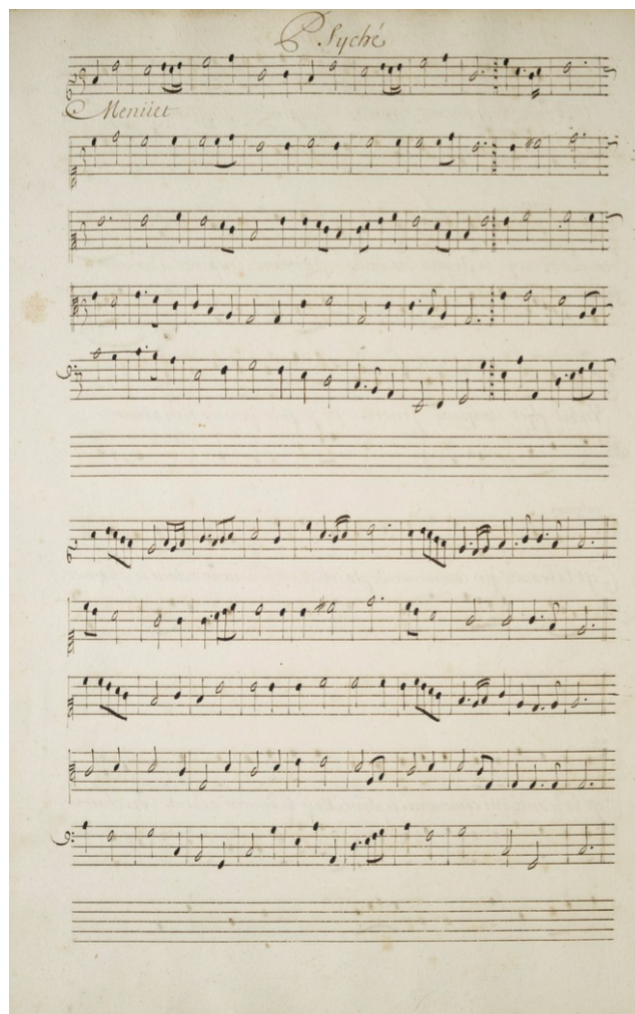
La *Psyché* si ispira al mito di cui parla Apuleio nelle *Metamorfosi*, ed è una composizione fortemente legata all'amore terreno e, benché il brano utilizzato da de Saint-André sia solo strumentale, i versi che precedono l'ingresso del minuetto sono di spregiudicata ispirazione gaudente e ne chiariscono gli affetti:

C'est la beauté qui commence de plaire,
Mais la douceur achève de charmer.³¹

Anche in questo caso, come si osserva, la parte riprodotta dal pittore è quella della voce superiore, mentre in partitura figurano altri quattro pentagrammi in chiave di soprano, mezzosoprano, contralto e basso.

Accanto, sulla destra e in buona parte coperto, si intravede qualcosa di un *second couplet* in tre pentagrammi con diverse chiavi e con delle tracce di numerica alla prima voce; differentemente da quanto suggerito per un caso analogo da Davitt Moroney, che ipotizza abbellimenti,³² è molto più probabile che i numeri rappresentino diteggiature per tastiera con le tecniche in uso all'epoca, in cui si prevedeva che il dito medio fosse particolarmente importante dato che non era in uso il passaggio di pollice ma di terzo dito.³³ (Figg. 12 e 13)

È quasi inevitabile riflettere sul fatto che le due *vanitates* evocano, in qualche modo, la figura di Lully, non solo perché il musicista fu l'autore del brano ritratto, ma perché fu molto legato alla pochette ed al *flageolet*, fu coronato di gloria ed onori³⁴ ed infine, nel 1672, ottenne privilegi attraverso i quali divenne il ricco protagonista assoluto e (quasi) indiscusso dell'attività musicale francese dell'epoca,³⁵ e questi privilegi potrebbero essere rappresentati dal documento autorizzato con controsigillo reale. Va però osservato che, pur non tutti assieme, gli stessi elementi ricorrono anche in altre opere di de Saint-André e, non disponendo di fonti più dettagliate, non ci si può esprimere più di tanto nel merito; ciò che è certo è che il brano musicale ci offre un *terminus post quem* per entrambi i dipinti, la cui datazione non potrà essere compresa che tra il 1671 e il 1677, data di morte del pittore. Inoltre possiamo affermare che gli ac-



Figg. 11 *Psyché* Tragédie lyrique en 5 actes et un prologue. Musique de Lully. Paroles de Thomas Corneille, ms., LWV 56, Bibliothèque nationale de France, Paris, c. 10a.

³¹ Molière, *Psyché*, Prologue, vv. 17-20.

³² Cfr. D. Moroney, *L'Allemande mystérieuse de Simone Renard*, in *Musique-Image-Instruments...*, op. cit., pp. 193-197:194.

³³ Ringrazio l'amico Marco Vitale per la consulenza nell'ambito della tastiera storica, argomento comunque documentato da fonti dell'epoca, tra cui si ricorda G. Diruta, *Il transilvano, dialogo sopra il vero modo di sonar organi, & stromenti da penna*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1597.

³⁴ L'alloro è "pianta che evoca la gloria e l'immortalità. Ma le sue foglie secche richiamano la Prima lettera di san Pietro", osserva Ausoni proprio nel merito di un'opera di Simon Renard de Saint-André; cfr. A. Ausoni, *La musica*, cit., p. 58.



Figg. 12 Simon Renard de Saint André, **Vanitas con strumenti musicali**, dettaglio.



Figg. 13 Simon Renard de Saint-André, **Vanitas con strumento musicale, teschio, candeliere, conchiglie, clessidra**, olio su tela, 54,5 x 45 cm., Marseille, Musée des Beaux-Arts, dettaglio.

quirenti, o coloro i quali ricevettero in dono le tele, entrarono in possesso di opere in cui era ritratta una composizione recente e già molto famosa, cosa non comunissima, e non è un azzardo, stavolta, immaginare che i proprietari appartennero a quella cerchia sociale vicina alla corte francese che, col sottofondo della musica della Psyché di Lully, aveva condiviso momenti di spensieratezza.

Avranno avuto il nostalgico piacere di ricordarla anche attraverso un dipinto, tenendo presente che:

"Pour bien mourir, il ne faut que bien vivre,
pour vivre bien, ta mort considerer".³⁶

35 Per quanto riguarda la considerevole fortuna economica di Lully, si veda: E. Radet, **Lully homme d'affaires, propriétaire et musicien**, Paris, Librairie de l'art, 1891.

36 M. Moller (trad. di J. Combillon), **Manuel de préparation à la mort**, Berne, Sonleitner, 1669, **Huictain in Au lecteur**, s.i.p.