

Di un ritratto poco conosciuto di Giovanni Maria Nanino

Il quarto centenario della morte di Giovanni Maria Nanino mi offre l'occasione di parlare di un suo ritratto che nel titolo ho definito «poco conosciuto», anche se non saprei ben valutarne il grado di notorietà. Nelle voci dei principali dizionari musicali quali il *New Grove Dictionary of Music and Musicians* o il *Musik in Geschichte und in Gegenwart*, pure accurate da un punto di vista iconografico, non v'è traccia né notizia del ritratto in questione. Esso fu però pubblicato, senza alcuna nota di commento, nell'edizione integrale, curata da Hermann-Walther Frey, del *Diario dell'anno 1596 fatto per me Gio: Maria Nanino cantore e puntatore l'anno sopradetto* ovvero del cosiddetto «libro dei punti» della cappella pontificia, tenuto quell'anno da Nanino.¹ Il ritratto è attualmente conservato negli uffici dell'amministrazione del Museo del Tesoro di San Pietro (Fig. 1);² si tratta di un quadro a olio su tela (cm 66x62), di autore anonimo, databile al tardo Cinquecento, in cui è raffigurata una figura maschile a mezzo busto con un libro di musica in mano, di sicuro malamente ritoccato in epoche successive, dato che la musica è notata in senso errato (cioè ruotata di 90° rispetto alla sua disposizione consueta).³ In alto a destra a caratteri maiuscoli è leggibile la scritta «GIOV. MARIA / NANINO», che, tuttavia, sappiamo essere stata apposta nel 1946-47 da Giambattista Salvatori, allora archivista della Cappella Giulia, quando restaurò sei quadri con i maestri della cappella su incarico del canonico mons. Guido Anichini.⁴ Tuttavia, grazie alla premurosa collaborazione del

¹ HERMANN-WALTHER FREY, *Das Diarium der Sixtinischen Sängerkapelle in Rom für das Jahr 1596 (Nr. 21)*, in *Studien zur italienischen Musikgeschichte XIV* («Analecta musicologica», 23), hrsg. von Friedrich Lippmann, Laaber, Laaber-Verlag, 1985, pp. 129-204: 130.

² Colgo l'occasione per ringraziare vivamente la direzione e il personale del Museo del Tesoro di San Pietro, e in particolare il dott. Stefano Nicastro (soprastante), il dott. Mirko Stocchi (archivista), il dott. Luca Filipponi (restauratore), che, insieme al dott. Antonio Addamiano, bibliotecario del Pontificio Istituto di Musica Sacra, mi hanno assistito con competenza e cortesia nell'esame del ritratto.

³ Non è da escludere l'ipotesi che si tratti di una copia seicentesca di un originale del tardo Cinquecento. Ringrazio l'amico e collega Michele Maccherini per i suoi competenti suggerimenti.

⁴ La notizia si apprende da una lettera su carta intestata della «Venerabile Cappella Musica Giulia», del marzo 1977, scritta da Giambattista Salvatori, rinvenuta in una busta incollata nel retro del quadro. In questa lettera Salvatori afferma di aver apposto la scritta «Giov. Maria / Nanino» su suggerimento del maestro Armando Antonelli, nel 1946-47. Ciò nonostante, lo stesso Salvatori riteneva che il personaggio in questione fosse da identificarsi con Ruggero Giovannelli, sia per una scritta che compare sul telaio sia per un'asserita somiglianza col ritratto di quest'ultimo che compare nell'opera di ANDREA ADAMI, *Osservazioni per ben regolare il coro della cappella pontificia*, Roma, A. de Rossi, 1711 (rist. anast. a cura di Giancarlo

dott. Luca Filipponi, restauratore del museo, smontato il dipinto dalla cornice, è stato possibile leggere la scritta, probabilmente coeva al ritratto stesso, «IO. MARIA NANINVS», che compare in alto a sinistra, sulla piegatura della tela, evidentemente rifilata rispetto alle dimensioni originarie.

Personalmente sono incline a diffidare delle identificazioni dei musicisti che compaiono nei ritratti, quand'anche vi figurì il nome; in proposito, per esempio, ho espresso dubbi sul presunto ritratto del liutista Francesco da Milano che fa parte della collezione di uomini illustri del cardinale Federico Borromeo conservata nella Biblioteca Ambrosiana a Milano.⁵ Di fronte a ritratti d'autore, l'identificazione è stata non di rado avanzata sul presupposto che il celebre pittore non poteva che avere immortalato il celebre collega musicista;⁶ salvo poi essere smentita dai documenti archivistici. Un esempio fra diversi è il ritratto di musicista di Annibale Carracci in cui quasi tutti gli studiosi hanno voluto vedere Claudio Merulo per il semplice fatto che il quadro apparteneva alla collezione Farnese, famiglia da cui il musicista dipendeva; un documento di recente pubblicato ha dimostrato invece che il quadro pervenne ai Farnese solo mezzo secolo dopo la morte di Merulo, nel 1650.⁷

Non è mia intenzione, tuttavia, soffermarmi sull'attendibilità dell'identificazione: se il personaggio effigiato nel dipinto sia realmente Nanino è un problema, a mio avviso, secondario. Come ci ha insegnato un maestro della storiografia come Marc Bloch, non ha rilevanza che un documento sia vero o falso ovvero contenga dati e notizie vere: è importante che esso sia stato creato, perché 'veri' sono gli effetti che esso produsse al tempo in cui fu realizzato. Più stimolante, invece, sarebbe porsi alcune domande sul quadro stesso: dove era collocato? Chi poteva averlo commissionato? Chi poteva esserne il proprietario? Quale significato assumeva?

Gli studi più recenti sulla ritrattistica hanno sottolineato l'importanza metodologica di non affrontare il singolo ritratto isolatamente, ma ponendolo in una casistica ad ampio spettro e il contesto che le accomuna.⁸ Nel campo musicolo-

Rostirolla, Lucca, LIM – Libreria Musicale Italiana, 1988), p. 187.

A ben guardare, la scritta in questione risale tuttavia al sec. XIX e nessuna somiglianza può riscontrarsi fra il ritratto e l'immagine di Giovannelli che compare nelle *Osservazioni* di Adami. La lettera, dopo il nostro sopralluogo, è stata ora collocata nell'archivio del Tesoro di San Pietro. Oltre al ritratto di Nanino, sono conservati nei medesimi locali i ritratti di Palestrina, Nicola Spedalieri, Salvatore Meluzzi, Andrea Meluzzi, Ernesto Boezi.

⁵ ARNALDO MORELLI, *Portraits of musicians in sixteenth-century Italy: a specific typology*, «Music in art», XXVI, 2001, pp. 47-57.

⁶ L'archetipo di tale atteggiamento è probabilmente da rintracciare in Vasari che nelle *Vite* affermò che Giotto ritrasse Dante suo amico.

⁷ GIUSEPPE BERTINI, *Giacomo Gaufrido's collection of paintings confiscated in 1650 by the Farnese*, «Burlington magazine», CXLIII, 2001, n. 1174, pp. 29-33: 31.

⁸ Si veda quanto scrive Luke Syson nell'introduzione a *The image of the individual portraits in the Renaissance*, ed. by Nicholas Mann and Luke Syson, London, British Museum Press, 1998, p. 13.

gico raramente si è guardato a un gruppo di ritratti per portare in luce un'eventuale tipologia ricorrente in un determinato contesto culturale, cronologico e geografico.⁹ Se escludiamo qualche sporadico (e dubbio) ritratto del XV secolo, come per esempio, il famoso *Tymotheus* di van Eyck, che Panofski e altri musicologi sulla sua scia, vorrebbero identificare con Gilles Binchois,¹⁰ è soltanto a partire dal Cinquecento che emerge e si afferma pienamente il genere vero e proprio del ritratto di musicista. Come nota Fenlon, è proprio dal XVI secolo che «l'accresciuto *status* sociale di compositori, esecutori (e in qualche caso del pubblico), come pure della musica in sé si riflette nella crescente frequenza con cui i musicisti compaiono nei ritratti».¹¹

Come detto poc'anzi, il ritratto di Nanino è conservato nel Museo del Tesoro di San Pietro, insieme con i ritratti di alcuni compositori, perlopiù maestri della cappella Giulia, come Palestrina, Salvatore e Andrea Meluzzi, Ernesto Boezi.¹² Nanino, tuttavia, non lavorò mai per la cappella Giulia; per trent'anni, dall'ottobre 1577 alla morte, l'11 marzo 1607, fu infatti membro della cappella pontificia. L'attuale collocazione potrebbe dipendere da fattori casuali ed essere avvenuta in epoca più tarda. Colpisce la somiglianza con un'altra immagine del compositore: mi riferisco a quella che compare nelle *Osservazioni* di Adami (Fig. 2).¹³ È da ritenere che il ritratto in questione fosse già conosciuto e accessibile all'epoca in cui Adami fece realizzare le incisioni con le immagini di alcuni cantori pontifici ad alcuni noti artisti (come Francesco Trevisani, Giuseppe e Pietro Ghezzi e altri) che corredano sue *Osservazioni*. È probabile dunque che l'incisore Trevisani avesse tenuto quale modello il ritratto di cui parliamo, sia pur non seguendolo fedelmente.

Osservando le undici incisioni poste nelle *Osservazioni*,¹⁴ si nota infatti che la pre-

⁹ Un raro esempio è la tesi di laurea inedita di MARIAGRAZIA CARLONE, *Immagini di liutisti nel primo Cinquecento*, Università di Bologna, 1996-97.

¹⁰ ERWIN PANOFSKY, *Early Netherlandish painting. Its origins and character*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1953, vol. I, p. 196. Più convincemente si è identificato il soggetto con uno scultore (Gilles de Blachère) attivo alla corte borgognona; cfr. WENDY WOOD, *A new identification of the sitter in Jan van Eyck's Tymotheus portrait*, «Art bulletin», LX, 1978, pp. 650-654.

¹¹ IAIN FENLON, *Music in Italian Renaissance paintings*, in *Companion to Medieval and Renaissance Music*, ed. by Tess Knighton and David Fallows, New York, Schirmer, 1992, pp. 189-209: 197 («this wider issue of the social status of the composer, the performer (and in some case the audience), and also of music in itself is reflected in the increasing frequency with musicians are shown in portraits»); cfr. anche ARNALDO MORELLI, *Il ritratto di musicista nel Cinquecento: tipologie e significati*, in *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, atti del convegno (Firenze 7-8 novembre 2002), a cura di Aldo Galli, Chiara Piccinini, Massimiliano Rossi, Firenze, Olschki, 2007, pp. 169-191.

¹² Nel gruppo fa eccezione il ritratto del filosofo e teologo Nicola Spedalieri (Bronte, 1740 – Roma, 1795), dilettante di musica, che lasciò una trentina di sue composizioni all'archivio della cappella Giulia; si veda la pagina web all'indirizzo <http://www.bronteinsieme.it/3pe/nicspe.html>.

¹³ ADAMI, *Osservazioni*, cit., p. 180.

¹⁴ Nell'ordine troviamo: Cristóbal de Morales (p. 164), Giovanni Pierluigi da Palestrina (p. 169), Francisco Soto (p. 176), Giovanni Maria Nanino (p. 180), Felice Anerio (p. 183), Ruggero Giovannelli (p. 187), Girolamo Rosini (p. 189), Gregorio Allegri (p. 198), Mario Savioni (p. 202), Antimo Liberati (p. 206), Matteo Simonelli (p. 208).

senza del ritratto di un cantore in apertura del rispettivo schizzo biografico, non è sempre correlata alla sua celebrità: mancano infatti i ritratti di Arcadelt, Zoilo, De Grandis, Vittori, Landi, Marazzoli, mentre vi sono quelli di cantanti come Soto e Rosini, e compositori come Savioni e Simonelli certamente non più famosi di molti dei loro colleghi di cui manca l'effigie nell'opera. Il fatto mi induce a credere che di fronte al problema – comune fin dal Cinquecento in questo genere di opere erudite sugli uomini illustri –, se inserire ritratti di fantasia quando mancassero ritratti autentici (come fece, per esempio, Vasari nelle *Vite*) o includere soltanto quelli di cui fosse disponibile un originale attendibile¹⁵ – vero o presunto che fosse – Adami abbia optato per quest'ultima soluzione, in linea con il rigore storiografico che intendeva conferire alla sua opera.¹⁶

Per inciso faccio notare che per l'incisione raffigurante il cantore Girolamo Rosini,¹⁷ quasi certamente fu preso a modello il ritratto esistente fra quelli dei padri della Congregazione dell'Oratorio di Roma.¹⁸

Circa le possibili fonti iconografiche utilizzate da Adami, c'è da osservare che, almeno in un caso, abbiamo la certezza che si utilizzassero ritratti preesistenti: l'incisione di Palestrina pubblicata nelle *Osservazioni* (Fig. 3) aveva infatti come modello dichiarato un ritratto su cui lo stesso Adami si era soffermato nella prima parte del suo trattato, intitolata *Prefazione storica*, una sorta di breve storia della cappella papale:¹⁹

«E perché detto Giovanni Pierluigi da Palestrina, come restauratore e benefattore della musica, è degno d'eterna memoria, ne porto nel catalogo de' cantori pontificii impresso il vero ritratto copiato da un originale che si conserva nel nostro archivio, acciò ogni professore veda la vera immagine del principe della musica».

L'incisione, eseguita da Giuseppe Ghezzi, prendeva dunque come modello un ritratto allora esistente nell'archivio della cappella pontificia; verosimilmente quello poi reso noto da Cametti,²⁰ ancor oggi conservato nella sede di questa stessa istituzione (Fig. 4),²¹ come si può evincere dal confronto fra l'incisione e tale

¹⁵ Si veda, per esempio, HUBERT GOLTZIUS, *Images presque des tous les empereurs...*, Anversa, Copenius, 1557.

¹⁶ Sui ritratti nelle biografie di uomini illustri cfr. ÉDOUARD POMMIER, *Il ritratto. Storia e teoria dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Torino, Einaudi, 2003 (ed. orig.: *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998), pp. 179-194.

¹⁷ ADAMI, *Osservazioni*, cit., p. 189.

¹⁸ Il ritratto di Rosini, tutt'oggi conservato nell'archivio della Congregazione dell'Oratorio di S. Maria in Vallicella a Roma, è riprodotto in CARLO GASBARRI, *L'Oratorio romano dal Cinquecento al Novecento*, Roma, Arti grafiche D'Urso, 1963, appendice iconografica, [tav. XVI].

¹⁹ ADAMI, *Osservazioni*, cit., pp. xii-xiii.

²⁰ ALBERTO CAMETTI, *Gli antichi ritratti di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, «Roma», I, 1923, pp. 240 e sgg.

²¹ *Iconografia palestriniana. Giovanni Pierluigi da Palestrina: immagini e documenti del suo tempo*, a cura di Lino Bianchi e Giancarlo Rostirolla, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994, pp. 175 (riproduzione) e 352 n. 211 (commento). Il ritratto era un tempo collocato nella camera detta di vestiario della cappella pontificia.

ritratto. Viene da domandarsi quando e attraverso quale via questo ritratto – da non confondersi con quello assai più noto ancor oggi esistente nella sede della cappella Giulia in San Pietro e capostipite di tutta una serie di cui si conoscono esemplari esistenti nella Chiesa Nuova e nella biblioteca Casanatense e quello appartenuto a Giuseppe Cascioli²² – sia pervenuto in possesso della cappella pontificia.

È probabile che questo ritratto di Palestrina sia da identificare con quello che il cantore pontificio Francesco Verdoni donò al collegio papale al momento della sua giubilazione il 20 aprile 1692:²³

«Il puntatore notificò alli signori cantori che il sig. Verdoni havendo compiti venticinque anni di servitio nella cappella pontificia incominciava a godere della giubilazione, e che gli aveva imposto di presentare a suo nome al collegio un quadro del ritratto d’Aloysio Prenestino (quale gl’era stato lasciato per testamento dalla buona memoria d’Antimo Liberati); e perché in cappella si cantano di continuo le di lui opere, haveva creduto essere a proposito di tenervi il ritratto per memoria d’huomo tanto insigne e senza pari. Il collegio ordinò al puntatore che dovesse ringraziarlo etc., e che detto ritratto si ponesse nella custodia de’ libri della cappella del palazzo Quirinale».

Dalle parole del diario sistino possiamo desumere che il ritratto di Palestrina donato da Verdoni ai suoi colleghi fu il primo ad essere collocato nell’archivio della cappella pontificia; ne consegue che prima di allora non ve ne fossero altri. Particolarmente interessante è il fatto che Verdoni avesse avuto in dono il dipinto da un altro cantore papale: Antimo Liberati, personaggio che svolse un ruolo di rilievo come primo storiografo della cappella pontificia al tempo di Alessandro VII. Con un pò di enfasi, si potrebbe affermare che Liberati fu il principale ideologo della costruzione del mito di Palestrina e della scuola romana nella seconda metà del Seicento. Grazie alla sua preparazione giuridica e letteraria, oltre che musicale, Liberati godé di particolare reputazione all’interno della cappella pontificia e della curia romana. I suoi scritti, infatti, sembrano dimostrare che in più di un’occasione si ricorse alla sua dottrina per ottenere un’autorevole opinione. Nel 1662-63 scrisse un *Ragguaglio dello stato del coro de’ cantori nella cappella pontificia antico et moderno et avvisi per la sua conservazione*.²⁴ Poco

²² GIUSEPPE CASCIOLI, *Un ritratto di Palestrina*, «Note d’archivio per la storia musicale», I, 1924, pp. 113-115; ritratto comprato dall’autore, derivato da quello in cappella Giulia, ma senza sfondo alle spalle, recante la scritta «IOANNES PETRUS ALOYSIUS PRÆNESTINUS / MUSICÆ PRINCEPS» vergata sul margine del foglio in posizione visibile a chi guarda il quadro.

²³ PAUL KAST, *Antimo Liberati: eine biographische Skizze*, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», XLIII, 1959, pp. 49-72: 69 (traduzione italiana in «Studi e documentazioni», VIII, 1985, pp. 5-28).

²⁴ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Cappella Sistina* 683.

dopo, nel 1665, dietro sollecitazione di Alessandro VII, un papa particolarmente interessato a una riforma della musica sacra, scrisse una *Epitome della musica*.²⁵ In quest'opera, rimasta manoscritta nell'unico esemplare donato al papa, dopo aver delineato un profilo storico della musica attingendo a fonti classiche e bibliche, Liberati celebrava Palestrina come 'salvatore' della polifonia – che, secondo la leggenda, il concilio di Trento avrebbe voluto bandire dalle chiese – e 'fondatore' della scuola romana, la cui tradizione si perpetuava attraverso i cantori pontifici, ineguagliabili interpreti del repertorio sacro, «onde meritatamente vengono privilegiati dalle bolle de' sommi pontefici».²⁶

Ma è soprattutto in un'altra opera data alle stampe, la *Lettera scritta... in risposta ad una del sig. Ovidio Persapegi* (1685), che Liberati tratta ancor più estesamente il tema dell'autorità di Palestrina e della superiorità morale della scuola romana, della quale delinea una sorta di genealogia, che si apre con una sorprendente affermazione:²⁷

«[Palestrina] non ebbe genio di far schola o non potendo [= poté] per l'assiduo impegno nella compositione armonica, ma s'unì e si conformò con la schola di Giovanni Maria Nanino suo condiscipolo e amico confidentissimo».

Non potendo collegare alcun importante compositore al diretto insegnamento di Palestrina, Liberati doveva riconoscere a Nanino il ruolo di effettivo capo-scuola, dato che, a conti fatti, con lui si erano formati molti dei principali maestri di cappella e compositori romani (B. Nanino, F. Anerio, G. Allegri, A. Cifra...). Ciononostante, a Palestrina riconosceva l'indiscutibile ruolo di fondatore della scuola romana, vedendo nelle sue opere un insuperato modello normativo; ritenendo che Palestrina e Nanino si fossero formati entrambi alla scuola del francese Claude Goudimel, maestro di cappella della basilica di S. Maria Maggiore, essi dovevano di conseguenza condividere stile e regole compositive della medesima scuola.

Un riflesso di questa curiosa genealogia bicefala lo si può cogliere in un disegno a penna risalente al primo Settecento, più o meno all'epoca in cui apparvero le *Osservazioni* di Adami (Fig. 5).²⁸ Come si legge nelle didascalie, in esso sono idealmente raffigurati, seduti intorno a un tavolo, Palestrina, Giovanni Maria Nanino e suo fratello minore Bernardino, mentre sono intenti a discutere un passaggio polifonico schizzato probabilmente sulla cartella (strumento di lavoro

²⁵ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chigi F.IV.72*.

²⁶ GALLIANO CILIBERTI – FIORELLA RAMBOTTI, *La produzione musicale e gli scritti teorici di Antimo Liberati, cantore della cappella pontificia (Foligno 1617 - Roma 1692)*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Perugia», XXV, n.s. XI, 1987-1988, pp. 87-131: 93.

²⁷ ANTIMO LIBERATI, *Lettera scritta... in risposta ad una del sig. Ovidio Persapegi...*, Roma, Mascardi, 1685, p. 24.

²⁸ *Iconografia palestriniana*, cit., p. 327.

dei contrappuntisti).²⁹ In un ritratto sovrastante il terzetto compare l'immagine del comune maestro «Gaudio Mel».

È dunque nel momento in cui va prendendo corpo l'idea di scuola romana che il ritratto di Nanino potrebbe aver fatto la sua apparizione in qualche ambiente della città papale.

La scritta col nome di Nanino scoperta sul quadro fa pensare, infatti, che esso facesse parte di una collezione di ritratti, del genere delle gallerie di uomini illustri o di quelle appartenenti a un sodalizio accademico o a una congregazione ecclesiastica, o forse di quelle piccole collezioni di ritratti di celebri maestri possedute da qualche musicista: sappiamo, per esempio, che, oltre a Liberati, Stefano Landi possedeva un ritratto di Palestrina.³⁰ Fra le diverse funzioni a cui assolveva il ritratto nell'età moderna, i ritratti degli uomini illustri avevano scopi memoriali e didattici, tanto più accentuati quanto più fedeli al modello.³¹ Come affermava Leon Battista Alberti – forse il primo teorico dell'arte ad aver affrontato la ritrattistica –, «il ritratto non è solo la persona, ma anche la sua vita gloriosa, una vita da imitare».³² Il ritratto ha potere illusionistico; esso «non restituisce le cose al passato, ma al presente»;³³ «non è solo un segno di riconoscimento, ma presenza stessa del modello al quale si sostituisce».³⁴ Notiamo anche l'enfasi posta da Adami sul «vero ritratto [di Palestrina] copiato da un originale che si conserva nel nostro archivio», ad ulteriore dimostrazione della discendenza e dell'appartenenza alla medesima scuola romana inverte nella cappella papale.³⁵ Per analogia faccio notare la 'presenza' di Goudimel in effigie che sembra quasi sovrintendere la riunione dei suoi allievi nel disegno poc'anzi ricordato.

Debbo qui precisare che per 'scuola romana' non intendo semplicemente la diretta filiazione maestro-allievi o la condivisione di stili e regole della compo-

²⁹ Bernardino fu probabilmente effigiato in quanto, insieme al fratello Giovanni Maria, già dal Settecento era ritenuto autore di un trattato teorico-pratico di contrappunto di cui una copia è conservata nella collezione martiniana al Museo della Musica di Bologna (B 124); cfr. DANIELE SABAINO, *Aspetti della teoria contrappuntistica e della didattica della composizione nella Roma del Giannelli: i precetti teorici manoscritti attribuiti a Giovanni Maria e Bernardino Nanino (note storico-filologiche per nuove attribuzioni)*, in *Ruggero Giannelli «musicista eccellentissimo e forse il primo del suo tempo»*, atti del convegno (Velletri, 12-14 giugno 1992), a cura di Carmela Bongiovanni e Giancarlo Rostirolla, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1998, pp. 363-388.

³⁰ GERDA PANOFKY-SOERGEL, *Nachträge zu Stefano Landis Biographie*, in *Studien zur italienischen Musikgeschichte. XIII* («Analecta Musicologica», 22), a cura di Friedrich Lippmann, Laaber, Laaber Verlag, 1984, pp. 69-129. Come asseriva Vasari, «et a che altro fine [...] ponevano gli antichi le immagini degli uomini grandi ne' luoghi pubblici con onorate iscrizioni, che per accender l'animo di coloro che venivano alla virtù e alla gloria?»; cfr. POMMIER, *Il ritratto*, p. 107.

³¹ POMMIER, *Il ritratto*, cit., p. 112.

³² Cit. in POMMIER, *Il ritratto*, cit., p. 15.

³³ ROMANO ALBERTI, *Trattato della nobiltà della pittura* (Roma, Francesco Zannetti, 1585), cit. in POMMIER, *Il ritratto*, cit., pp. 101-102.

³⁴ POMMIER, *Il ritratto*, cit., p. 14.

³⁵ ADAMI, *Osservazioni*, cit., pp. xii-xiii.

sizione; né una scuola genericamente seguace di un astratto modello ‘alla Palestrina’. Per quanto Liberati nella *Risposta* cercasse di distillare una serie di regole e precetti dalle opere palestriniane per arrivare a delineare l’idea di ‘scuola romana’ («la nostra scuola n’insegna che...»),³⁶ la generica precettistica da lui elaborata non gli fu d’alcun aiuto quando si trovò a sostenere la disputa sulle famigerate quinte di Corelli con un solido e strenuo avversario quale Giovanni Paolo Colonna, anch’egli formatosi alla scuola romana «de’ signori Carissimi, Abbati e Benevoli»; il maestro bolognese poté infatti addurre opinioni ed esempi contrastanti con quelli di Liberati e avallati dall’autorità dei suoi maestri romani.³⁷ Eppure Colonna, pur moralmente vincitore nella controversia, concesse a Liberati l’onore delle armi, affermando che è la «scuola di Roma, et antica e moderna ... che deve dar legge a tutte le altre».³⁸ Scuola romana non va inteso dunque in senso normativo, quale complesso di stile e di regole compositive, ma più probabilmente come peculiare modello di prassi esecutiva della cappella pontificia inglobato nel più ampio e solenne cerimoniale, a lungo considerato come il cerimoniale di riferimento delle corti europee, e che aveva fatto di Roma «la corte delle corti». «La corte di Roma non cambia mai» – scriveva ai primi del Settecento il domenicano Jean-Baptiste Labat nel suo *Voyage* – «vi si vedono le stesse cerimonie e vi si pratica alla lettera quello che vi si praticava cinque o sei secoli fa».³⁹ L’immutabilità, sia pur apparente, di tale cerimoniale spiega, molto meglio delle leggende via via fiorite, il mancato aggiornamento della prassi della cappella pontificia e la conseguente staticità del suo repertorio, in larga parte dominato dalle opere di Palestrina affiancate da quelle di Morales, Giovannelli, Anerio, Nanino e pochi altri.⁴⁰

³⁶ ARNALDO MORELLI, *Antimo Liberati, Matteo Simonelli e la tradizione palestriniana a Roma nella seconda metà del Seicento*, in *Atti del II convegno di studi palestriniani «Palestrina e la sua presenza nella musica e nella cultura europee dal suo tempo ad oggi»* (Palestrina, 3-5 maggio 1986), a cura di Lino Bianchi e Giancarlo Rostirolla, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1991, pp. 297-307.

³⁷ Lo scambio epistolare relativo a questa controversia è integralmente riportato in MARIO RINALDI, *Arcangelo Corelli*, Milano, Curci, 1953, pp. 435-438. Liberati, nel rispondere a Colonna, si chiese, non senza malizia, «se questi maestri non avessero usato l’artificio del piovano Arlotto che a’ suoi commensali lodava le salsicce, ma egli attendeva a mangiare i tordi» (ibid., p. 437); per difendere Corelli Liberati dovette ricordare l’indiscutibile prestigio di cui godeva il celebre violinista e ammettere poi che «in alcune cose della musica il senso prevale alla ragione, in alcune altre la ragione prevale al senso, e in molte altre s’accordano e s’uniscono insieme il senso e la ragione» (ibid., p. 438).

³⁸ RINALDI, *Arcangelo Corelli*, cit., p. 442.

³⁹ Cit. in MARIA ANTONIETTA VISCEGLIA, *La città rituale. Roma e le sue cerimonie in età moderna*, Roma, Viella, 2002, pp. 130-131.

⁴⁰ Sulla relazione fra cerimoniale e repertorio della cappella pontificia sia consentito rimandare a ARNALDO MORELLI, «*Schola romana*», «*stil di cappella*» e *cerimoniale papale*, in *Musici e istituzioni musicali a Roma e nello Stato pontificio nel tardo Rinascimento: attorno a Giovanni Maria Nanino*, atti della giornata di studio (Tivoli, 26 ottobre 2007), a cura di Giorgio Monari e Federico Vizzaccaro, Tivoli, 2008, pp. 129-139 (Atti e memorie della Società Tiburtina di Storia e d’Arte, LXXXI).

Per queste ragioni, si potrebbe avanzare l'ipotesi – suscettibile di smentite o di conferme nel caso emergessero nuovi documenti d'archivio – che il ritratto, autentico o meno che fosse, sia pervenuto in possesso di un'istituzione, a cui Nanino presumibilmente fu legato: la basilica di S. Maria Maggiore o la compagnia dei musici di Roma; ma, tenuto conto dell'attuale luogo di conservazione, la cappella pontificia sembrerebbe essere la più probabile. Adami, nel tracciare un brevissimo schizzo biografico di Nanino, riprese alla lettera quanto Liberati aveva espresso nella *Risposta*, definendolo «scolare di Gaudio Mell fiammengo, condiscipolo, coetaneo ed amico confidentissimo di Giovan Pierluigi da Palestrina, col quale collegato tenne scuola in Roma facendo molti allievi»,⁴¹ e riconoscendo implicitamente a Nanino un ruolo di caposcuola; ciò basta a giustificare la sopravvivenza del ritratto, unico – Palestrina escluso, ovviamente – fino a noi pervenuto di un maestro di cappella romano del tempo, le cui «composizioni», conservate «in cappella» – come scrive Adami – avevano «fatto conoscere al mondo la profondità del suo sapere».⁴²

⁴¹ ADAMI, *Osservazioni*, cit., p. 181.

⁴² ADAMI, *Osservazioni*, cit., p. 181.



Fig. 1. Anonimo, *Ritratto di Giovanni Maria Nanino*, sec. XVI-XVII, Città del Vaticano, Museo del Tesoro di San Pietro.

Anonymous, *Portrait of Giovanni Maria Nanino*, 16th-17th century, Vatican City, Museo del Tesoro di San Pietro.

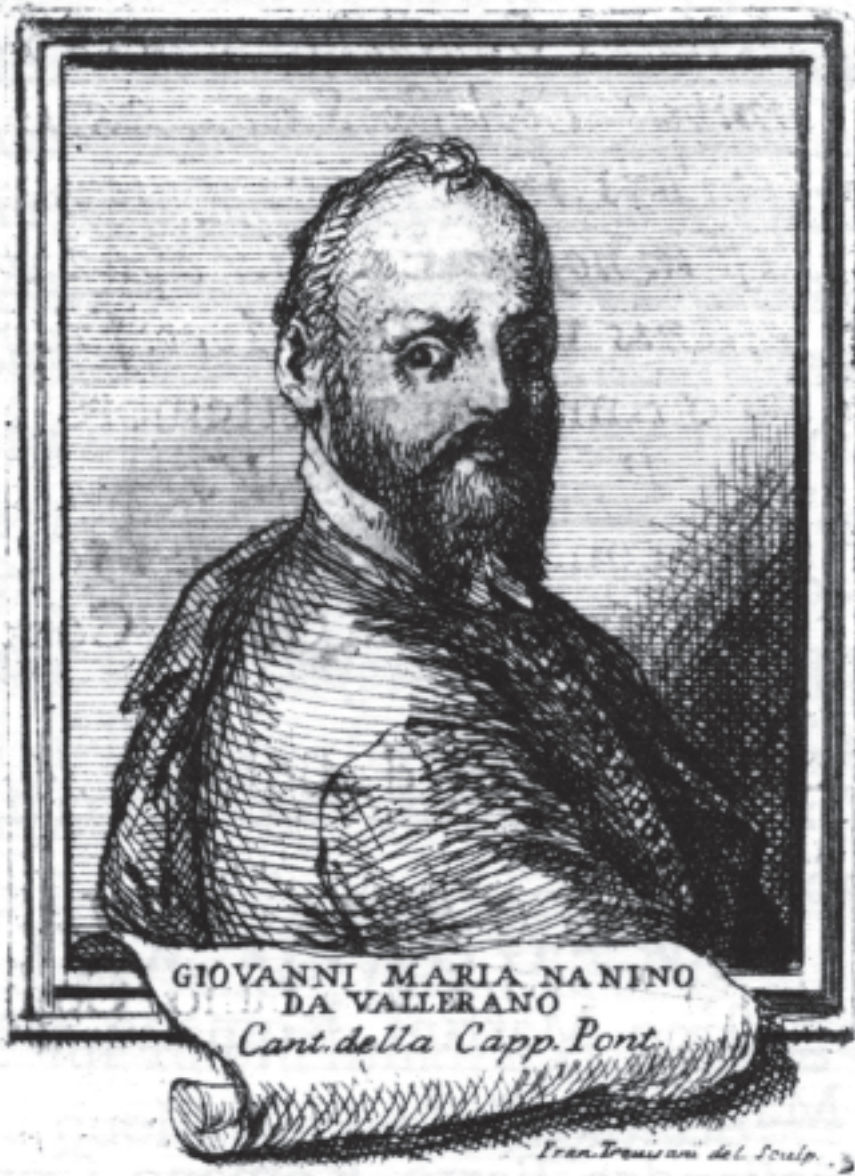


Fig. 2. Francesco Trevisani, *Ritratto di Giovanni Maria Nanino*, in Andrea Adami, *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori pontifici*, Roma, A. de Rossi, 1711, p. 180.
Francesco Trevisani, *Portrait of Giovanni Maria Nanino*, in Andrea Adami, *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori pontifici*, Roma, A. de Rossi, 1711, p. 180.



Fig. 3. Giuseppe Ghezzi, *Ritratto di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, in Andrea Adami, *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori pontifici*, Roma, A. de Rossi, 1711, p. 169. Giuseppe Ghezzi, *Portrait of Giovanni Pierluigi da Palestrina*, in Andrea Adami, *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori pontifici*, Roma, A. de Rossi, 1711, p. 169.



Fig. 4. Anonimo, *Ritratto di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, sec. XVII, Città del Vaticano, Archivio della Cappella Pontificia.

Anonymous, *Portrait of di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 17th century, Vatican City, Archivio della Cappella Pontificia.

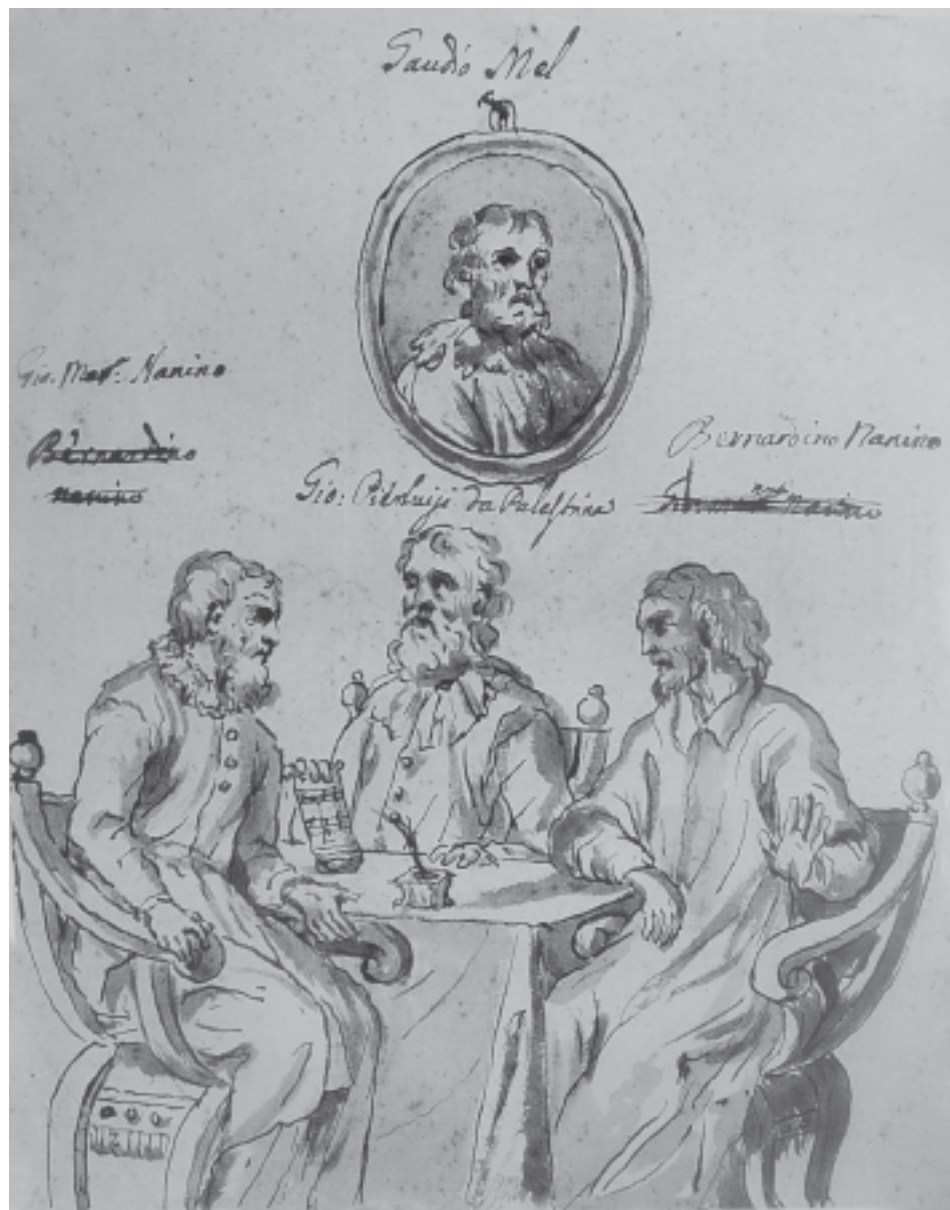


Fig. 5. Anonimo, disegno a penna raffigurante i compositori Giovanni Pierluigi da Palestrina, Giovanni Maria e Bernardino Nanino, inizi sec. XVIII, collezione privata.

Anonymous, Drawing with the composers Giovanni Pierluigi da Palestrina, Giovanni Maria and Bernardino Nanino, beginning of 18th century, private collection.