



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI MUSICOLOGIA E BENI CULTURALI

Laurea Magistrale in Musicologia

Iconografia musicale e identità femminile nel Rinascimento italiano

Autorappresentazione, mecenatismo e genere

Tesi di laurea di:

Angela Stella Tancredi

n. matricola 461217

Relatore: prof. Massimiliano Guido

Correlatore: prof.ssa Donatella Melini

Anno accademico 2024/2025

RINGRAZIAMENTI

Desidero esprimere la mia più sincera gratitudine a tutte le persone che, in vari modi, hanno contribuito alla realizzazione di questo lavoro.

Un sentito ringraziamento va al relatore e alla relatrice per la disponibilità e l'attenzione dimostrate nel corso del lavoro. Nonostante la distanza, dovuta a impegni lavorativi che non mi hanno consentito di essere presente in università, il loro supporto è stato determinante per il completamento di questo elaborato.

La mia più profonda riconoscenza va alla mia famiglia: a mia madre Antonietta, a mio padre Antonio e a mia sorella Carolina, che mi hanno sempre sostenuta e incoraggiata con dedizione e pazienza, soprattutto nei momenti più complessi, segnati da difficoltà di salute e che mi avevano portata a mettere in discussione il proseguimento di questo percorso.

Un pensiero affettuoso va alle mie nipotine, Cecilia, Mariapina ed Antonietta che con la loro presenza hanno saputo offrirmi momenti di serenità e leggerezza.

Ringrazio gli amici e i colleghi, che negli anni, mi hanno accompagnata fino alla conclusione di questo lungo percorso con ascolto e fiducia. In particolare, desidero ringraziare Alessia, per aver condiviso la rilettura di questo lavoro, accompagnandomi con pazienza nelle diverse fasi della sua elaborazione.

Infine, un ringraziamento speciale va all'Associazione Muzia, che mi ha offerto l'opportunità di maturare una consapevolezza profonda del valore della formazione continua, intesa non solo come crescita accademica e professionale, ma come esperienza collettiva, capace di orientare e dare senso ad ogni percorso di studio.

INTRODUZIONE

Nel contesto della cultura figurativa e musicale tra Quattrocento e primo Cinquecento, con estensioni verso il tardo Rinascimento e il primo Manierismo, la musica occupa una posizione di rilievo non soltanto come pratica sonora, ma come linguaggio simbolico, strumento educativo e dispositivo di rappresentazione sociale. All'interno delle corti italiane ed europee, essa si intreccia con le arti visive, la letteratura e il cerimoniale, contribuendo alla costruzione di modelli di comportamento, gerarchie culturali e identità politiche. In tale sistema, la presenza femminile nella musica assume un valore ambivalente: da un lato segno di educazione, armonia e virtù; dall'altro ambito sottoposto a controllo, entro cui la donna può essere visibile solo secondo modalità codificate.

La presente tesi indaga il rapporto tra musica, genere e rappresentazione visiva nel Rinascimento italiano, in dialogo con i contesti cortigiani europei a esso connessi, assumendo l'iconografia musicale femminile come campo di osservazione privilegiato per comprendere le dinamiche di autorappresentazione, controllo e costruzione simbolica dell'identità femminile. Attraverso l'analisi di alcuni dipinti, ritratti e cicli decorativi selezionati, il lavoro intende mostrare come gli strumenti musicali, in particolare il liuto e gli strumenti a tastiera, non costituiscano meri attributi ornamentali, ma veri e propri dispositivi simbolici, capaci di veicolare valori morali, culturali e politici e di contribuire alla definizione dello status e della visibilità delle donne.

L'obiettivo della ricerca non è quello di offrire un'indagine esaustiva delle rappresentazioni di donne musiciste nel Rinascimento, impresa che per ampiezza e

complessità richiederebbe un approccio di tipo dottorale, ma di proporre una lettura qualitativa e comparativa, fondata su casi esemplari. Tali casi sono stati selezionati in base alla rilevanza iconografica degli strumenti musicali, al loro inserimento in contesti di mecenatismo femminile o di autorappresentazione artistica, nonché alla possibilità di interpretare le immagini come prodotti culturali complessi, situati all'intersezione tra arti visive, musica e costruzioni di genere.

Dal punto di vista cronologico, il termine "Rinascimento" è impiegato in senso storiografico rigoroso. Con esso si intende principalmente il Quattrocento; gli inizi del Cinquecento rientrano nel tardo Rinascimento, mentre la seconda metà del secolo si colloca nel Manierismo, in una fase di transizione che conduce progressivamente verso il Barocco. Tale distinzione risulta fondamentale per collocare correttamente le opere e le figure analizzate, in particolare nel caso di artiste come Sofonisba Anguissola e Lavinia Fontana, la cui produzione si sviluppa in un contesto già segnato da istanze manieriste e, nel caso di Fontana, da una forte mediazione controriformistica.

Sul piano metodologico, la tesi adotta un approccio iconologico ispirato ai tre livelli di lettura elaborati da Erwin Panofsky (pre-iconografico, iconografico e iconologico) integrato con una prospettiva attenta alle dinamiche di genere. L'analisi organologica degli strumenti musicali costituisce il punto di partenza dell'indagine, ma non ne rappresenta il fine: essa viene costantemente messa in relazione con le convenzioni visive, le fonti teoriche coeve (tra cui l'*Iconologia* di Cesare Ripa) e i contesti culturali, sociali e politici di produzione delle opere. I significati attribuiti agli strumenti musicali non devono pertanto essere intesi come codici fissi o intenzionalmente univoci, ma come costruzioni simboliche che si

attivano nel dialogo tra convenzioni iconografiche, contesto storico e ricezione dell'immagine.

Il lavoro si articola in cinque capitoli. Il primo capitolo definisce l'impostazione metodologica e i criteri di selezione del corpus iconografico, chiarendo limiti e prospettive della ricerca. Il secondo capitolo offre un quadro storico e storiografico sul rapporto tra musica, genere e rappresentazione nel Rinascimento, con particolare attenzione alla condizione femminile e allo sviluppo degli studi sull'iconografia musicale. Il terzo capitolo è dedicato al mecenatismo femminile e analizza, in chiave comparativa, figure come Isabella d'Este, Caterina Cornaro, Margherita d'Asburgo e Maria d'Aviz, mettendo in luce le diverse strategie di utilizzo della musica e delle arti visive come strumenti di legittimazione culturale e politica. Il quarto capitolo si concentra sull'autorappresentazione artistica e sull'iconografia musicale nei ritratti femminili, esaminando sia opere di artiste attive tra tardo Rinascimento e Manierismo, sia immagini di donne anonime con liuto. Il quinto capitolo propone infine una lettura critica trasversale, volta a sintetizzare i risultati dell'analisi e a riflettere sul significato delle rappresentazioni musicali femminili nel più ampio dibattito sulla storia dell'arte e sugli studi di genere.

Attraverso questo percorso, la tesi intende dimostrare come la musica abbia costituito per molte donne non soltanto un ambito educativo socialmente accettabile, ma uno spazio simbolico strategico, entro cui articolare forme di identità, autorità culturale e presenza visiva in un sistema che ne regolava rigidamente i limiti. L'iconografia musicale femminile emerge così come un osservatorio privilegiato per comprendere le tensioni tra visibilità e controllo, virtù

e desiderio, autorappresentazione e sguardo esterno nella cultura figurativa tra Rinascimento e primo Manierismo.

INDICE

RINGRAZIAMENTI.....	2
INTRODUZIONE	3
INDICE DELLE FIGURE.....	10
INDICE DELLE TABELLE	13
1. Metodologia e Corpus Iconografico	14
1.1. Approccio teorico.....	14
1.2. Criteri di selezione del corpus iconografico.....	16
1.3. Struttura dell'analisi	17
1.4. Limiti e prospettive della ricerca.....	18
1.5. Rinvio all'Appendice A – Corpus iconografico.....	19
2. Musica, genere e rappresentazione nel Rinascimento italiano: quadro storico e storiografico	20
2.1. Musica e cultura visiva nel Rinascimento italiano.....	20
2.2. Il ruolo delle donne nella società del Rinascimento.....	23
2.3. L'iconografia musicale come oggetto di studio	28
2.4. Storiografia dell'iconografia musicale e degli studi di genere nel Rinascimento	30
3. Il Mecenatismo femminile	34
3.1. Mecenatismo femminile: quadro generale	34
3.2. Isabella d'Este: musica, collezionismo e autorappresentazione	36
3.2.1. Contesto storico, educazione e cultura musicale	36
3.2.2. Lo studiolo, la grotta e il Codice Stivini.....	39
3.2.3. La Sala del Tesoro di Palazzo Costabili	40
3.2.4. Le "Pause" e il simbolismo musicale	46

3.2.5.	L'Allegoria della Corte di Isabella d'Este	48
3.2.6.	Isabella d'Este. Feste e Sfarzi.	55
3.3.	Caterina Cornaro, signora di Asolo.....	57
3.3.1.	Profilo storico e culturale di Caterina Cornaro	57
3.3.2.	Confronto comparativo: Isabella d'Este e Caterina Cornaro	63
3.4.	Margherita d'Asburgo	65
3.4.1.	Profilo storico e culturale di Margherita d'Asburgo.....	65
3.4.2.	Confronto comparativo: Isabella d'Este e Margherita d'Asburgo...	66
3.5.	Maria d'Aviz, anche conosciuta come Maria del Portogallo	68
3.5.1.	Profilo storico e cerimoniale di Maria d'Aviz	68
3.5.2.	Confronto comparativo: Isabella d'Este e Maria d'Aviz.....	79
3.6.	Sintesi comparativa del mecenatismo femminile.....	80
4.	Artiste e autorappresentazione: donne, musica e identità visive nel Rinascimento.....	82
4.1.	Sofonisba Anguissola (Cremona, 1535 – Palermo, 16 novembre 1625)	83
4.1.1.	Autorappresentazione e status di donna umanista	83
4.1.2.	L'iconografia musicale negli autoritratti	86
4.2.	Lavinia Fontana (Bologna, 24 agosto 1552 – Roma, 11 agosto 1614) ...	89
4.2.1.	Identità artistica, formazione e contesto bolognese	89
4.2.2.	L' <i>Autoritratto con clavicembalo e fantesca</i> : musica, controllo e visibilità	90
4.2.3.	Confronto con Sofonisba Anguissola	92
4.3.	Caterina Vam Hemessen (Anversa, 1528 – dopo il 1565).....	94
4.3.1.	Contesto nordico e formazione artistica	94
4.3.2.	Musica, educazione e virtù femminile nella ritrattistica nordica.....	95
4.3.3.	<i>Ragazza al virginale</i> (1548): analisi iconografica	95

4.3.4.	Confronto con i modelli italiani.....	97
4.3.5.	Caterina van Hemessen e l'iconografia musicale femminile nel Nord Europa	98
4.4.	Marietta Robusti (Venezia, ca. 1560 – Venezia, 1590)	98
4.4.1.	Contesto veneziano e controllo paterno.....	98
4.4.2.	Iconografia musicale, strumenti a tastiera e confronto con Sofonisba Anguissola	99
4.4.3.	Musica, scrittura e controllo della visibilità femminile	101
4.4.4.	Significato iconografico e ruolo nel capitol.....	103
4.5.	Donne anonime con liuto: bellezza, musica e ambiguità iconografica nel ritratto rinascimentale	104
4.5.1.	<i>Suonatrice di Liuto</i> di Andrea Solario	105
4.5.2.	<i>Suonatrice di liuto</i> di Bartolomeo Veneto	107
4.5.3.	<i>Ritratto di donna con liuto</i> di Palma il Vecchio	109
4.5.4.	Donne anonime con liuto: il caso della <i>Suonatrice di liuto</i> della Galleria Sabauda	110
4.5.5.	Sintesi comparativa e quadro organologico.....	113
5.	Musica, genere e rappresentazione: una lettura critica	115
5.1.	Strumenti musicali e costruzione simbolica del genere	115
5.2.	Il messaggio delle immagini: autorappresentazione e sguardo esterno	117
5.3.	Donne e storia dell'arte: una rilettura critica.....	118
5.4.	Perché questi dipinti: una scelta metodologica	121
	Conclusioni	124
	BIBLIOGRAFIA	127
	SITOGRAFIA.....	132
	APPENDICE A – Corpus iconografico.....	133

INDICE DELLE FIGURE

Figure 1. Artemisia Gentileschi, <i>Autoritratto come suonatrice di liuto</i> , 1615–1617, olio su tela, Minneapolis, Curtis Galleries.....	26
Figure 2 . Artemisia Gentileschi, <i>Santa Cecilia</i> , datazione controversa, olio su tela, Roma, Galleria Spada.	27
Figure 3. Pagina interna del Codice Stivini, inventario della collezione di Isabella d’Este redatto da Odoardo Stivini nel 1542; manoscritto conservato presso l’Archivio di Stato di Mantova. Riproduzione da edizione facsimilare (Il Bulino, Edizioni d’Arte).	40
Figure 4. Soffitto decorato del Palazzo Costabili, noto anche come Palazzo dei Diamanti, Ferrara, XVI secolo. Fonte: Archivio Fotografico del Comune di Ferrara.	41
Figure 5. Soffitto Sala del tesoro, particolare del liuto.	42
Figure 6. Disegno di liuto attribuito a Henri Arnaut de Zwolle, musicista e liutaio del XVI secolo. Lo strumento rappresenta l’evoluzione del liuto rinascimentale con dettagli sulle corde e la struttura. Fonte: Archivio Storico Musicale Europeo.	42
Figure 7. Soffitto Sala del tesoro. Particolare del violino.....	43
Figure 8. Soffitto Sala del tesoro, particolare del liuto nascosto.	44
Figure 9. Soffitto Sala del tesoro, particolare dell'arpa.....	45
Figure 10. <i>Porta del Camerino di Isabella d’Este</i> , Gian Cristoforo Romano, circa 1505, marmo rosa. Palazzo Ducale, Mantova.	46
Figure 11. <i>Impresa delle Pause</i> , decorazione del soffitto nel Palazzo Ducale di Mantova. 1520-1530 c.	47
Figure 12. Lorenzo Costa, <i>Allegoria della Corte di Isabella d’Este</i> , 1505–1506. Olio e tempera su tela, 164,5 × 197,5 cm. Conservato al Museo del Louvre, Parigi.	49
Figure 13. Allegoria della corte di Isabella d'Este. Particolare degli strumenti musicali.....	50
Figure 14. Filippino Lippi, <i>Pastenice tra i filosofi pagani</i> , dettaglio dell'affresco nella Cappella Strozzi, 1487–1502, Basilica di Santa Maria Novella, Firenze.	51

Figure 15. Gaudenzio Ferrari: particolare di Madonna. Torino, Galleria Sabauda.	52
Figure 16. Tarsia di lira da braccio. Venezia, stallo del coro di Santa Maria in Organo.	53
Figure 17. <i>Regno di Comus</i> , Lorenzo Costa il Vecchio, 1511- 1512; tempera e olio su tela, 152 × 238 cm. Originariamente realizzato per lo studiolo di Isabella d’Este nel Palazzo Ducale di Mantova; oggi conservato al Museo del Louvre, Parigi. ...	54
Figure 18. Frontespizio di <i>Banchetti, composizioni di vivande et apparecchio generale</i> , XVI secolo.	56
Figure 19. <i>An Alfresco Concert at Asolo</i> , Scuola italiana (veneta), prima metà XVI secolo (con rimaneggiamenti ottocenteschi), olio su tela, 124,5 × 194,3 cm, collezione National Trust, Attingham Park (Shropshire, Regno Unito).	60
Figure 20. Hans Makart, <i>Venezia rende omaggio a Caterina Cornaro</i> , 1871, olio su tela, 400 x 500 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Vienna.	61
Figure 21. Particolare di <i>Venezia rende omaggio a Caterina Cornaro</i>	61
Figura 22. Frontespizio dell’Album di Bruxelles, metà XVI secolo. Biblioteca Universitaria di Varsavia.	69
Figure 23. Stemma della famiglia Asburgo-Farnese	70
Figure 24. Stemma della famiglia Farnese – D’Aviz	70
Figure 25. Prima miniatura del ciclo decorativo dell’Album di Bruxelles, arrivo di Maria d’Aviz (metà XVI secolo)	71
Figure 26. Seconda miniatura del ciclo decorativo dell’Album di Bruxelles, accoglienza nella Grande Sala di Palazzo Reale. (metà XVI secolo).....	72
Figure 27. Terza miniatura del ciclo decorativo dell’Album di Bruxelles, benedizione degli sposi (metà XVI secolo)	73
Figure 28. Quarta miniatura del ciclo decorativo dell’Album di Bruxelles, primo banchetto. (metà XVI secolo)	74
Figure 29. Quinta miniatura del ciclo decorativo dell’Album di Bruxelles, banchetto con grande credenza sulla sinistra. (metà XVI secolo).....	75
Figure 30. Seta miniatura del ciclo decorativo dell’Album di Bruxelles, ballo con violinist italiani. (metà XVI secolo)	76

Figure 31. Settima miniatura del ciclo decorativo dell'Album di Bruxelles, giostra delle Amazzoni, degli Uomini selvaggi e dei Leoni. (metà XVI secolo).....	77
Figure 32. Ottava miniatura del ciclo decorativo dell'Album di Bruxelles, carri allegorici che aprono la giostra nella Grand Place di Bruxelles. (metà XVI secolo)	77
Figure 33. Nona miniatura del ciclo decorativo dell'Album di Bruxelles, Giostra nella Grande Place di Bruxelles. (metà XVI secolo)	78
Figure 34. Decima miniatura del ciclo decorativo dell'Album di Bruxelles, banchetto svoltosi a fine Giostra con proclamazione dei vincitori. (metà XVI secolo).....	78
Figure 35. Sofonisba Anguissola, <i>Autoritratto alla spinetta con la nutrice</i> , ca. 1561, olio su tela, 56 x 43 cm. Althorp, Collezione Spencer.	84
Figure 36. dettaglio della spinetta <i>nell'Autoritratto alla spinetta</i> , Sofonisba Anguissola.	87
Figure 37. Lavinia Fontana, <i>Autoritratto alla spinetta e fantesca</i> , ca. 1577–1579, Roma, Accademia Nazionale di San Luca.....	91
Figure 38. Caterina van Hemessen, <i>Ragazza al Virginale</i> , 1548, olio su tavola, 30,5 x 24 cm. Colonia, Wallraf-Richartz Museum & Fondation Corboud.	96
Figure 39. Marietta Robusti, detta la Tintoretta, <i>Autoritratto con madrigale</i> , ca. 1578, olio su tela, 93,5 × 91,5 cm. Firenze, Galleria degli Uffizi (Deposit).	100
Figure 40. Andrea Solario, <i>Suonatrice di Liuto</i> , 1510, olio su tela, 48 x 36 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma.	106
Figure 41. Bartolomeo Veneto, <i>Suonatrice di liuto</i> , 1520, olio su tavola, 65 × 50 cm. Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 2240.....	108
Figure 42. Palma Vecchio, <i>Ritratto di donna con liuto</i> , ca. 1520, olio su tela, 77 x 64 cm. Collezione del Duca di Northumberland.	109
Figure 43. Maestro delle mezze figure (attribuito) <i>La suonatrice</i> , ca. 1520–1530, olio su tavola, Galleria Sabauda, Musei Reali, Torino.	111

INDICE DELLE TABELLE

Tabella 1. Confronto tra i modelli di mecenatismo musicale di Isabella d'Este e Caterina Cornaro.....	64
Tabella 2. Confronto tra i modelli di mecenatismo musicale di Isabella d'Este e Margherita d'Asburgo.....	67
Tabella 3. Confronto tra i modelli di mecenatismo musicale di Isabella d'Este e Maria d'Aviz.....	79
Tabella 4. Confronto finale tra i modelli di mecenatismo musicale femminile presi in esame.	80
Tabella 5. Strumenti musicali e strategie di rappresentazione femminile nel Capitolo 4: LIUTO.....	113
Tabella 6. Strumenti musicali e strategie di rappresentazione femminile nel Capitolo 4: STRUMENTI A TASTIERA.	114
Tabella 7. APPENDICE A – Corpus iconografico.....	133

1. Metodologia e Corpus Iconografico

1.1. Approccio teorico

Il presente lavoro si fonda su un'impostazione metodologica che integra l'analisi formale delle opere con una lettura interpretativa attenta alle dinamiche culturali, simboliche e di genere che attraversano le rappresentazioni femminili nel Rinascimento. Tale scelta nasce dall'esigenza di superare una descrizione puramente fattuale degli strumenti musicali raffigurati, per comprenderne invece il ruolo all'interno di più ampi sistemi visivi, sociali e culturali.

L'interpretazione delle immagini si ispira al metodo iconologico elaborato da Erwin Panofsky, articolato in tre livelli di lettura¹. Il primo livello, pre-iconografico, concerne la descrizione formale degli elementi visivi presenti nell'opera: nel caso specifico, particolare attenzione è rivolta alle caratteristiche organologiche degli strumenti musicali, alla loro posizione nello spazio pittorico e alle modalità con cui interagiscono con le figure rappresentate. Questa fase costituisce una base indispensabile per un'analisi rigorosa, evitando letture impressionistiche o anacronistiche².

¹ Panofsky, E. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1939.

² Baxandall, M. *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven-London, Yale University Press, 1985.

Il secondo livello, iconografico, mira a identificare i soggetti e a decifrare i simboli e i riferimenti culturali presenti nelle immagini. In questa prospettiva, gli strumenti musicali non sono considerati semplici attributi decorativi, ma elementi dotati di significato, da interpretare alla luce delle convenzioni visive coeve, della tradizione letteraria e delle pratiche culturali delle corti rinascimentali³.

Il terzo livello, iconologico, estende l'interpretazione al contesto storico, politico e culturale in cui le opere sono state prodotte. Le rappresentazioni di donne con strumenti musicali vengono dunque lette come dispositivi visivi che partecipano alla costruzione dell'identità femminile, alla definizione dei ruoli di genere e alla messa in scena del prestigio e dell'autorità nelle corti italiane ed europee⁴.

Accanto al metodo panofskiano, il lavoro adotta una prospettiva attenta alle dinamiche di genere, intese come chiave interpretativa per comprendere come le immagini contribuiscano a elaborare e trasmettere modelli di femminilità, virtù e autorappresentazione. Tale impostazione dialoga con la storiografia più recente sul mecenatismo femminile, sull'iconografia musicale e sul ruolo delle donne nella cultura rinascimentale⁵.

³ Wind, E. *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London, Faber & Faber, 1958.

⁴ Nochlin, L. Why Have There Been No Great Women Artists? , in *Art News*, 69, 1971, pp. 22–39.

⁵ Nash, J. *Women and Images of Women in Renaissance Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008; McIver, K. *Gender, Identity and the Renaissance Portrait*, London, Routledge, 2017.

1.2. Criteri di selezione del corpus iconografico

Il corpus iconografico analizzato nel presente lavoro comprende oltre quaranta immagini, selezionate secondo criteri coerenti con gli obiettivi della ricerca e con l'impostazione metodologica adottata.

In primo luogo, sono state privilegiate opere in cui la presenza di strumenti musicali non è marginale, ma strutturale alla composizione e al messaggio visivo. Particolare rilievo è stato attribuito al liuto e agli strumenti a tastiera, in quanto frequentemente associati a figure femminili e investiti di significati simbolici legati all'armonia, alla misura e alla virtù⁶.

In secondo luogo, il corpus privilegia opere connesse, direttamente o indirettamente, a contesti di mecenatismo femminile, in particolare quelli legati a Isabella d'Este, Caterina Cornaro, Margherita d'Asburgo e Maria d'Aviz. Ciò consente di mettere in relazione le scelte iconografiche con specifiche strategie di autorappresentazione e con le dinamiche culturali delle rispettive corti⁷.

In terzo luogo, si è scelto di includere una varietà di tipologie artistiche e tecniche (dipinti su tela, affreschi, miniature, cicli decorativi e apparati iconografici di corte) al fine di osservare come il tema della donna musicista e degli strumenti musicali si declini in contesti visivi differenti⁸.

⁶ Fenlon, I. *Music and Patronage in Sixteenth-Century Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

⁷ Pankina, S. *Isabella d'Este and Music. Self-Fashioning in the Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2012.

⁸ Burke, P. *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, London, Reaktion Books, 2001.

Infine, sono state selezionate opere che offrono un particolare interesse per l'interpretazione simbolica e culturale, ossia immagini in cui la musica non appare come mero elemento ornamentale, ma come componente strutturale della rappresentazione dell'identità femminile e del potere cortigiano⁹.

1.3. Struttura dell'analisi

L'analisi delle opere segue un percorso metodologico coerente e applicato in modo sistematico ai diversi casi di studio.

In una prima fase, viene condotta una descrizione dettagliata degli strumenti musicali raffigurati, con attenzione alle loro caratteristiche organologiche, alla loro collocazione nello spazio pittorico e alle modalità di interazione con le figure rappresentate. Questa descrizione non ha finalità meramente tecnica, ma costituisce il presupposto necessario per una lettura simbolica più articolata¹⁰.

In una seconda fase, gli strumenti vengono interpretati in chiave iconografica, tenendo conto delle convenzioni visive dell'epoca, della tradizione letteraria e delle fonti teoriche coeve, tra cui l'*Iconologia* di Cesare Ripa (1593), testo fondamentale per la codificazione simbolica della musica e dei suoi attributi¹¹.

In una terza fase, l'analisi si estende al livello iconologico, mettendo in relazione le immagini con il contesto storico e culturale in cui sono state prodotte. In particolare,

⁹ Leppert, R. *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body*, Berkeley, University of California Press, 1993.

¹⁰ McKinnon, J. *The Early History of the Violin Family*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

¹¹ Ripa, C. *Iconologia*, Roma, 1593. Consultabile anche online: <https://archive.org/details/iconologiaoverod00ripa/page/n17/mode/2up>. Accesso 20/01/2026.

si indagano le connessioni tra rappresentazione musicale, costruzione dell'identità femminile e strategie di autorappresentazione delle mecenati nelle diverse corti¹². Questo percorso consente di superare una lettura puramente descrittiva delle immagini, restituendo la complessità dei significati associati agli strumenti musicali nelle rappresentazioni femminili del Rinascimento¹³.

1.4. Limiti e prospettive della ricerca

Il presente lavoro non intende offrire un'analisi esaustiva di tutte le rappresentazioni di donne con strumenti musicali nel Rinascimento, impresa che per ampiezza e complessità richiederebbe un'indagine di carattere dottorale. Esso si concentra piuttosto su un insieme di casi esemplari, selezionati in base ai criteri sopra esposti, con l'obiettivo di mostrare come gli strumenti musicali possano essere interpretati come dispositivi simbolici nella costruzione dell'identità femminile¹⁴.

Questa scelta metodologica privilegia la profondità dell'interpretazione rispetto all'estensione quantitativa del corpus, pur mantenendo una base sufficientemente ampia per consentire confronti significativi. Al tempo stesso, essa apre la strada a future ricerche più sistematiche e comparative sul tema.

¹² Tomlinson, G. *Music in Renaissance Magic*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

¹³ Gombrich, E. H. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London, Phaidon, 1960.

¹⁴ Clark, A. *Renaissance Women and the Arts*, Oxford, Oxford University Press, 2020, pp. 1–12.

1.5. Rinvio all'Appendice A – Corpus iconografico

L'elenco completo e sistematico delle opere analizzate nel presente lavoro è riportato in *Appendice A – Corpus iconografico*¹⁵, dove ciascuna immagine è identificata attraverso i principali dati bibliografici e contestuali (artista, titolo, data, tecnica, luogo di conservazione, strumenti raffigurati e contesto di committenza).

¹⁵ Si veda pp. 132-135.

2. Musica, genere e rappresentazione nel Rinascimento italiano: quadro storico e storiografico

2.1. Musica e cultura visiva nel Rinascimento italiano

Il Rinascimento italiano non fu soltanto una stagione di straordinaria produzione artistica, ma un più ampio processo di riorganizzazione dei saperi, dei valori e delle forme di rappresentazione. L'umanesimo, con la sua centralità dell'individuo, il recupero dell'antichità classica e la fiducia nelle capacità intellettuali dell'uomo, ridefinì il rapporto tra sapere, arte e società, promuovendo una concezione integrata delle discipline artistiche e scientifiche¹⁶.

È tuttavia necessario precisare, in termini storiografici, che il concetto di "Rinascimento" non copre in modo uniforme l'intero arco cronologico tra XIV e XVI secolo. Nella storia dell'arte, con "Rinascimento" si intende in senso stretto il Quattrocento; gli inizi del Cinquecento sono generalmente definiti come tardo Rinascimento, mentre la seconda metà del secolo si colloca già nel Manierismo, in transizione verso il Barocco¹⁷. Questa distinzione è fondamentale per evitare letture anacronistiche e per collocare correttamente le opere, gli artisti e le pratiche musicali analizzate in questa tesi.

¹⁶ Burke, P. *Il Rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1999.

¹⁷ Shearman, J. *Mannerism*, Harmondsworth, Penguin, 1967.

In questo contesto la musica assunse un ruolo strutturale nella vita culturale e politica delle corti italiane. A Firenze, Mantova, Ferrara, Venezia, Urbino e Roma essa non fu semplice intrattenimento, ma un linguaggio simbolico capace di veicolare prestigio, ordine e autorità¹⁸. La pratica musicale si intrecciava con le cerimonie di corte, i rituali diplomatici e le strategie di autorappresentazione delle élite, contribuendo a definire gerarchie sociali e modelli di comportamento¹⁹. In particolare, nelle signorie (come Mantova e Ferrara), nelle repubbliche (come Firenze e Venezia) e nello Stato pontificio (Roma), la musica divenne uno strumento di legittimazione politica e culturale, impiegato tanto nella sfera pubblica quanto in quella privata²⁰.

Sul piano compositivo, il passaggio dalla complessità polifonica medievale a una scrittura più equilibrata e trasparente segnò una trasformazione decisiva nella cultura musicale del primo Cinquecento²¹. Generi come il madrigale e la musica strumentale riflettevano l'ideale umanistico di armonia e proporzione, mentre l'invenzione della stampa musicale a caratteri mobili da parte di Ottaviano Petrucci nel 1501 favorì una circolazione più ampia delle opere e contribuì alla formazione di un linguaggio musicale condiviso tra le corti europee²².

Parallelamente, nelle arti visive la musica divenne un elemento ricorrente nelle rappresentazioni pittoriche e scultoree. Strumenti, spartiti e scene di esecuzione

¹⁸ Strohm, R. *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford, Oxford University Press, 1985.

¹⁹ Fenlon, I. *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980

²⁰ Lockwood, L. *Music in Renaissance Ferrara*, in *The Renaissance in Ferrara*, a cura di J. M. Fletcher, London, Warburg Institute, 1987, pp. 201–230.

²¹ Pirrotta, N. *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque*, Cambridge, Harvard University Press, 1984

²² Boorman, S. Ottaviano Petrucci and the Origins of Music Printing, *Early Music*, 10/3 (1982), pp. 326–338.

musicale comparivano in ritratti, allegorie e cicli decorativi non come semplici dettagli realistici, ma come componenti significative del messaggio iconografico²³. In particolare, il liuto assunse un valore simbolico ambivalente: da un lato richiamava l'armonia, la misura e l'ordine razionale; dall'altro poteva evocare il piacere sensuale e la vanità, a seconda del contesto visivo e narrativo in cui era inserito²⁴. Allo stesso modo, gli strumenti a tastiera (come la spinetta e il virginale) furono spesso associati a valori di disciplina, educazione e rispettabilità, soprattutto nelle rappresentazioni femminili²⁵.

In questo senso, l'iconografia musicale costituisce una chiave interpretativa privilegiata per comprendere i valori estetici, morali e sociali del Rinascimento. Essa permette di interrogare non solo ciò che le immagini mostrano, ma anche ciò che significano all'interno di specifici contesti culturali, politici e di genere. Tale prospettiva è alla base dell'approccio metodologico adottato in questa tesi, che, come delineato nel Capitolo 1, combina l'analisi iconologica di matrice panofskiana con una lettura attenta alle dinamiche di genere e alle convenzioni visive dell'epoca²⁶.

²³ Winternitz, E. *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*, New Haven, Yale University Press, 1967

²⁴ van Orden, K. *Music, Discipline, and Arms in Early Modern France*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

²⁵ Prizer, L. Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia: Musical Patronage and Instrument Making, *Early Music History*, 12 (1993), pp. 183–225.

²⁶ Panofsky, E. *Studies in Iconology*, New York, Harper & Row, 1939.

2.2. Il ruolo delle donne nella società del Rinascimento

Nonostante l'affermazione dei valori umanistici, la condizione femminile nel Rinascimento rimase fortemente regolata da norme di genere che limitavano l'accesso delle donne alla sfera pubblica, politica e intellettuale. La costruzione sociale della femminilità continuava a essere ancorata a ideali di modestia, obbedienza e virtù, mediati tanto dalla tradizione classica quanto dalla morale cristiana e dai trattati sul comportamento cortese²⁷. Tuttavia, all'interno di questi vincoli, l'educazione delle donne di élite si fece progressivamente più articolata: molte aristocratiche e borghesi ricevettero una formazione che includeva musica, danza, poesia, retorica e conoscenza delle lingue, competenze ritenute appropriate al loro ruolo sociale e alla gestione della vita di corte. Studi recenti hanno sottolineato come tali pratiche non fossero meri ornamenti, ma strumenti attraverso cui le donne potevano partecipare, in forme culturalmente legittimate, alla vita intellettuale e rappresentativa delle corti²⁸.

In questo sistema educativo, la musica occupava una posizione ambivalente. Da un lato era considerata una pratica virtuosa, capace di disciplinare il corpo e l'animo in accordo con l'ideale rinascimentale di armonia e misura; dall'altro poteva essere associata alla sensualità, alla teatralità e al rischio morale, suscitando diffidenze soprattutto quando praticata in contesti pubblici o performativi. Ricerche musicologiche e di genere più recenti interpretano questa ambivalenza non come

²⁷ Tinagli, J. *Women in Italian Renaissance Art: Gender, Representation, Identity*, Manchester, Manchester University Press, 1997.

²⁸ MacClintock, C. *Women and Music in Sixteenth-Century Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

una semplice opposizione tra virtù e trasgressione, ma come una complessa negoziazione di norme culturali, in cui la musica diventava uno spazio di costruzione e contestazione delle identità femminili²⁹.

All'interno delle corti italiane, alcune figure femminili trasformarono la musica in uno strumento di legittimazione culturale e politica. Isabella d'Este a Mantova, Caterina Cornaro ad Asolo, Margherita d'Asburgo e Maria d'Aviz a Parma non furono semplici committenti, ma protagoniste attive di un mecenatismo che utilizzava le arti e la musica per costruire prestigio, memoria dinastica e autorità simbolica. Studi recenti sul patronage femminile mostrano come il mecenatismo musicale e artistico fosse parte integrante di strategie più ampie di autorappresentazione e di negoziazione del potere.³⁰

Sul piano iconografico, un riferimento imprescindibile per comprendere le rappresentazioni femminili legate alla musica è la figura di Santa Cecilia, tradizionalmente identificata come patrona dei musicisti³¹. Nelle immagini tra Quattro e Seicento, Santa Cecilia incarna un modello di “musica sacralizzata”: il suono non è più associato al piacere terreno, ma alla contemplazione divina. Tale figura costituisce uno sfondo culturale fondamentale per leggere le raffigurazioni di donne con strumenti, in cui la musica può oscillare tra dimensione spirituale e dimensione mondana.

²⁹ Groover, K. Gender and the Musical Canon in Early Modern Europe, *Early Music History*, 40 (2021), pp. 201–236.

³⁰ Lukinovich, A. *Women Patrons and Artistic Identity in Renaissance Europe*, London, Routledge, 2020.

³¹ Poole, R. Saint Cecilia in Renaissance Art, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 56 (1993), pp. 91–118.

Un ulteriore esempio di legame tra donne, musica e cultura di corte è rappresentato da Santa Caterina de' Vigri (Bologna, 1413–1463), che trascorse parte della sua formazione a Ferrara presso la corte estense³². Alla santa è associata la cosiddetta “violetta”, un raro strumento a corde sfregate del Rinascimento giunto fino a noi in stato pressoché integro e oggi conservato a Bologna³³. Questo caso testimonia come la pratica musicale femminile potesse assumere anche una valenza spirituale e intellettuale, intrecciandosi con reti cortigiane e religiose.

Nel campo delle arti visive, artiste come Sofonisba Anguissola e Lavinia Fontana integrarono la musica nei loro dipinti come segno di educazione, professionalità e identità culturale. È tuttavia necessario precisare che, in termini di periodizzazione, Sofonisba Anguissola si colloca tra tardo Rinascimento e Manierismo, mentre Lavinia Fontana opera pienamente nel contesto manierista e controriformista di Bologna e Roma³⁴. Tale distinzione è rilevante perché condiziona il modo in cui la musica e gli strumenti vengono visualmente codificati nelle loro opere.

In una prospettiva di più lunga durata, il tema della “donna musicista” attraversa anche il passaggio verso il Barocco. In questo senso, Artemisia Gentileschi rappresenta un punto di snodo significativo: nel suo *Autoritratto come suonatrice di liuto* (fig. 1) e nella *Santa Cecilia* (fig. 2, l'identificazione come Santa Cecilia è stata confermata in seguito al restauro, che ha portato alla luce un organo sullo

³² Caby, C. Caterina de' Vigri e la musica alla corte estense, in *Musica e spiritualità nel Rinascimento*, a cura di F Piperno, Roma, Viella, 2012

³³ Museo internazionale e biblioteca della musica, scheda sulla *violetta* di Santa Caterina de' Vigri (strumento conservato nel Museo della Santa e presentato anche nelle collezioni musicali di Bologna come testimoniato al sito https://cultura.gov.it/luogo/museo-della-santa?utm_source=chatgpt.com) Accesso 20/01/2026)

³⁴ Pericolo, L. *Sofonisba Anguissola: A Renaissance Woman*, Milan, Skira, 2018.

sfondo), la musicista femminile diventa al tempo stesso soggetto attivo e figura altamente consapevole della propria immagine³⁵.



Figure 1. Artemisia Gentileschi, *Autoritratto come suonatrice di liuto*, 1615–1617, olio su tela, Minneapolis, Curtis Galleries.

³⁵ Christiansen, A. Artemisia Gentileschi as Lute Player, *The Burlington Magazine*, 142/1162 (2000), pp. 32–41.



Figure 2 . Artemisia Gentileschi, *Santa Cecilia*, datazione controversa, olio su tela, Roma, Galleria Spada.

Queste opere mostrano come il motivo iconografico della donna con lo strumento non si esaurisca nel Rinascimento, ma venga rielaborato in chiave nuova all'inizio del Seicento.

Nel complesso, l'analisi del ruolo delle donne nel Rinascimento e del loro rapporto con la musica rivela un campo di tensioni: tra educazione e controllo, tra visibilità e decoro, tra pratica artistica e rappresentazione simbolica. È in questo spazio di negoziazione che l'iconografia musicale femminile acquista pieno significato,

offrendo un osservatorio privilegiato sulle dinamiche di genere, potere e cultura visiva dell'epoca³⁶.

2.3. L'iconografia musicale come oggetto di studio

L'iconografia musicale si colloca all'intersezione tra storia dell'arte, musicologia e studi culturali, configurandosi come un ambito di ricerca intrinsecamente interdisciplinare. Essa non si limita all'identificazione degli strumenti o delle pratiche musicali raffigurate nelle opere d'arte, ma indaga i significati simbolici, sociali e ideologici attribuiti alla musica all'interno delle immagini. In questo senso, le rappresentazioni musicali non possono essere considerate semplici testimonianze visive della prassi esecutiva, bensì costruzioni culturali mediate da convenzioni artistiche, retoriche e simboliche.

Un riferimento teorico fondamentale per l'analisi dell'iconografia musicale è l'approccio iconologico elaborato da Erwin Panofsky³⁷, che distingue tre livelli di lettura dell'immagine: la descrizione pre-iconografica, l'analisi iconografica e l'interpretazione iconologica. Applicato alle raffigurazioni musicali, tale metodo consente di superare una lettura puramente formale o organologica degli strumenti per interrogare il loro valore simbolico all'interno di un determinato contesto storico e culturale. Il liuto, la spinetta o il clavicembalo, ad esempio, non assumono significato univoco, ma partecipano a sistemi complessi di allusioni che coinvolgono nozioni di armonia, virtù, disciplina, sensualità o prestigio sociale.

³⁶ Fulcher, J. & Ezust, E. (eds.), *Music and Gender*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

³⁷ Panofsky, E. *Studies in Iconology*, New York, Harper & Row, 1939.

In ambito musicologico, Emanuel Winternitz³⁸ ha sottolineato come gli strumenti musicali raffigurati nelle arti visive occidentali siano spesso investiti di significati morali e allegorici, che trascendono la loro funzione sonora. In particolare, il liuto si configura come uno degli strumenti simbolicamente più ambigui: associato all'armonia dell'animo e all'educazione umanistica, può al tempo stesso evocare il piacere sensuale e la vanitas, a seconda del contesto iconografico e della figura che lo impugna³⁹. Questa ambivalenza risulta particolarmente significativa nelle rappresentazioni femminili, dove lo strumento diventa un dispositivo visivo capace di mediare tra decoro e desiderio, tra controllo sociale e agency individuale.

Un ulteriore contributo metodologico rilevante è offerto dal concetto di “filtro artistico”, elaborato da James McKinnon⁴⁰, secondo cui le immagini musicali non devono essere lette come documenti neutrali della pratica esecutiva, ma come rappresentazioni filtrate dalle esigenze compositive, stilistiche e simboliche dell'artista. Tale principio invita a cautela nell'uso delle immagini come fonti organologiche e rafforza la necessità di un'analisi che tenga conto del contesto di produzione e destinazione dell'opera.

Negli studi più recenti, l'iconografia musicale è stata progressivamente integrata con le prospettive degli studi di genere, che hanno messo in luce il ruolo delle immagini nella costruzione visiva delle identità femminili⁴¹. In questa prospettiva, la musica non è più considerata un semplice attributo iconografico, ma un vero e

³⁸ Winternitz, E. *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*, cit

³⁹ Chang, S. *Music, Gender and the Erotic in Italian Visual Culture of the Sixteenth Century*, *Early Music*, 51/2 (2023), pp. 203–221.

⁴⁰ McKinnon, J. *The 'Artistic Filter' and Musical Iconography*, in *Music and Art: Essays in Honor of Emanuel Winternitz*, New York, Pendragon Press, 1987.

⁴¹ Fulcher, J. & Ezust, E. (eds) *Music and Gender*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

proprio linguaggio simbolico attraverso cui vengono articolati modelli di virtù, rispettabilità e appartenenza sociale. Le raffigurazioni di donne con strumenti musicali partecipano così a un processo di negoziazione tra visibilità e controllo, rendendo l'iconografia musicale un osservatorio privilegiato per lo studio delle dinamiche di genere nel Rinascimento⁴².

In linea con questo orientamento, la presente ricerca adotta un approccio iconologico e comparativo, volto a integrare l'analisi formale delle opere con una lettura attenta ai contesti culturali, alle fonti teoriche e alle convenzioni simboliche che informano le immagini. Tale metodo, illustrato nel Capitolo 1, guida l'analisi del corpus iconografico presentato nell'Appendice A e discusso nei capitoli successivi, consentendo di interpretare le rappresentazioni musicali non come semplici illustrazioni della pratica sonora, ma come strumenti attivi nella costruzione dell'identità e della rappresentazione femminile tra Rinascimento e primo Manierismo.

2.4. Storiografia dell'iconografia musicale e degli studi di genere nel Rinascimento

La riflessione storiografica sull'iconografia musicale nel Rinascimento si è sviluppata lungo direttrici disciplinari diverse, intrecciando storia dell'arte, musicologia e, più recentemente, studi di genere. Per lungo tempo, l'analisi delle immagini musicali è rimasta confinata a un approccio prevalentemente descrittivo,

⁴² Simons, P. *Women in Frames: The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture*, *History Workshop Journal*, 25 (1988), pp. 4–30.

concentrato sull'identificazione degli strumenti e sulla loro correttezza organologica, senza un'analisi sistematica dei significati simbolici e culturali veicolati dalle rappresentazioni visive.

Un primo decisivo superamento di questo orientamento si deve alla tradizione iconologica inaugurata da Erwin Panofsky, che ha fornito strumenti teorici per interpretare le immagini come prodotti culturali complessi, articolati su più livelli di significato⁴³. In ambito musicologico, Emanuel Winternitz ha applicato tali principi allo studio dell'iconografia musicale, dimostrando come gli strumenti raffigurati nelle opere d'arte occidentali non debbano essere intesi come semplici testimonianze della pratica musicale, ma come elementi simbolici portatori di valori morali, intellettuali e sociali⁴⁴. In particolare, Winternitz ha messo in evidenza l'ambivalenza semantica del liuto, capace di evocare tanto l'armonia razionale quanto il piacere sensuale, in relazione al contesto iconografico.

Parallelamente, la storia sociale della musica ha contribuito a collocare le immagini musicali all'interno delle strutture di potere e dei sistemi di rappresentazione delle corti rinascimentali. Studi dedicati ai centri di Mantova, Ferrara e Urbino hanno mostrato come la musica fosse parte integrante del cerimoniale politico e della costruzione del prestigio dinastico, fungendo da linguaggio simbolico condiviso tra arti visive, letteratura e pratica performativa⁴⁵. In questo quadro, spazi come lo studiolo e la grotta di Isabella d'Este sono stati interpretati come dispositivi di

⁴³ Panofsky, E. *Meaning in the Visual Arts*, Chicago, University of Chicago Press, 1955.

⁴⁴ Winternitz, E. *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*, New Haven–London, Yale University Press, 1967.

⁴⁵ Fenlon, I. *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

autorappresentazione, nei quali la musica contribuiva alla definizione di un'identità culturale fondata su misura, ordine e controllo.

A partire dagli anni Novanta del Novecento, la storiografia ha conosciuto una svolta significativa grazie all'apporto degli studi di genere. Il lavoro pionieristico di Margaret L. King ha evidenziato le condizioni strutturali che regolavano l'accesso delle donne alla cultura e alle arti nel Rinascimento, mettendo in luce al contempo le strategie attraverso cui alcune figure femminili riuscirono a esercitare un'influenza culturale e politica rilevante⁴⁶. Pur avendo inizialmente un carattere in parte compensativo, questo filone di ricerca ha aperto la strada a indagini più complesse sul rapporto tra genere, potere e rappresentazione.

Negli studi più recenti, l'attenzione si è progressivamente spostata dalla semplice inclusione delle donne nella narrazione storica alla comprensione delle dinamiche di mediazione tra vincoli normativi e strategie di autorappresentazione. Babette Bohn⁴⁷ ha mostrato come la presenza delle donne nel sistema artistico rinascimentale fosse il risultato di negoziazioni articolate tra reti familiari, pratiche di patronato e strategie retoriche, che condizionavano tanto la produzione quanto la ricezione delle opere. In questa prospettiva, la musica nelle immagini non appare più come un attributo ornamentale, ma come un segno capace di comunicare virtù, rispettabilità e controllo del corpo femminile.

Un contributo analogo proviene dagli studi raccolti da Sheila Barker⁴⁸, che hanno evidenziato come le pratiche iconografiche legate alla musica partecipassero

⁴⁶ King, M. L. *Women of the Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.

⁴⁷ Bohn, B. *Women Artists, Their Patrons, and Their Publics in Early Modern Bologna*, University Park, Penn State University Press, 2012.

⁴⁸ Barker, S. ed. *Revisiting the Archive: Women, Art, and Society in the Early Modern Italian City*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2013.

attivamente alla costruzione visiva di modelli normativi di femminilità nelle corti italiane del Quattrocento e del primo Cinquecento. Patricia Simons⁴⁹ ha ulteriormente approfondito questa linea interpretativa, sottolineando come la “virtù femminile” debba essere intesa come una costruzione storicamente situata, prodotta attraverso immagini, testi e pratiche culturali che regolavano il rapporto tra visibilità e controllo.

Negli ultimi anni, l’integrazione tra iconologia, studi femministi e prospettive queer ha ampliato ulteriormente il campo di indagine, mostrando come la musica possa costituire uno spazio di agency femminile pur rimanendo inscritta entro confini normativi stabiliti dalla cultura patriarcale⁵⁰. In questa chiave, l’iconografia musicale femminile del Rinascimento non viene interpretata come un’eccezione, ma come un terreno privilegiato per osservare le tensioni tra disciplina, desiderio, autorappresentazione e potere simbolico.

Alla luce di questo quadro storiografico, il presente lavoro adotta una prospettiva interdisciplinare che integra storia dell’arte, musicologia e studi di genere, utilizzando l’iconografia musicale come strumento interpretativo per analizzare le modalità attraverso cui la musica ha contribuito alla costruzione delle identità femminili nel Rinascimento italiano.

⁴⁹ Simons, P. Women in Frames: The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture, in *History Workshop Journal*, 25, 1988.

⁵⁰ Groover, K. *Music, Gender, and Agency in Early Modern Visual Culture*, in *Journal of Musicology*, 38/2, 2021, pp. 145–176; Fulcher, J., Ezust, E. *Music, Gender, and Cultural Identity*, New York, Routledge, 2019.

3. Il Mecenatismo femminile

3.1. Mecenatismo femminile: quadro generale

Nel Rinascimento italiano il mecenatismo femminile si configura come una pratica complessa, che si sviluppa all'interno di sistemi dinastici, politici e culturali fortemente strutturati. Lungi dall'essere un fenomeno marginale o eccezionale, esso costituisce una componente significativa delle strategie di rappresentazione e di legittimazione del potere, soprattutto nelle corti del Quattrocento e del primo Cinquecento. In questo contesto, la musica e le arti visive assumono un ruolo centrale, fungendo da linguaggi simbolici attraverso cui le donne di rango elevato potevano intervenire nello spazio pubblico pur restando formalmente entro i confini imposti dalle norme di genere.

A differenza del mecenatismo maschile, spesso legato a programmi monumentali o celebrativi espliciti, quello femminile opera prevalentemente attraverso forme di mediazione culturale: la creazione di ambienti selezionati, la promozione di pratiche artistiche raffinate e la costruzione di reti intellettuali e artistiche che si estendono oltre i confini territoriali delle singole corti⁵¹. In tale prospettiva, la committenza musicale riveste una funzione privilegiata, poiché consente di coniugare educazione, virtù e prestigio senza entrare in conflitto diretto con i modelli di rispettabilità femminile.

⁵¹ Barker, S. ed. *Revisiting the Archive: Women, Art, and Society in the Early Modern Italian City*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2013.

La musica, infatti, occupa una posizione ambivalente nella cultura rinascimentale. Da un lato essa è considerata disciplina nobile, fondata sui principi di armonia, proporzione e misura, in linea con l'ideale umanistico; dall'altro, la sua dimensione performativa e sensoriale impone una costante negoziazione simbolica, soprattutto quando associata alla figura femminile. Proprio questa ambivalenza rende la musica uno strumento particolarmente efficace per la costruzione dell'identità culturale delle donne di potere, che possono presentarsi come garanti di ordine e civiltà attraverso il controllo e la regolazione della pratica musicale.

Nel contesto cortigiano italiano, il mecenatismo femminile si manifesta attraverso diverse modalità: dalla committenza diretta di opere e strumenti musicali, al sostegno di musicisti, compositori e artigiani specializzati, fino alla promozione di spazi dedicati alla fruizione colta delle arti, come studioli, camerini e sale di rappresentanza. Queste pratiche non sono riconducibili a un modello unico, ma variano in relazione al contesto politico, alla posizione dinastica e alla personalità delle singole figure coinvolte.

Un elemento distintivo del mecenatismo femminile rinascimentale è la sua dimensione relazionale. Le donne agiscono come nodi di reti culturali che collegano diverse corti italiane ed europee, favorendo la circolazione di modelli artistici, repertori musicali e saperi specialistici⁵². Le strategie matrimoniali, i rapporti familiari e le alleanze politiche contribuiscono a creare un sistema di scambi in cui la musica e le arti visive diventano strumenti di comunicazione simbolica e diplomatica.

⁵² Lukinovich, A. "Female Patronage and Cultural Networks in Renaissance Italy", in *Renaissance Studies*, 34/4, 2020.

In questa prospettiva, figure come Isabella d'Este, Caterina Cornaro, Margherita d'Asburgo e Maria d'Aviz non devono essere interpretate come casi isolati, ma come esempi emblematici di differenti declinazioni del mecenatismo femminile tra Quattrocento e Cinquecento. Ciascuna di esse opera in un contesto specifico e sviluppa strategie proprie, ma tutte condividono l'uso consapevole della musica e delle immagini come mezzi di autorappresentazione, costruzione della memoria e legittimazione culturale.

Il presente capitolo analizza tali figure secondo un approccio comparativo, volto a mettere in evidenza analogie e differenze nelle pratiche di committenza musicale e nelle modalità di rappresentazione simbolica. Questo quadro generale costituisce il presupposto teorico per l'esame dei singoli casi di studio, a partire da Isabella d'Este, il cui ruolo di mediatrice culturale e promotrice delle arti musicali rappresenta uno dei modelli più articolati e documentati del Rinascimento italiano.

3.2. Isabella d'Este: musica, collezionismo e autorappresentazione

3.2.1. Contesto storico, educazione e cultura musicale

Isabella d'Este (Ferrara, 1474 – Mantova, 1539) crebbe in un ambiente in cui la musica costituiva parte integrante dell'educazione aristocratica e del linguaggio sociale di corte. La sua formazione comprendeva poesia, canto, musica e danza, secondo i canoni umanistici destinati alle donne di rango elevato, nei quali la pratica musicale era considerata uno strumento di disciplina morale, di equilibrio interiore e di distinzione sociale.

La competenza musicale di Isabella è attestata non solo dalle fonti epistolari, ma anche dalla percezione dei contemporanei. Trissino, celebrandone le doti, scriveva:

Non dubito che nel mantenere l'armonia in modo che non si perda mai il ritmo, ma a tempo con elevazione e depressione misurare il canto e tenerlo concorde con il liuto et accordare insieme la lingua e l'una e l'altra mano con le inflessioni dei canti, nemmeno Orfeo et Anfione l'avrebbero saputo fare così bene⁵³.

Questa testimonianza suggerisce che la pratica musicale di Isabella fosse interpretata come segno di virtù, misura e dominio di sé, valori centrali nell'etica cortigiana rinascimentale, nei quali l'armonia musicale diventava metafora dell'ordine morale e politico.

Sul piano storiografico, Svetlana Pankina ha mostrato come lo "studio musicale" di Isabella non fosse un semplice diletto aristocratico, ma parte di un più ampio progetto di autorappresentazione: la musica, i suoi simboli e i suoi strumenti funzionavano come un linguaggio visivo dell'ordine, della proporzione e del buon governo, integrandosi pienamente nei dispositivi iconografici dello studiolo e della grotta⁵⁴.

Isabella non fu soltanto musicista dilettante, ma mediatrice culturale attiva. È documentato il suo rapporto con il liutaio, cembalaro e mercante Gusnasco da Pavia, noto anche come Lorenzo da Pavia (Pavia, attivo tra ca. 1480 e 1510), figura centrale nella circolazione degli strumenti musicali tra le corti italiane. Come ha dimostrato William F. Prizer⁵⁵, le lettere scambiate tra Isabella e Gusnasco rivelano

⁵³ Trissino, G. G. *Ritratti de le bellissime donne d'Italia*. Roma: Ludovico degli Arrighi detto Vicentino, 1531.

⁵⁴ Pankina, S. The Musical Iconography of the Private Chambers of Studiolo and Grotta of Isabella d'Este, *Observatory of Culture*, 2018.

⁵⁵ Prizer, W. F. Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia, 'Master Instrument-Maker', *Renaissance Quarterly*, 38, 1985.

una committenza consapevole e tecnicamente informata, attenta alla qualità sonora, ai materiali e alle innovazioni organologiche. Questo rapporto testimonia come la musica fosse per Isabella non solo un attributo simbolico, ma una pratica concreta e un ambito di competenza culturale.

La marchesa si fece inoltre inviare da Mantova e Ferrara i migliori maestri per perfezionarsi nel canto e nel liuto, tra cui Giovanni Martino (Mantova, attivo ca. 1526–1559) e Gerolamo Sextual (Mantova, attivo alla corte di Isabella d’Este, fine XV – primi XVI secolo), dimostrando un interesse costante per l’aggiornamento del proprio repertorio e delle proprie capacità esecutive. Daniela Pizzigalli sottolinea la natura dinamica di questa pratica musicale:

Poiché una melodia era adattabile a tutte le poesie della stessa forma metrica, una volta imparati i giri armonici basilari bastava alternare i testi per aggiornare a piacere il proprio repertorio, e Isabella era sempre in cerca di novità, insaziabile e insistente⁵⁶.

Ciò conferma come la musica rappresentasse per Isabella uno spazio di sperimentazione intellettuale, controllo estetico e costruzione del prestigio personale.

All’interno della cultura estense, è inoltre significativo ricordare la figura di Santa Caterina de’ Vigri (Bologna, 8 settembre 1413 – Bologna, 9 marzo 1463), cresciuta durante l’infanzia alla corte di Ferrara. La tradizione relativa alla *violetta* a lei associata, oggi conservata presso il Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, costituisce una rara testimonianza materiale della pratica musicale

⁵⁶ Pizzagalli, D. *La Signora del Rinascimento*. Vignate (MI): Bur Rizzoli 2020.

femminile nel Quattrocento e mostra come l'educazione musicale delle donne si inserisse in un più ampio percorso di formazione spirituale e intellettuale⁵⁷.

3.2.2. Lo studiolo, la grotta e il Codice Stivini

Lo studiolo e la grotta di Isabella d'Este non furono semplici ambienti privati di raccolta, ma veri e propri dispositivi di autorappresentazione culturale e politica. *L'Inventario delle gioie di Isabella d'Este*, noto anche come *Codice Stivini* (1542), redatto da Odoardo Stivini, documenta un insieme articolato di dipinti, sculture, oggetti preziosi e manufatti rari, conservati principalmente in questi ambienti⁵⁸.

La disposizione degli oggetti seguiva una logica intellettuale coerente, nella quale arte, antichità e simbolismo musicale dialogavano tra loro, contribuendo alla costruzione di un'immagine di erudizione, prestigio e controllo culturale. In questo contesto, la musica non è relegata a semplice decorazione, ma assume un valore strutturale all'interno del programma iconografico.

In linea con l'interpretazione proposta da Pankina, lo studiolo può essere letto come un vero e proprio "laboratorio visivo", nel quale Isabella elaborava la propria identità pubblica attraverso un sistema di riferimenti simbolici condivisi. Gli strumenti musicali, le allegorie e i richiami alla pratica sonora concorrono a definire un'immagine di armonia, misura e razionalità, elementi centrali nella costruzione della figura della marchesa come modello di virtù e di governo.

⁵⁷ Museo della Santa – Santuario e Museo di Santa Caterina da Bologna, *Violetta di Santa Caterina de' Vigri*, Conservata presso la chiesa del Corpus Domini di Bologna. Descrizione in: Museo della Santa – scheda su *cultura.gov.it* al link: <https://cultura.gov.it/luogo/museo-della-santa> . Accesso 01/02/2026.

⁵⁸ Stivini, O. *Inventario delle gioie di Isabella d'Este* (Codice Stivini), 1542, Archivio di Stato di Mantova.



Figure 3. Pagina interna del Codice Stivini, inventario della collezione di Isabella d'Este redatto da Odoardo Stivini nel 1542; manoscritto conservato presso l'Archivio di Stato di Mantova. Riproduzione da edizione facsimilare (Il Bulino, Edizioni d'Arte).

3.2.3. La Sala del Tesoro di Palazzo Costabili

Un caso emblematico dell'intreccio tra musica e rappresentazione cortigiana è la *Sala del Tesoro* di Palazzo Costabili a Ferrara, affrescata da Benvenuto Tisi detto il Garofalo (Ferrara, 1481 circa – Ferrara, 6 ottobre 1559) agli inizi del Cinquecento. Il soffitto è articolato in quattro quadranti delimitati da balconate riccamente decorate, tappeti orientali e rami carichi di frutta, secondo un impianto scenografico che crea un dialogo visivo continuo tra le figure rappresentate e l'osservatore.



Figure 4. Soffitto decorato del Palazzo Costabili, noto anche come Palazzo dei Diamanti, Ferrara, XVI secolo. Fonte: Archivio Fotografico del Comune di Ferrara.

La presenza degli strumenti musicali non ha una funzione puramente ornamentale, ma contribuisce a costruire un messaggio iconografico coerente con la cultura cortigiana estense, nella quale la musica era elemento qualificante del prestigio e della raffinatezza intellettuale. Gli scambi di sguardi tra i personaggi affacciati alle balconate e tra questi e il fruitore rafforzano la dimensione performativa dell'insieme, trasformando lo spazio dipinto in un teatro ideale della corte.

Nel quadrante in basso a sinistra (fig. 5) è raffigurato un gruppo di due donne, identificabili con Isabella d'Este e la sorella Beatrice. Isabella, primogenita, regge con la mano destra un liuto a sei ordini, dipinto con notevole accuratezza. Lo strumento presenta una cassa armonica composta da nove-undici doghe, sei ordini di corde (cinque doppi e il cantino singolo), ponticello incollato sulla tavola

armonica, rosone centrale, cavigliere a paletta piegata all'indietro con piroli laterali e controfascia al bordo inferiore nello stesso legno delle doghe.



Figure 5. Soffitto Sala del tesoro, particolare del liuto.

Il confronto con il disegno di Henri Arnaut de Zwolle (fig.6), attivo alla corte di Borgogna intorno al 1440, mostra una sostanziale continuità tipologica con i liuti quattrocenteschi, sebbene nel caso della Sala del Tesoro la cassa armonica appaia

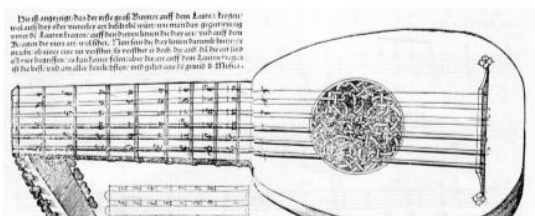


Figure 6. Disegno di liuto attribuito a Henri Arnaut de Zwolle, musicista e liutaio del XVI secolo. Lo strumento rappresenta l'evoluzione del liuto rinascimentale con dettagli sulle corde e la struttura. Fonte: Archivio Storico Musicale Europeo.

più slanciata. Tale precisione descrittiva non deve tuttavia indurre a una lettura meramente documentaria: come ha osservato McKinnon, le raffigurazioni musicali sono

sempre mediate da un “filtro artistico”, che condiziona la resa degli strumenti in funzione delle esigenze compositive e simboliche dell’opera⁵⁹.

Accanto al liuto compare un secondo strumento a corde (fig.5), di cui sono visibili il manico, la paletta ricurva con sei piroli e la parte superiore della cassa armonica. La forma, caratterizzata da due punte laterali in prossimità del manico e da uno spessore maggiore rispetto a quello del liuto, ha suggerito l’ipotesi di una lira da gamba, sebbene la mancanza di un cavigliere piatto renda questa identificazione problematica e non definitiva.



Figure 7. Soffitto Sala del tesoro. Particolare del violino.

Nel quadrante in alto a sinistra si distingue uno spartito musicale poggiato sulla balconata e, sulla destra, un personaggio che impugna uno strumento ad arco. Sebbene l’archetto non sia immediatamente visibile, la posizione dell’indice della mano e la presenza di due sottili linee scure sul tappeto orientale suggeriscono il gesto dell’esecuzione. La forma dello strumento richiama quella del violino: sono riconoscibili le curve superiori, medie e inferiori, il manico sottile, la tastiera, il

⁵⁹ McKinnon, J. Music Iconography and Medieval Performance Practice. In College Music Symposium, vol. 31, 1991.

riccio e i fori di risonanza ad f , collocati leggermente più in basso rispetto agli strumenti moderni. Anche in questo caso, la resa delle dimensioni va ponderata tenendo conto della collocazione dell'affresco sul soffitto e delle inevitabili distorsioni prospettiche.



Figure 8. Soffitto Sala del tesoro, particolare del liuto nascosto.

Procedendo in senso orario, nel terzo quadrante (fig. 8) emerge uno strumento quasi completamente nascosto dalla balastra e dai rami di frutta. È visibile soltanto il cavigliere piegato a novanta gradi, elemento che consente di ipotizzare la presenza di un liuto, sebbene non sia possibile stabilire con certezza il numero dei piroli e degli ordini di corde.



Figure 9. Soffitto Sala del tesoro, particolare dell'arpa.

Nel quarto ed ultimo quadrante del soffitto della Sala del Tesoro è possibile individuare un ultimo strumento, ossia un'arpa (fig.9) di cui sono visibili le corde, i pioli, la mensola, parte della colonna di sostenimento e parte della cassa di risonanza.

L'insieme degli strumenti raffigurati nella Sala del Tesoro restituisce un'immagine articolata della cultura musicale di corte, nella quale la varietà organologica e la qualità della rappresentazione concorrono a definire un ideale di armonia e raffinatezza, pienamente coerente con la figura di Isabella d'Este come promotrice delle arti.

La presenza della sorella Beatrice d'Este permette inoltre di riallacciare il ciclo ferrarese alla più ampia rete delle corti italiane. Beatrice, moglie di Ludovico il Moro, fu protagonista della corte sforzesca di Milano, uno dei principali centri di sperimentazione artistica e culturale del tempo, anche grazie alla presenza di Leonardo da Vinci. Il riferimento visivo a Beatrice rafforza dunque la lettura del soffitto come allusione a un sistema di relazioni culturali che collegava Ferrara, Mantova e Milano, all'interno del quale musica e arti figurative circolavano come strumenti di prestigio e rappresentazione.

3.2.4. Le “Pause” e il simbolismo musicale



Figure 10. *Porta del Camerino di Isabella d'Este*, Gian Cristoforo Romano, circa 1505, marmo rosa. Palazzo Ducale, Mantova.

Un ulteriore elemento chiave della strategia iconografica di Isabella d'Este è rappresentato dall'impresa delle “Pause” musicali, collocata nei tondi sugli stipiti della porta del camerino realizzata da Gian Cristoforo Romano (Roma, ca. 1460 – Roma, 1512). In alto a sinistra era raffigurata Minerva, mentre a destra compariva una figura femminile seduta su uno scranno, davanti a un trono, con l'impresa delle pause

musicali incisa su un bracciolo.

Isabella amava molto l'impresa delle Pause, detta anche delle "Note musicali", la utilizzò per la prima volta nel 1502 quando la fece ricamare sull'abito che indossò alle nozze del fratello Alfonso d'Este con Lucrezia Borgia. La figura era composta unicamente da pause. Si può decifrare la partitura in intavolature italiane secondo questa indicazione: 1: la chiave di contralto (voce di Isabella); 2: i simboli dei 4 tempi;

3 e 4: delle triple pause; 5 e 6: delle doppie pause; 7: una pausa; 8 e 10: due semi pause. Ricordiamo le pause nell'ordine inverso, fino al n. 16 dove si trova il simbolo della ripetizione. Forse Isabella, seguace di Ficiero e del neoplatonismo, voleva alludere al fatto che la musica, che aveva un largo spazio nella sua vita, non era perfetta che quando si ascoltava in un silenzio ripetuto, pretesto per le più alte meditazioni.⁶⁰



Figure 11. *Impresa delle Pause*, decorazione del soffitto nel Palazzo Ducale di Mantova. 1520-1530 c.

L'uso esclusivo delle pause, anziché delle note, rende questo emblema particolarmente denso di significati. L'impresa allude a un'idea di misura, silenzio controllato e autodisciplina, elementi che nella cultura neoplatonica e umanistica erano strettamente legati all'esercizio della virtù. In questa prospettiva, la musica

⁶⁰ Catalogo generale dei beni culturali: https://catalogo.beniculturali.it/detail/Lombardia/HistoricOrArtisticProperty/MN020-00086_R03 Accesso 26/07/2025.

non è intesa come pura sonorità, ma come sistema regolato, in cui anche il silenzio assume un valore strutturale.

Secondo Pankina⁶¹, l'impresa delle Pause può essere interpretata come parte di una vera e propria "grammatica visiva della misura", nella quale la musica diventa metafora dell'armonia interiore e del buon governo. L'emblema contribuisce così a rafforzare l'immagine di Isabella d'Este come protettrice delle arti e garante di un ordine culturale fondato sull'equilibrio tra piacere estetico e controllo morale.

3.2.5. L'Allegoria della Corte di Isabella d'Este

L'*Allegoria della Corte di Isabella d'Este* (fig.12), nota anche come *Isabella d'Este nel regno di Armonia*, fu realizzata tra il 1505 e il 1506 da Lorenzo Costa il Vecchio (Ferrara, 1460 – Mantova, 5 marzo 1535), ed è oggi conservata al Musée du Louvre. Originariamente commissionata ad Andrea Mantegna e destinata allo studiolo di Isabella nel Castello di San Giorgio a Mantova, l'opera fu affidata a Costa dopo la morte del pittore padovano. Il dipinto si inseriva in un programma figurativo unitario insieme al *Parnaso* e al *Trionfo della Virtù* di Mantegna e alla *Lotta tra Amore e Castità* del Perugino, costituendo uno dei nuclei più coerenti della cultura figurativa dello studiolo isabelliano.

⁶¹ Pankina, S. "The Musical Iconography of the Private Chambers of Studiolo and Grotta of Isabella d'Este", *Observatory of Culture*, 2018.



Figure 12. Lorenzo Costa, *Allegoria della Corte di Isabella d'Este*, 1505–1506. Olio e tempera su tela, 164,5 × 197,5 cm. Conservato al Museo del Louvre, Parigi.

La scena rappresenta un'allegoria dell'Armonia, nella quale Isabella d'Este è collocata al centro della composizione, identificata con una figura femminile di rango che riceve una corona d'alloro, simbolo di perfezione e di equilibrio. Intorno a lei si dispongono figure mitologiche e personificazioni morali, tra cui Diana e Mercurio, oltre alle Virtù della Perseveranza e della Purezza, che concorrono a definire un sistema simbolico complesso, nel quale la musica svolge un ruolo strutturale.

L'abbigliamento di Isabella, descritto con grande attenzione ai dettagli, partecipa attivamente alla costruzione della sua immagine pubblica. La camora di colore rosso brillante, il corpetto aderente, la cintura che sottolinea il punto vita e l'ampia

gonna pieghettata, insieme alla finissima camicia bianca visibile allo scollo e alle maniche, rimandano a un ideale di eleganza e decoro che si impose come modello nelle corti italiane ed europee dei primi decenni del Cinquecento. Il gesto di sollevare leggermente l'abito, rivelando la sottoveste di colore contrastante, introduce una componente dinamica che rafforza la presenza scenica della figura.



Figure 13. Allegoria della corte di Isabella d'Este. Particolare degli strumenti musicali.

Lorenzo Costa raffigura gli stessi strumenti in un'altra opera che verrà approfondita successivamente, destinata anch'essa allo studiolo. Trattando lo strumento sulla destra dello spettatore non è possibile esimersi dal richiamare il profondo interesse per gli strumenti antichi e l'antichità in generale degli artisti rinascimentali. Tale interesse si sviluppò già dal Quattrocento come testimoniano i lavori di Filippino Lippi (Prato, 1457 – Firenze, 18 aprile 1504) nella *Cappella funebre per Filippo Strozzi*. Proprio nella Cappella è presente un affresco di *Partenice* (fig. 19) in cui l'artista propone una lira-chitarra aggiungendo alla cetra un manico che permette di premere le corde.



Figure 14. Filippino Lippi, *Pastenice tra i filosofi pagani*, dettaglio dell'affresco nella Cappella Strozzi, 1487–1502, Basilica di Santa Maria Novella, Firenze.

La forma⁶² degli strumenti rappresentati da Filippino Lippi e Lorenzo Costa nonostante la somiglianza dell'impianto generale presenta alcune differenze. La lira-chitarra dell'*Allegoria della corte di Isabella d'Este* (fig. 12) è più ricca di dettagli. Sebbene non sia possibile definire il numero esatto delle corde, è ben raffigurata la presenza di elementi distintivi quali: cordiera, ponticello, rosone al centro della cassa armonica, manico ai cui lati ci sono due braccia non fissate ma sporgenti, inoltre è caratteristica la forma tipica della paletta di una lira, nella sua forma piatta e triangolare. La cortigiana intenta nel suonare lo strumento utilizza la mano destra per pizzicare le corde direttamente con le dita.

⁶² Winternitz, E. *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*. Tradotto da Ettore Capriolo, Boringhieri, 1982.

Spostando l'attenzione sullo strumento raffigurato sulla sinistra (fig. 13) si tratta di una lira da braccio. Uno dei dettagli rilevanti per l'individuazione della tipologia dello strumento in questo caso è celato dietro il tronco dell'albero, ossia la paletta piatta e appuntita. Inoltre questo strumento viene suonato contemporaneamente con due archetti da due personaggi diversi. Un'interpretazione del gesto rappresentato è fornita dal titolo stesso dell'opera, trovandosi nel regno di Armonia, in una chiave di lettura musicale non c'è momento più armonico di suonare lo stesso strumento nello stesso momento.

È utile sottolineare che nella letteratura del Quattrocento e del Cinquecento il termine "lira" identificasse sia la lira antica che quella a loro contemporanea suonata con l'archetto, talvolta in alcuni trattati dell'epoca è possibile la dicitura "lira moderna", come nel caso del *Dialogo della musica antica e moderna* di Vincenzo Galilei del 1581.



Figure 15. Gaudenzio Ferrari: particolare di Madonna. Torino, Galleria Sabauda.

La forma della cassa armonica della lira del Quattro-cinquecento era molto variabile, ne esistono delle più varie e fantasiose poiché sia i liutai che gli artisti che la raffiguravano nelle loro opere erano soliti aggiungere numerosi intarsi e/o punte ritorte, solo per citare un esempio si veda un esemplare di Gaudenzio Ferrari (fig. 15).

La lira da braccio raffigurata da Lorenzo Costa (fig.13) presenta una forma della cassa armonica molto regolare, distinguendosi allo stesso tempo dalle più tipiche degli inizi del

Cinquecento con fasce che consistono di due curve separate da un punto spiccatamente sporgente o con due punti sporgenti risultanti dalla divisione delle fasce in curva superiore, media e inferiore.



Figure 16. Tarsia di lira da braccio. Venezia, stallo del coro di Santa Maria in Organo.

La lira che maggiormente assomiglia, nella forma della cassa armonica, a quella utilizzata dal nostro artista è individuabile in una tarsia nello stallo del coro di Santa Maria in Organo a Venezia (fig. 16).

I due strumenti presenti nell'*Allegoria della corte di Isabella d'Este* sono riproposti

anche in un altro dipinto di Lorenzo Costa destinato allo studiolo di Isabella d'Este,

ossia *Il regno del dio Como* o *Regno di*

Comus (fig. 17) realizzato nel 1511, su disegno di Andrea Mantegna primo artista che avrebbe dovuto realizzare il dipinto, ma troppo malato e angustiato per problemi economici. Come per il primo dipinto anche quest'ultimo raffigura un'allegoria del regno ideale di Isabella d'Este, paragonato a quello del dio Como, protettore dell'allegria e delle feste. Anche in questo quadro sono rappresentati una lira da braccio e una lira-chitarra. La lira da braccio si presenta con un corpo più allungato, mentre la lira-chitarra ha una forma diversa e più singolare.



Figure 17. *Regno di Comus*, Lorenzo Costa il Vecchio, 1511- 1512; tempera e olio su tela, 152 × 238 cm. Originariamente realizzato per lo studiolo di Isabella d’Este nel Palazzo Ducale di Mantova; oggi conservato al Museo del Louvre, Parigi.

I due bracci laterali terminano all’altezza della cassa armonica, mentre il manico prosegue per un terzo della lunghezza totale dello strumento, non è possibile però definire né per la lira-chitarra, né per la lira da braccio il numero di corde.

In secondo piano, sulla sinistra, si nota un altro personaggio che emerge dagli arbusti intento a suonare un cornetto curvo dorato. Il cornetto è universalmente considerato lo strumento principe del Rinascimento, fu considerato tale per la sua versatilità e la sua incredibile capacità di imitare la voce umana, canone estetico predominante in tutto il periodo. Questa versatilità era ricercata soprattutto nella capacità di poter suonare in vari “modi”, intesi come moderne tonalità, piano e forte e con espressività.

La musica, in questo dipinto, ha un ruolo fondamentale: è attraverso l'armonia degli strumenti più nobili, quelli a corda da Isabella prediletti, che la Venere (Isabella) celeste guida la corte ai piaceri intellettuali.

3.2.6. Isabella d'Este. Feste e Sfarzi.

Negli ultimi decenni della sua vita Isabella d'Este continuò a svolgere un ruolo centrale nella regia culturale e cerimoniale delle corti estensi. Dopo il traumatico evento del Sacco di Roma del 1527, vissuto in prima persona durante il soggiorno romano per sostenere la carriera ecclesiastica del figlio Ercole, Isabella fu nuovamente chiamata a rappresentare la dinastia in occasione di importanti eventi pubblici.

Nel 1528–1529 le venne affidato il compito di fare gli onori di casa per il ritorno dalla Francia di Ercole con la sposa Renata di Francia. Il carnevale del 1529 fu celebrato con straordinario sfarzo. Nel contesto rinascimentale, il carnevale rappresentava un momento di sospensione e rovesciamento simbolico dell'ordine sociale, ma al tempo stesso costituiva uno strumento politico fondamentale per le corti, che attraverso feste, spettacoli e musica esibivano ricchezza, controllo e raffinatezza culturale.

Il 29 gennaio 1529 Isabella partecipò a una cena di gala descritta dettagliatamente nelle memorie dello scalco estense Cristoforo di Messisbugo (Ferrara, fine XV secolo – Ferrara, 14 gennaio 1548), autore dei *Banchetti, composizioni di vivande e apparecchio generale* (pubblicato postumo nel 1549). Pur essendo noto soprattutto come trattato di arte conviviale, il testo di Messisbugo è una fonte di

grande valore per la storia della musica di corte, poiché documenta l'uso sistematico



Figure 18. Frontespizio di *Banchetti*, composizioni di vivande et apparecchio generale, XVI secolo.

della musica vocale e strumentale come parte integrante della regia cerimoniale.

Prima della cena, “*si rappresentò una commedia di messer Ludovico Ariosto, la Cassaria, finita la quale [...] i più nobili si ridussero [...] dove s'intrattennero con musiche e diversi ragionamenti*”⁶³. Nel corso

del banchetto, la musica accompagnò le varie portate con una varietà di formazioni e strumenti: “*cinque viole, un clavicembalo da due registri, un lauto, un flauto grosso et uno medio*”, seguiti da madrigali, dialoghi polifonici e consorti strumentali sempre più articolati.

Più che soffermarsi sulla sequenza delle vivande, è significativo osservare come la musica scandisca il tempo del banchetto e contribuisca alla costruzione di un'esperienza sensoriale complessa, in cui suono, gesto, parola e spettacolo si integrano. La musica diventa così un dispositivo simbolico di primo piano, capace di comunicare ordine, gerarchia e prestigio, e di rafforzare l'immagine di Isabella d'Este come regista colta e consapevole della vita di corte.

⁶³ Messisbugo, cit.

3.3. Caterina Cornaro, signora di Asolo.

3.3.1. Profilo storico e culturale di Caterina Cornaro

Caterina Cornaro (Venezia, 25 novembre 1454 – Asolo, 10 luglio 1510) rappresenta una delle figure più emblematiche del mecenatismo femminile tra Quattrocento e primo Cinquecento, in cui la dimensione politica, simbolica e culturale risulta strettamente intrecciata. Nata all'interno di una delle famiglie più influenti della Serenissima, la sua vicenda personale si colloca fin dall'inizio all'interno di una strategia geopolitica di ampio respiro: il matrimonio con Giacomo II di Lusignano, re di Cipro, rispondeva infatti agli interessi veneziani nel Mediterraneo orientale. Rimasta vedova nel 1473, a poco più di un anno dalle nozze, Caterina mantenne formalmente il titolo di Regina di Gerusalemme, Cipro e Armenia, mentre il controllo politico dell'isola passava progressivamente sotto l'influenza diretta di Venezia.

Il momento culminante di questa transizione fu il solenne rientro della regina a Venezia nel 1489, accuratamente orchestrato come evento di forte impatto simbolico. Come ha osservato Ilaria Pagani⁶⁴, la cerimonia fu concepita come una vera e propria messa in scena del potere veneziano, nella quale Caterina veniva presentata come “figlia diletta” della Repubblica, protagonista di una rinuncia volontaria che esaltava non tanto la sua individualità quanto la grandezza politica della Serenissima. La regina prese posto accanto al Doge sul Bucintoro, onore senza

⁶⁴ Pagani, I. *Caterina Cornaro. Mitografia di una regina dalla Repubblica di Venezia al Risorgimento italiano*, in *Studi sull'Oriente Cristiano*, vol. 16, n. 2, 2012.

precedenti per una donna, e la città intera partecipò a una coreografia pubblica che sanciva l'acquisizione di Cipro da parte di Venezia.

Dopo la rinuncia al trono, Caterina si stabilì ad Asolo, dove mantenne una corte che, pur priva di potere politico diretto, divenne uno spazio privilegiato di sociabilità colta e produzione simbolica. Attorno a lei si raccolsero letterati, umanisti e artisti, contribuendo alla costruzione di un'immagine di corte ideale, raffinata e armoniosa. Pietro Bembo le dedicò *Gli Asolani*⁶⁵, scegliendo Caterina come unico personaggio reale all'interno di un dialogo amoroso di impianto umanistico, mentre nelle *Historie Veneziane* la descrisse come *abituata a vivere regalmente e in regali honori avvezza*, sottolineando la continuità del suo status nonostante la perdita del regno. Le relazioni con altre figure femminili di primo piano, come Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga, attestano l'inserimento di Asolo in una rete culturale di alto livello; una lettera del 1502 della marchesa di Mantova ricorda una visita alla "regina di Cipro", celebrata con conviti, giostre e nobili trattenimenti⁶⁶.

A partire dalla fine del Cinquecento, la figura di Caterina Cornaro divenne oggetto di una progressiva idealizzazione, trasformandosi in mito letterario e figurativo destinato a lunga fortuna. Questo processo di ricezione trovò pieno sviluppo in età romantica, quando la regina venne riletta come eroina del sacrificio e della rinuncia, simbolo di una regalità morale sopravvissuta alla perdita del potere politico. Un

⁶⁵ Bembo, P. *Gli Asolani*, Venezia, 1505; id., *Historiae Venetae (Historie Veneziane)*, composte tra il 1513 e il 1539 e pubblicate postume. In entrambe le opere Caterina Cornaro è evocata come figura centrale di una corte ideale e come modello di regalità colta e raffinata, contribuendo in modo decisivo alla costruzione letteraria e memoriale della sua immagine pubblica.

⁶⁶ Hurlburt, H. S. *Daughter of Venice: Caterina Corner, Queen of Cyprus and Woman of the Renaissance*, Yale University Press, New Haven–London 2015, pp. 198–199.

esempio particolarmente significativo è offerto da *Pippa Passes* di Robert Browning, ambientato ad Asolo, dove Caterina è evocata come presenza memoriale e poetica, ancora viva nel canto e nella tradizione popolare:

Kate? The Cornaro, doubtless, who renounced
The crown of Cyprus to be lady here
At Asolo, where still memory stays,
And peasants sing how once a certain page
Pined for the grace of her so far above⁶⁷.

In questa prospettiva, la corte di Asolo assume i tratti di un Parnaso idealizzato, luogo di musica, poesia e memoria condivisa, più che di effettiva pratica politica. Tale immagine trova una traduzione visiva nel cosiddetto *Concerto ad Asolo* (fig.19), dipinto di scuola veneta della prima metà del XVI secolo, a lungo attribuito a Giorgione e oggi riconosciuto come opera apocrifa.

⁶⁷ *Caterina? La Cornaro, senza dubbio, che rinunciò / alla corona di Cipro per essere signora qui, / ad Asolo, dove ancora permane il ricordo, / e i contadini cantano di come un tempo un giovane paggio / si struggesse per la grazia di lei, così al di sopra di lui.* Browning, R. *Pippa Passes*, in *Bells and Pomegranates*, a cura di J. Ian e R. Fowler, Oxford University Press, Oxford 1988, pp. 59–60, vv. 253–270.



Figure 19. *An Alfresco Concert at Asolo*, Scuola italiana (veneta), prima metà XVI secolo (con rimaneggiamenti ottocenteschi), olio su tela, 124,5 × 194,3 cm, collezione National Trust, Attingham Park (Shropshire, Regno Unito).

Al centro della scena, Caterina appare circondata da musicisti e cortigiani, in un'atmosfera sospesa e armoniosa, dove la musica svolge una funzione eminentemente simbolica. I due liuti e la lira da braccio raffigurati non rimandano tanto a una pratica musicale documentata, quanto alla costruzione di un'immagine di corte colta e idealizzata, destinata a sedimentarsi nella memoria culturale europea.

La fortuna del mito di Caterina Cornaro proseguì lungo l'Ottocento, alimentando opere teatrali, liriche e pittoriche, da Donizetti a Hayez fino alla monumentale celebrazione di Hans Makart che realizzò *Venezia rende omaggio a Caterina Cornaro*⁶⁸.

⁶⁸ Il dipinto si trova alla Österreichische Galerie, Belvedere Vienna.



Figure 20. Hans Makart, *Venezia rende omaggio a Caterina Cornaro*, 1871, olio su tela, 400 x 500 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Vienna.

In questo processo, la musica continuò a svolgere un ruolo centrale come dispositivo evocativo e identitario: non strumento di autorappresentazione politica diretta, come nel caso di Isabella d'Este, ma elemento essenziale nella costruzione di una regalità simbolica e memoriale, fondata sulla ricezione e sulla trasmissione culturale.



Figure 21. Particolare di *Venezia rende omaggio a Caterina Cornaro*

In alto a sinistra è possibile notare una figura maschile intenta a suonare un cordofono, verosimilmente un liuto barocco data la forma più schiacciata della cassa armonica. Malgrado la ridondanza di personaggi in questo quadro e l'attenzione per i paramenti, non è possibile affermare lo stesso per lo strumento, il quale non è dettagliatamente definito nel disegno. Inoltre sorprende la sua collocazione nel quadro, in quanto cozza con la maestosità dell'evento, non è possibile credere che un solo strumento a corde avesse potuto risuonare in un evento del genere. La sua presenza identificherebbe più un ornamento che una rappresentazione fotografica del momento. Dopotutto il liuto

resta sempre un elemento elegante ed identitario, potremmo affermare che Makart ha centrato l'idea ma anacronisticamente ne ha inserito uno barocco.

La ricostruzione del profilo storico e culturale di Caterina Cornaro mostra come il suo ruolo di mecenate si configuri prevalentemente sul piano simbolico e memoriale, più che come espressione di un programma culturale strutturato e sistematico. La musica, pur presente nelle rappresentazioni della corte di Asolo e nella ricezione letteraria e figurativa della sua figura, agisce soprattutto come elemento evocativo di armonia, raffinatezza e regalità ideale, inserendosi in una narrazione costruita a posteriori e amplificata dalla fortuna romantica.

Tale modello si differenzia in modo significativo da quello incarnato da Isabella d'Este, per la quale la musica costituisce invece un linguaggio attivo di autorappresentazione politica, integrato in un progetto iconografico coerente e consapevolmente controllato. Il confronto tra le due figure consente pertanto di mettere in luce modalità differenti di impiego della musica all'interno del mecenatismo femminile rinascimentale: da un lato una strategia simbolica fondata sulla ricezione e sulla memoria culturale, dall'altro un uso programmatico e strutturato della musica come strumento di costruzione identitaria.

Alla luce di queste premesse, il paragrafo seguente propone un confronto comparativo tra Isabella d'Este e Caterina Cornaro, volto a evidenziare analogie e divergenze nelle pratiche di committenza musicale, nei dispositivi iconografici e nella funzione culturale attribuita alla musica nei rispettivi contesti di corte.

3.3.2. Confronto comparativo: Isabella d'Este e Caterina Cornaro

Il confronto tra Isabella d'Este e Caterina Cornaro consente di mettere in luce differenti modalità di impiego della musica nel mecenatismo femminile rinascimentale, determinate da contesti politici, culturali e simbolici distinti. Pur condividendo un'elevata visibilità pubblica, le due figure sviluppano strategie di autorappresentazione profondamente diverse.

Per Isabella d'Este la musica costituisce un elemento strutturale di un progetto culturale coerente e consapevolmente controllato. La pratica musicale personale, attestata dalle fonti, si integra con l'uso sistematico di simboli musicali nelle arti visive, negli spazi dello studiolo e negli apparati festivi, configurando un linguaggio iconografico volto a esprimere valori di misura, armonia e buon governo.

Nel caso di Caterina Cornaro, la musica assume invece una funzione prevalentemente simbolica e relazionale. Essa contribuisce alla costruzione dell'immagine ideale della corte di Asolo e alla fortuna memoriale della figura della regina, senza configurarsi come parte di un programma iconografico unitario o di una pratica musicale personale documentata con continuità.

La distinzione emerge anche nei dispositivi spaziali e rappresentativi: Isabella concentra la propria autorappresentazione in luoghi fortemente codificati e simbolicamente densi, mentre Caterina opera all'interno di spazi di sociabilità colta, in cui la musica agisce come elemento evocativo di raffinatezza e armonia.

Questo confronto mostra come il mecenatismo femminile rinascimentale non risponda a un modello unico, ma si articola in strategie diverse: da un lato un uso programmatico e politico della musica, dall'altro una funzione prevalentemente

memoriale e simbolica, legata alla costruzione dell'immagine e della ricezione storica.

Le principali differenze e convergenze tra i due modelli di mecenatismo femminile possono essere sintetizzate nella seguente tabella comparativa, che mette a confronto le modalità di committenza musicale, i dispositivi iconografici e la funzione culturale attribuita alla musica nei rispettivi contesti di corte.

Tabella 1. Confronto tra i modelli di mecenatismo musicale di Isabella d'Este e Caterina Cornaro.

Voce	Isabella d'Este (Mantova/Ferrara)	Caterina Cornaro (Asolo/Venezia)
Profilo di mecenatismo	Programma culturale coerente, con integrazione di arti visive, simboli e musica	Mecenatismo di corte idealizzato, fondato su reti colte e rappresentazione simbolica
Pratica musicale personale	Centrale e documentata (canto, liuto, formazione specialistica)	Non strutturata; prevale la dimensione simbolica
Committenze e musica	Musica come linguaggio politico-morale (Impresa delle Pause) e dispositivo iconografico	Musica come elemento di atmosfera culturale
Luoghi e dispositivi	Studiolo, grotta, porta del camerino, apparati festivi	Corte di Asolo, salotti letterari
Fonti principali	Trissino, Pankina, Pizzigalli, Messisbugo	Pagani, Bembo, epistolario, tradizione romantica
Iconografia musicale	Ampia e programmata (liuto, arpa, lira, violino, cornetto)	Mediata e idealizzata (Concerto ad Asolo; Makart)
Strumenti attestati	Liuto, arpa, lira da braccio, lira-chitarra, violino, cornetto	Liuti e lira da braccio; cordofono in Makart
Funzione culturale	Autocontrollo, misura, armonia politica	Regalità veneziana e memoria culturale
Lettura critica	Integrazione tra musica, iconografia e politica	Centralità della ricezione e dell'idealizzazione

3.4. Margherita d'Asburgo

3.4.1. Profilo storico e culturale di Margherita d'Asburgo

Margherita d'Asburgo (Oudenaarde, Fiandre, 5 luglio 1522 – Ortona, 18 gennaio 1586), nota anche come Margherita di Parma, operò in un quadro politico e culturale differente rispetto alle corti italiane del primo Rinascimento: figlia naturale di Carlo V e cresciuta nell'orbita asburgica, la sua autorità si definì soprattutto attraverso la gestione del potere e la rappresentanza dinastica, con un forte investimento nelle forme pubbliche del cerimoniale e dell'immagine⁶⁹. In Italia, in seguito al matrimonio con Ottavio Farnese, la sua presenza si colloca in un contesto segnato dalla necessità di stabilizzazione e legittimazione: la duchessa non agisce principalmente come “mecenate” in senso umanistico-isabelliano, quanto come figura di governo e mediazione, la cui visibilità politica passa anche attraverso pratiche culturali integrate nelle strutture istituzionali della corte.

In questa prospettiva, la musica tende a configurarsi meno come ambito di pratica personale documentata e più come risorsa di rappresentazione, in grado di rendere percepibile (e “udibile”) l'ordine del potere. Studi recenti hanno mostrato come, nei contesti farnesiani e in particolare nelle entrate e nelle cerimonie pubbliche, la musica e il simbolismo musicale potessero sostenere l'affermazione dell'autorità della duchessa, intrecciandosi con dispositivi urbani, architetture effimere e programmi celebrativi⁷⁰. Ne deriva un profilo in cui la committenza culturale si lega

⁶⁹ Encyclopaedia Britannica. *Margaret of Parma*.

⁷⁰ Marchi, L. ‘The Perfect Harmony of the World’: Musical Representations of Royal Power during Margaret of Parma’s Reign in Piacenza. *Journal of the Alamire Foundation*, 16/1, 2024.

soprattutto al piano diplomatico e cerimoniale: la musica funziona come linguaggio di prestigio, misura e magnificenza pubblica, più che come elemento di autorappresentazione iconografica “programmata” sul modello dello studiolo⁷¹.

Questo assetto risulta coerente con il clima del pieno Cinquecento e con una cultura di corte in cui decoro, controllo e gerarchia, anche sul piano sonoro, diventano strumenti di costruzione della legittimità. In tal senso, Margherita d’Asburgo rappresenta un caso utile per ampliare il quadro del mecenatismo femminile oltre l’esperienza delle corti umanistiche italiane, evidenziando una declinazione più istituzionale e “di governo” del rapporto tra musica e potere⁷².

3.4.2. Confronto comparativo: Isabella d’Este e Margherita d’Asburgo

Il confronto tra Isabella d’Este e Margherita d’Asburgo mette in luce due modalità differenti di impiego della musica nel mecenatismo femminile del Cinquecento, strettamente legate ai rispettivi contesti politici e culturali. Se Isabella opera all’interno di una corte umanistica italiana, utilizzando la musica come linguaggio simbolico e strumento di autorappresentazione personale, Margherita agisce in un ambito dinastico e istituzionale nel quale la musica è parte integrante del cerimoniale di corte.

Nel caso di Isabella d’Este, la musica assume un ruolo attivo nella costruzione dell’identità pubblica: la pratica musicale personale e l’uso consapevole di simboli musicali nelle arti visive concorrono a definire un progetto iconografico coerente,

⁷¹ Marchi, L. ‘The Perfect Harmony of the World’ ..., cit.

⁷² Alberico, G. *La Signora delle Fiandre*. Italia, Edizioni Piemme, 2021.

fondato su valori di armonia, misura e controllo. Per Margherita d'Asburgo, invece, la musica non si configura come spazio di sperimentazione individuale, ma come elemento funzionale alla rappresentazione del potere e alla legittimazione dinastica, inserito in un sistema cerimoniale condiviso e regolato.

Questa distinzione riflette due concezioni differenti del rapporto tra musica e potere femminile: da un lato una musica intesa come strumento di costruzione identitaria e simbolica, dall'altro una musica concepita come componente dell'etichetta e della magnificenza istituzionale. Le principali analogie e differenze tra questi due modelli di mecenatismo musicale sono sintetizzate nella tabella comparativa che segue.

Tabella 2. Confronto tra i modelli di mecenatismo musicale di Isabella d'Este e Margherita d'Asburgo.

Voce	Isabella d'Este (Mantova/Ferrara)	Margherita d'Asburgo (Fiandre / Parma / Bruxelles)
Profilo di mecenatismo	Programma culturale consapevole e simbolicamente strutturato	Mecenatismo istituzionale legato alla rappresentanza politica
Pratica musicale personale	Attestata e sistematica (canto, liuto)	Non strutturata; fruizione cerimoniale
Committenze e musica	Integrazione in un sistema simbolico e cerimoniale	Musica come componente stabile dell'etichetta di corte
Luoghi e dispositivi	Studiolo, Sala del Tesoro, apparati festivi	Corti di Bruxelles e Parma; spazi di rappresentanza
Fonti principali	Trissino, Pankina, Pizzigalli, Messisbugo	Fonti politiche e memoriali; Alberico
Iconografia musicale	Ampia e programmatica	Assenza di un corpus unitario; attestazioni testuali
Strumenti attestati	Liuto, arpa, lira da braccio, lira-chitarra, violino, cornetto	Musica strumentale e vocale in ambito cerimoniale
Funzione culturale	Self-fashioning e armonia politica	Prestigio dinastico e ordine istituzionale

Lettura critica	Modello paradigmatico di iconografia musicale	Mecenatismo musicale cerimoniale e istituzionale
------------------------	---	--

3.5. Maria d'Aviz, anche conosciuta come Maria del Portogallo

3.5.1. Profilo storico e cerimoniale di Maria d'Aviz

Maria d'Aviz (Lisbona, 15 ottobre 1538 – Parma, 7 febbraio 1577), infanta del Portogallo e principessa della Casa d'Aviz, entrò nel sistema delle corti italiane ed europee attraverso il matrimonio con Alessandro Farnese, celebrato per procura nel 1565. Divenuta nuora di Margherita d'Asburgo, governatrice dei Paesi Bassi, Maria fu immediatamente inserita in un complesso apparato cerimoniale che fece della musica uno degli strumenti principali di rappresentazione del potere dinastico e della legittimazione politica⁷³.

Per questo studio, l'evento matrimoniale costituisce un osservatorio privilegiato, poiché documentato in modo eccezionale da un corpus visivo coerente: il cosiddetto *Album di Bruxelles*, un manoscritto illustrato composto da dieci miniature su pergamena, corredate da descrizioni in lingua francese, che raffigurano le principali tappe dei festeggiamenti nuziali tra Lisbona e Bruxelles⁷⁴. Come ha sottolineato Alessandro Pontremoli, si tratta di un raro esempio cinquecentesco di

⁷³ Pontremoli, A. *La scena del potere. Cerimonie, feste e rappresentazione nel Rinascimento*. Milano, Mondadori, 2005.

⁷⁴ Bertini, G. *L'Album di Bruxelles e le nozze di Alessandro Farnese e Maria del Portogallo*. Parma, Silva, 1990.

rappresentazione figurativa di un avvenimento contemporaneo, con precedenti soprattutto nell'area nord-europea.

Le immagini dell'Album sono strettamente connesse alla narrazione delle nozze contenuta nelle memorie dell'ingegnere militare Francesco De Marchi (Venezia, XVII secolo), al servizio di Margherita d'Asburgo e legato alla corte farnesiana⁷⁵.

La relazione tra testo e immagine consente di leggere il ciclo miniato non come una semplice cronaca illustrata, ma come un dispositivo di autorappresentazione politica, in cui musica, architettura effimera, rituali e spettacolo concorrono alla costruzione di un'immagine ideale della corte.



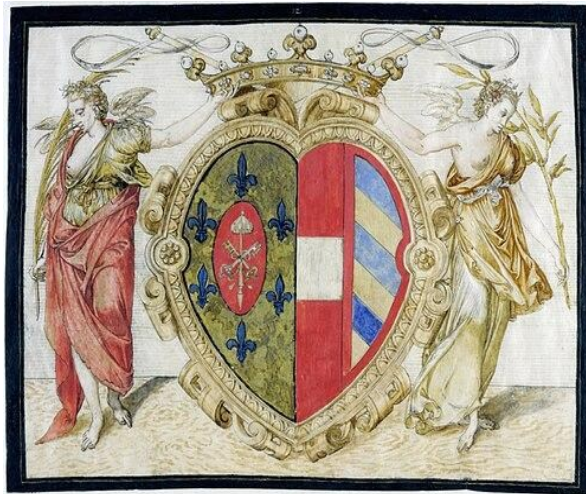
Figura 22. Frontespizio dell'Album di Bruxelles, metà XVI secolo. Biblioteca Universitaria di Varsavia.

⁷⁵ Grazie al suo scambio epistolare con Giovan Battista Pico (Mirandola, 1470 – Mirandola, 1533), segretario di Ottavio Farnese a Parma, riporta un dettagliato racconto delle nozze. ⁷⁵ *Cento lettere del Capitano Francesco Marchi bolognese conservate nell'Archivio Governativo di Parma ed ora per la prima volta recate in luce, A spese della Reale Deputazione di Storia Patria*, Parma 1864, pp. 18-19; de Marchi, F. *Narratione particolare delle gran feste, e trionfi fatti in Portogallo, et in Fiandra nello sposalitio dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Signore, il Signor Alessandro Farnese, Principe di Parma e Piacenza, e la Serenissima Donna Maria di Portogallo*. Bologna: Alessandro Benacci, 1566.

Digitalizzato su Google Books,

https://books.google.it/books?id=DwpmAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false Accesso 14/07/2025.

Il carattere ufficiale dell'Album è ribadito dal frontespizio (fig. 22) e dai cartigli



araldici (figg. 23-24) che aprono e chiudono il ciclo, nei quali compaiono gli stemmi delle famiglie Farnese e Aviz, accompagnati da figure allegoriche della Vittoria e della Pace⁷⁶.

Figure 23. Stemma della famiglia Asburgo-Farnese



Figure 24. Stemma della famiglia Farnese - D'Aviz

Le miniature, attribuite a un pittore anonimo della cerchia di Frans Floris (Anversa, circa 1517 – Anversa, 1570), mostrano una forte coerenza stilistica pur presentando variazioni che lasciano supporre l'intervento di più

mani⁶. In esse la musica assume una funzione strutturale all'interno della narrazione visiva, accompagnando ogni momento significativo della cerimonia.

⁷⁶ Bertini, G. *L'Album di Bruxelles...*, cit., pp. 25–27.



Figure 25. Prima miniatura del ciclo decorativo dell'Album di Bruxelles, arrivo di Maria d'Aviz (metà XVI secolo)

Nella miniatura dell'ingresso solenne a Bruxelles, la presenza delle trombe che precedono la carrozza di Maria d'Aviz richiama un codice iconografico consolidato nelle entrate trionfali dei sovrani: la musica segnala visivamente il rango, anticipa la figura della sposa e ordina lo spazio urbano⁷⁷.

⁷⁷ Prizer, W. *Courtly Ceremonial and Music in the Sixteenth Century*. *Early Music History*, 18, 1999.

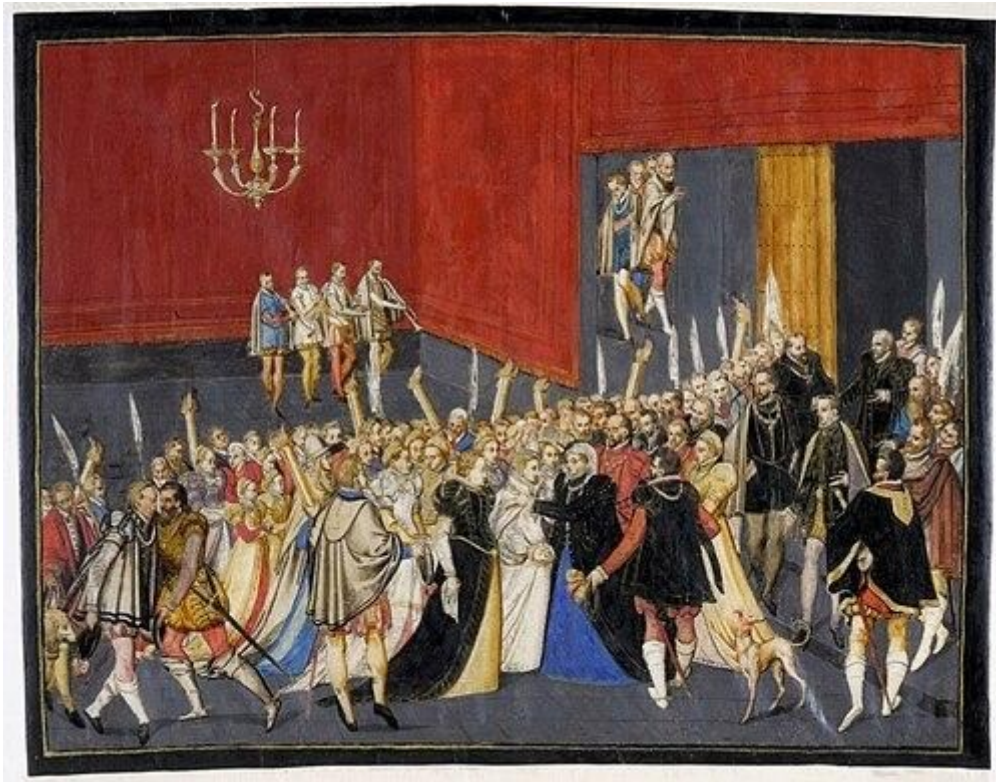


Figure 26. Seconda miniatura del ciclo decorativo dell'Album di Bruxelles, accoglienza nella Grande Sala di Palazzo Reale. (metà XVI secolo)

All'interno del Palazzo Reale, durante l'incontro con Margherita d'Asburgo, la collocazione dei trombettieri in un'area separata della sala conferma una prassi architettonica e cerimoniale ben attestata, che riservava ai musicisti uno spazio preciso, funzionale alla regia sonora dell'evento⁷⁸.

⁷⁸ Pontremoli, A. *La scena del potere...*, cit., pp. 220–223.



Figure 27. Terza miniatura del ciclo decorativo dell'Album di Bruxelles, benedizione degli sposi (metà XVI secolo)

La cerimonia nuziale, raffigurata nella Cappella Reale, introduce una diversa modalità di presenza musicale: accanto alla musica strumentale delle entrate, compare un gruppo di cantori disposti attorno a un leggio, suggerendo l'uso della musica vocale sacra come elemento di solennizzazione del rito.



**Figure 28. Quarta miniatura del ciclo decorativo dell'Album di Bruxelles, primo banchetto.
(metà XVI secolo)**

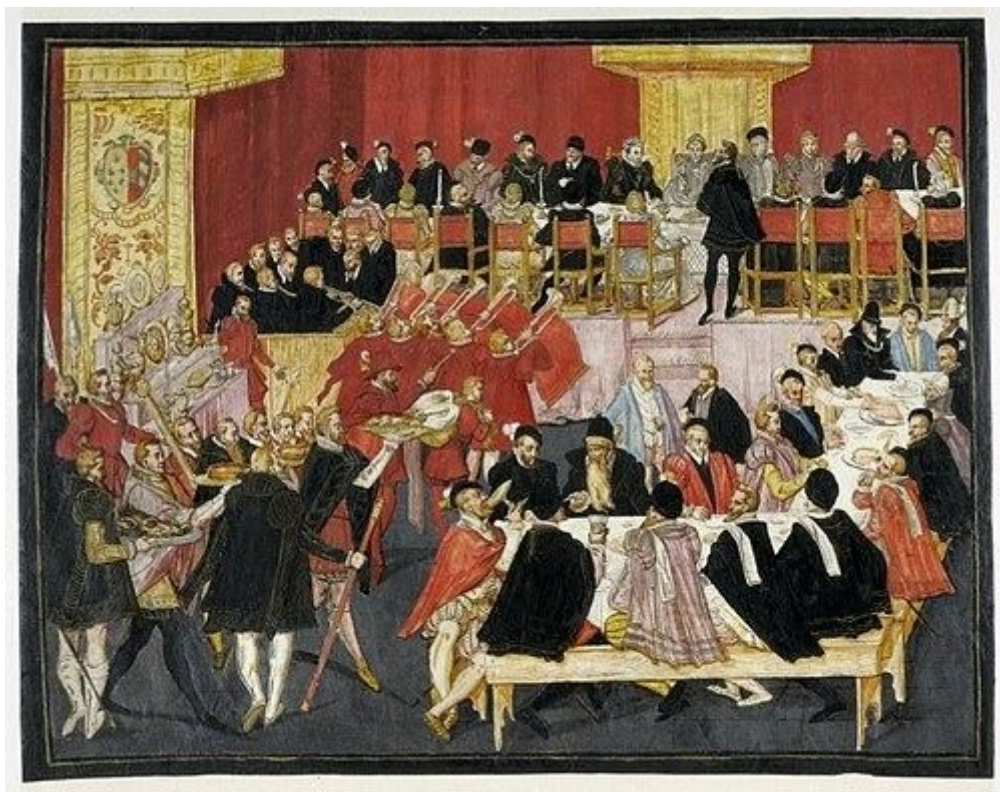


Figure 29. Quinta miniatura del ciclo decorativo dell'Album di Bruxelles, banchetto con grande credenza sulla sinistra. (metà XVI secolo)

Il banchetto costituisce uno dei momenti centrali della narrazione iconografica. Sebbene non sempre raffigurati, gli strumenti e gli ensemble sono descritti con grande precisione da De Marchi, che elenca trombe, pifferi, cornetti, tromboni, viole da gamba, clavicembali e voci, confermando l'alternanza e la stratificazione delle pratiche musicali durante il convivio⁷⁹. La musica non accompagna soltanto il pasto, ma scandisce il tempo, organizza il movimento e contribuisce alla spettacolarizzazione del potere.

⁷⁹ De Marchi, F. *Relazione...*, cit., pp. 90–92.



Figure 30. Seta miniatura del ciclo decorativo dell'Album di Bruxelles, ballo con violinist italiani. (metà XVI secolo)

Particolarmente significativa è la scena del ballo, accompagnato, secondo le fonti, da musicisti italiani. La presenza di strumenti ad arco di diversa tipologia, non riconducibili esclusivamente al violino moderno, invita a una lettura prudente delle immagini, tenendo conto del “filtro artistico” che media la rappresentazione visiva della pratica musicale⁸⁰.

⁸⁰ McKinnon, J. *Music in Early Christian Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.



Figure 31. Settima miniatura del ciclo decorativo dell'Album di Bruxelles, giostra delle Amazzoni, degli Uomini selvaggi e dei Leoni. (metà XVI secolo)



Figure 32. Ottava miniatura del ciclo decorativo dell'Album di Bruxelles, carri allegorici che aprono la giostra nella Grand Place di Bruxelles. (metà XVI secolo)



Figure 33. Nona miniatura del ciclo decorativo dell'Album di Bruxelles, Giostra nella Grande Place di Bruxelles. (metà XVI secolo)



Figure 34. Decima miniatura del ciclo decorativo dell'Album di Bruxelles, banchetto svolto a fine Giostra con proclamazione dei vincitori. (metà XVI secolo)

Le ultime miniature, dedicate alle giostre e ai tornei, ribadiscono il ruolo della musica come elemento di celebrazione pubblica. Trombe e tamburi accompagnano i momenti agonistici, mentre il banchetto finale suggella l'intero ciclo cerimoniale, confermando la centralità della musica nella costruzione simbolica dell'evento.

Nel caso di Maria d'Aviz, dunque, la musica non emerge come pratica personale o come elemento di autorappresentazione individuale, ma come componente strutturale del cerimoniale dinastico. L'Album di Bruxelles restituisce un modello di mecenatismo musicale eminentemente politico e spettacolare, in cui la musica agisce come linguaggio del potere, strumento di legittimazione e mezzo di comunicazione visiva e sonora della continuità dinastica.

3.5.2. Confronto comparativo: Isabella d'Este e Maria d'Aviz

Un ulteriore livello di comparazione può essere stabilito tra Isabella d'Este e Maria d'Aviz, considerando in particolare il ruolo della musica nei grandi apparati cerimoniali e la sua funzione nella legittimazione dinastica.

Tabella 3. Confronto tra i modelli di mecenatismo musicale di Isabella d'Este e Maria d'Aviz.

Voce	Isabella d'Este (Mantova / Ferrara)	Maria d'Aviz (Bruxelles – nozze Farnese)
Profilo di mecenatismo	Mecenatismo intellettuale e simbolico	Mecenatismo cerimoniale e dinastico
Pratica musicale personale	Documentata e centrale (canto, liuto)	Non attestata come pratica autonoma
Committenza e musica	Linguaggio morale e politico	Componente della macchina cerimoniale
Spazi e dispositivi	Studiolo, Sala del Tesoro, apparati festivi	Palazzo Reale di Bruxelles, spazi cerimoniali

Fonti principali	Trissino, Pankina, Pizzigalli, Mesisbugo	Pontremoli, Bertini, De Marchi, Album di Bruxelles, Rudzinska
Tipologia iconografica	Allegorica e simbolica	Cronachistica e celebrativa
Strumenti attestati	Liuto, arpa, lira da braccio, lira-chitarra, violino, cornetto	Trombe, tromboni, cornette, viola da gamba, lira da braccio, tamburi
Modalità di rappresentazione	Programmatica e iconologica	Performativa e rituale
Funzione culturale	Autorappresentazione e armonia del potere	Legittimazione dinastica e magnificenza
Lettura critica	Centralità dell'interpretazione simbolica	Ambiguità prospettiche e tipologiche

3.6. Sintesi comparativa del mecenatismo femminile

La seguente tabella propone una sintesi comparativa dei quattro casi di studio analizzati, mettendo in evidenza le diverse modalità di relazione tra musica, genere e potere nel mecenatismo femminile rinascimentale. Il confronto consente di distinguere modelli di autorappresentazione, pratiche musicali e funzioni simboliche profondamente differenti, legate ai contesti politici e culturali di riferimento.

Tabella 4. Confronto finale tra i modelli di mecenatismo musicale femminile presi in esame.

Voce	Isabella d'Este (Mantova / Ferrara)	Caterina Cornaro (Asolo / Venezia)	Margherita d'Asburgo (Fiandre / Parma / Bruxelles)	Maria d'Aviz (Bruxelles – nozze Farnese)
Contesto politico	Corte umanistica italiana di	Ex regina, corte simbolica priva di	Governo dinastico asburgico e	Evento dinastico internazionale

	primo Cinquecento	potere politico diretto	amministrazione territoriale	(matrimonio politico)
Profilo di mecenatismo	Programma culturale consapevole e unitario	Mecenatismo relazionale e memoriale	Mecenatismo istituzionale e di rappresentanza	Mecenatismo cerimoniale e spettacolare
Pratica musicale personale	Centrale e documentata (canto, liuto)	Non documentata come pratica strutturata	Non attestata come pratica personale	Non attestata
Uso della musica	Linguaggio simbolico, morale e politico (Impresa delle Pause)	Elemento evocativo di armonia e corte ideale	Componente dell'etichetta e del cerimoniale	Strumento di legittimazione dinastica
Spazi privilegiati	Studiolo, grotta, Sala del Tesoro, apparati festivi	Corte di Asolo, salotti letterari	Spazi di rappresentanza istituzionale	Palazzo Reale, Galleria Grande, Grand Place
Tipologia iconografica	Allegorica e programmatica	Idealizzata e retrospettiva	Prevalentemente testuale e documentaria	Cronachistica e narrativa
Strumenti attestati / raffigurati	Liuto, violino, arpa, lira, lira da braccio, cornetto (figg. 7–11, 18)	Liuti e lira da braccio (fig. 19); liuto simbolico (figg. 20–21)	Musica di corte senza corpus iconografico unitario	Trombe, tromboni, cornette, pifferi, viola da gamba, lira da braccio, tamburi (figg. 30–34)
Figure chiave	Sala del Tesoro (figg. 5, 7–9); Impresa delle Pause (fig. 11); Allegoria della Corte (figg. 12–13); Regno di Comus (fig. 17)	Concerto ad Asolo (fig. 19); <i>Venezia rende omaggio a Caterina Cornaro</i> (figg. 20–21)	—	Album di Bruxelles: frontespizio e ciclo miniato (figg. 22, 25–34)
Funzione culturale della musica	Costruzione dell'identità e del buon governo	Costruzione della memoria e del mito	Rafforzamento dell'ordine e della continuità dinastica	Celebrazione pubblica e magnificenza
Modello interpretativo	Self-fashioning musicale	Regalità simbolica e memoriale	Potere istituzionale	Ritualità politica

4. Artiste e autorappresentazione: donne, musica e identità visive nel Rinascimento.

Il presente capitolo si concentra sul tema dell'autorappresentazione femminile attraverso la musica nelle arti visive, spostando l'attenzione dal mecenatismo e dalla committenza, analizzati nel capitolo precedente, alla produzione artistica e alle strategie visive adottate dalle donne artiste tra tardo Rinascimento e Manierismo. In questo passaggio, la musica non è più soltanto un elemento di prestigio culturale promosso dalle élite femminili, ma diventa un linguaggio simbolico attraverso cui le artiste negoziano la propria identità, il proprio status sociale e la legittimità della loro presenza nel sistema artistico.

L'analisi prende in esame casi di autorappresentazione consapevole, come negli autoritratti di Sofonisba Anguissola, e immagini in cui la musica contribuisce a definire modelli di femminilità regolati da contesti familiari, sociali e religiosi, come nelle opere di Lavinia Fontana e Marietta Robusti. Particolare attenzione è rivolta al modo in cui strumenti diversi, in particolare quelli a tastiera e il liuto, assumono funzioni simboliche differenti in relazione alla periodizzazione, al contesto culturale e alle dinamiche di genere, oscillando tra dimensione privata e visibilità pubblica⁸¹.

Attraverso un approccio iconologico e comparativo, il capitolo intende mostrare come la musica operi come dispositivo visivo di mediazione tra visibilità e

⁸¹ Barker, S. (a cura di), *Women Artists in Early Modern Italy*, Farnham–Burlington, 2016.

controllo, tra autorità intellettuale e decoro, contribuendo alla costruzione di identità femminili complesse e storicamente situate⁸².

4.1. Sofonisba Anguissola (Cremona, 1535 – Palermo, 16 novembre 1625)

4.1.1. Autorappresentazione e status di donna umanista

La figura di Sofonisba Anguissola occupa una posizione centrale nella riflessione sull'autorappresentazione femminile tra tardo Rinascimento e primo Manierismo. Formata all'interno di un contesto familiare colto e attento all'educazione umanistica, l'artista elaborò una strategia visiva consapevole, fondata sulla costruzione di un'immagine di donna colta, moralmente irreprensibile e culturalmente legittimata, capace di rivendicare il proprio ruolo nel sistema artistico senza entrare in conflitto con le norme di genere vigenti⁸³.

È necessario chiarire la sua collocazione cronologica: Sofonisba non può essere definita un'artista rinascimentale in senso stretto, ma si inserisce piuttosto nel clima del tardo Rinascimento, in una fase di transizione verso il Manierismo. Questa distinzione non è meramente terminologica, ma incide profondamente sulle modalità di rappresentazione dell'identità femminile e sull'uso simbolico della musica nelle sue opere, che privilegiano una dimensione introspettiva, misurata e controllata, distante da modelli celebrativi o spettacolari.

⁸² Simons, P. *Women in Frames. The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture*, New Haven–London, 2010.

⁸³ Barker, S. *Women Artists in Early Modern Italy*, Farnham–Burlington, 2016.



Figure 35. Sofonisba Anguissola, *Autoritratto alla spinetta con la nutrice*, ca. 1561, olio su tela, 56 x 43 cm. Althorp, Collezione Spencer.

Come osservano Holmes e Cook, Sofonisba costruisce la propria immagine pubblica attraverso un controllo rigoroso dei segni visivi dell'identità, evitando qualsiasi elemento che possa essere letto come esibizione o compiacimento dello sguardo esterno:

Sofonisba presents herself not as a performer for an audience, but as an intellectual woman whose accomplishments are quietly displayed within the bounds of decorum⁸⁴.

Questa impostazione consente di comprendere come, negli autoritratti, Sofonisba eviti sistematicamente qualsiasi riferimento a una dimensione apertamente performativa o spettacolare della musica. La pratica musicale è presentata come parte integrante di un percorso intellettuale coerente con l'ideale di donna umanista, nel quale il sapere artistico e musicale contribuisce alla formazione morale dell'individuo. La musica non funziona dunque come esibizione di abilità, ma come segno di disciplina, misura e autocontrollo, qualità pienamente compatibili con i modelli educativi destinati alle donne di élite nel Cinquecento⁸⁵.

In questo senso nell'*Autoritratto alla Spinetta con nutrice* (fig. 35), accanto alla figura dell'artista compare una nutrice anziana, la cui presenza introduce una dimensione domestica e relazionale all'interno dell'immagine. La contrapposizione tra la giovane Sofonisba, attiva nella pratica musicale, e la figura silenziosa della nutrice rafforza il valore educativo e morale della musica, inscrivendola in un contesto di virtù familiare e di continuità femminile intergenerazionale.

Dal punto di vista iconologico, l'assenza di pubblico, la dimensione raccolta dell'ambiente e la postura composta della figura rafforzano l'idea di interiorità e concentrazione. Lo sguardo, spesso rivolto verso l'osservatore ma privo di intenzionalità seduttiva, contribuisce a costruire una soggettività consapevole, che

⁸⁴ Sofonisba non si presenta come un'artista che si esibisce davanti a un pubblico, ma come una donna colta le cui conquiste vengono mostrate con discrezione, nei limiti del decoro. Holmes, S.; Cook, P., *Sofonisba Anguissola. The First Great Woman Artist of the Renaissance*, New York, 1999.

⁸⁵ Cox, V. *The Renaissance Dialogue on Women*, Cambridge, 2013.

rivendica il proprio ruolo intellettuale senza oltrepassare i limiti del decoro imposti alla rappresentazione femminile⁸⁶.

4.1.2. L'iconografia musicale negli autoritratti

La presenza della musica negli autoritratti di Sofonisba Anguissola si configura come un dispositivo simbolico attentamente calibrato. In particolare, la scelta degli strumenti a tastiera, come la spinetta o il virginale, assume un valore rilevante se confrontata con il più frequente uso del liuto nelle raffigurazioni femminili coeve⁸⁷.

⁸⁶ Simons, P. *Gender, Representation and Visual Culture*, London–New York, 2016.

⁸⁷ Ventura Nieto, L. *An Alluring Sight of Music. Gender, Image, and Sound in Early Modern Italy*, Turnhout, 2018.



Figure 36. dettaglio della spinetta nell'*Autoritratto alla spinetta*, Sofonisba Anguissola.

Come ha sottolineato Mary Garrard, la musica in Sofonisba non è mai finalizzata alla performance pubblica, ma assume una funzione eminentemente introspettiva e identitaria:

Music in Anguissola's self-portraits is not a display of virtuosity, but a sign of cultivated inwardness, carefully aligned with ideals of female virtue and restraint⁸⁸.

⁸⁸ La musica negli autoritratti di Anguissola non è una dimostrazione di virtuosismo, ma un segno di interiorità colta, attentamente allineata agli ideali di virtù e moderazione femminili. Garrard, M. D. *Here's Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist*, «Renaissance Quarterly», 2012.

A differenza del liuto, strumento carico di ambiguità semantiche e spesso associato a una dimensione sensuale o performativa, gli strumenti a tastiera rimandano a un ambito di studio, disciplina e pratica domestica controllata. Essi sono tradizionalmente legati all'educazione delle giovani donne di buona famiglia e risultano compatibili con un ideale di virtù silenziosa e rispettabilità sociale. In questo senso, la spinetta diventa per Sofonisba uno strumento di autorappresentazione particolarmente efficace, capace di comunicare competenza musicale senza esporre il corpo femminile a una visibilità problematica.

Applicando i livelli di analisi iconologica elaborati da Erwin Panofsky, al livello pre-iconografico si osserva una resa sobria dello strumento, integrata armoniosamente nello spazio pittorico; al livello iconografico, la spinetta assume il valore di attributo dell'educazione umanistica; al livello iconologico, infine, essa contribuisce alla costruzione di un'identità femminile fondata sulla misura e sull'autocontrollo, rendendo socialmente accettabile la presenza dell'artista donna nello spazio della rappresentazione⁸⁹.

Particolarmente rilevante è il rapporto tra musica e sguardo. Negli autoritratti con strumenti a tastiera, Sofonisba non è colta nell'atto dell'esecuzione, ma in una dimensione sospesa e meditativa: la musica non è suonata per essere udita, ma interiorizzata. Questo elemento distingue nettamente la sua autorappresentazione da quella di artiste successive, come Lavinia Fontana, nelle quali la musica assume una funzione più esplicitamente pubblica e rappresentativa, anche in risposta alle mutate esigenze culturali e religiose della seconda metà del Cinquecento⁹⁰.

⁸⁹ Panofsky, E. *Meaning in the Visual Arts*, Chicago, 1955.

⁹⁰ Bohn, B.; Morselli, R. (a cura di), *The Female Artist in Early Modern Italy*, Farnham, 2016.

In conclusione, l'iconografia musicale negli autoritratti di Sofonisba Anguissola non può essere letta come semplice testimonianza della sua abilità musicale, ma come parte integrante di una strategia visiva volta a costruire un'immagine di donna artista colta e moralmente irreprensibile, in cui la musica agisce come strumento di regolazione simbolica della visibilità femminile⁹¹.

4.2. Lavinia Fontana (Bologna, 24 agosto 1552 – Roma, 11 agosto 1614)

4.2.1. Identità artistica, formazione e contesto bolognese

La figura di Lavinia Fontana si colloca in un contesto storico, culturale e religioso profondamente diverso rispetto a quello di Sofonisba Anguissola. Attiva tra la seconda metà del Cinquecento e i primi decenni del Seicento, Lavinia opera pienamente nel clima del Manierismo maturo e della cultura controriformistica, all'interno di una Bologna fortemente segnata dalla presenza ecclesiastica e dall'applicazione dei decreti tridentini. Questa cornice incide in modo determinante sulle modalità di rappresentazione dell'identità femminile e sull'uso simbolico della musica nelle sue opere⁹².

La sua formazione avviene sotto la guida del padre Prospero Fontana, pittore affermato e figura centrale nella definizione della sua carriera artistica. La mediazione paterna non costituisce un semplice dato biografico, ma un elemento

⁹¹ Garrard, M. D. *Artemisia Gentileschi and Feminism in Early Modern Europe*, London, 2020.

⁹² Bohn, B. *Women Artists, Their Patrons, and Their Publics in Early Modern Bologna*, University Park, 2012.

strutturale del percorso professionale di Lavinia, che le consente di accedere al mercato artistico e alla committenza pubblica senza infrangere apertamente le norme di genere. Come ha sottolineato la storiografia recente, la figura del padre funge da garante morale e professionale, rendendo socialmente accettabile l'attività artistica di una donna in uno spazio tradizionalmente maschile⁹³.

A differenza di Sofonisba, Lavinia non costruisce la propria immagine esclusivamente attraverso l'autorappresentazione intima, ma si confronta con una dimensione pubblica e professionale dell'arte. La sua produzione comprende ritratti ufficiali, pale d'altare e opere destinate a committenze religiose, nelle quali la rappresentazione della donna artista deve necessariamente dialogare con le esigenze di decoro, ortodossia e controllo imposte dalla Controriforma⁹⁴.

4.2.2. L'*Autoritratto alla spinetta e fantesca*: musica, controllo e visibilità

L'opera chiave per comprendere il rapporto tra autorappresentazione, musica e identità femminile in Lavinia Fontana è l'*Autoritratto alla spinetta e fantesca*, conservato presso l'Accademia Nazionale di San Luca. In questo dipinto, la presenza dello strumento musicale non è accessoria, ma parte integrante di una costruzione visiva fortemente regolata, nella quale il talento artistico e musicale della pittrice è costantemente mediato da elementi di controllo simbolico⁹⁵.

⁹³ Simons, P. *Gender, Representation and Visual Culture*, London–New York, 2016.

⁹⁴ Prosperi, A. *Il Concilio di Trento: una introduzione storica*, Torino, 2010.

⁹⁵ Ventura Nieto, L. *An Alluring Sight of Music. Gender, Image, and Sound in Early Modern Italy*, Turnhout, 2018.



Figure 37. Lavinia Fontana, *Autoritratto alla spinetta e fantesca*, ca. 1577–1579, Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

La raffigurazione della pittrice accanto alla spinetta, strumento tradizionalmente associato all'educazione delle donne di buona famiglia, richiama un ideale di competenza musicale disciplinata e socialmente accettabile. Tuttavia, a differenza degli autoritratti di Sofonisba Anguissola, la pratica musicale non è qui inscritta in una dimensione di interiorità solitaria: la presenza della fantesca introduce un

elemento di sorveglianza e di mediazione che regola implicitamente la visibilità del corpo femminile e delle sue abilità⁹⁶.

Come ha osservato Mary Garrard, l'immagine costruisce una femminilità colta ma controllata, nella quale il talento non deve mai apparire come autonomia eccessiva o trasgressione:

Fontana's self-representation carefully balances accomplishment and restraint, presenting artistic and musical skill within a framework of propriety and social supervision⁹⁷.

La musica, in questo contesto, non è segno di libertà espressiva, ma parte di un sistema di legittimazione che neutralizza possibili ambiguità. La spinetta, strumento a tastiera privo delle connotazioni sensuali del liuto, contribuisce a inscrivere l'immagine dell'artista entro un orizzonte di decoro e di disciplina, pienamente coerente con le istanze della cultura controriformistica⁹⁸.

4.2.3. Confronto con Sofonisba Anguissola

Il confronto con Sofonisba Anguissola mette in luce due modelli profondamente diversi di autorappresentazione femminile attraverso la musica. Se Sofonisba utilizza lo strumento a tastiera per costruire un'immagine di interiorità intellettuale e di distanza dalla performance, Lavinia Fontana inserisce la musica in un sistema visivo più complesso, nel quale la visibilità è costantemente regolata da presenze esterne e da dispositivi di controllo simbolico.

⁹⁶ Simons, P. *Women in Frames. The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture*, New Haven-London, 2010.

⁹⁷ Il modo in cui Fontana si rappresenta bilancia attentamente successo e moderazione, presentando le sue capacità artistiche e musicali in un contesto di correttezza e supervisione sociale. Garrard, M. D. *Here's Looking at Me*, «Renaissance Quarterly», 2012.

⁹⁸ Melini, D., *Nella bottega del liutaio*, Firenze, 2015.

Un elemento particolarmente significativo nel confronto tra le due pittrici è rappresentato dalla diversa funzione assunta dalle figure femminili secondarie presenti nei rispettivi autoritratti. Nell'*Autoritratto alla spinetta con nutrice* (fig. 35) di Sofonisba, la nutrice svolge il ruolo di testimone silenziosa di una pratica musicale inscritta nello spazio domestico e familiare: la sua presenza rafforza l'idea di continuità educativa e di trasmissione intergenerazionale dei valori, senza introdurre una dimensione esplicita di sorveglianza. Al contrario, nell'*Autoritratto alla spinetta e fantesca* (fig. 37) di Lavinia Fontana, la figura della fantesca assume una funzione più marcatamente regolativa, configurandosi come dispositivo visivo di controllo e di mediazione sociale. Se nel caso di Sofonisba la relazione tra le due figure femminili contribuisce a costruire un'immagine di interiorità e concentrazione, in Lavinia la presenza della fantesca segnala la necessità di inscrivere il talento artistico e musicale entro un sistema di visibilità sorvegliata, pienamente coerente con le istanze della cultura controriformistica.

Nel contesto controriformistico, la musica diventa così uno strumento di negoziazione tra talento individuale e norme sociali: essa segnala competenza e cultura, ma al tempo stesso delimita i confini entro cui l'identità femminile può essere resa visibile senza risultare problematica. In questo senso, l'*Autoritratto alla spinetta e fantesca* rappresenta un momento cruciale nell'evoluzione dell'iconografia musicale femminile, anticipando modalità di rappresentazione che troveranno pieno sviluppo nel primo Seicento⁹⁹.

⁹⁹ Bohn, B.; Morselli, R. (a cura di), *The Female Artist in Early Modern Italy*, Farnham, 2016.

4.3. Caterina Vam Hemessen (Anversa, 1528 – dopo il 1565)

4.3.1. Contesto nordico e formazione artistica

La figura di Caterina van Hemessen si colloca nel contesto dei Paesi Bassi meridionali della metà del XVI secolo, un ambiente culturale e artistico profondamente diverso rispetto a quello italiano analizzato nei paragrafi precedenti. La produzione figurativa nordica del periodo è caratterizzata da una forte attenzione alla dimensione morale e domestica, in cui la rappresentazione dell'identità individuale, in particolare femminile, è strettamente legata ai valori di modestia, disciplina e ordine sociale¹⁰⁰.

La formazione di Caterina avviene sotto la guida del padre Jan Sanders van Hemessen, pittore attivo ad Anversa. Come nei casi di Sofonisba Anguissola e Lavinia Fontana, anche per Caterina la mediazione paterna costituisce una condizione essenziale per l'accesso alla pratica artistica. Tuttavia, nel contesto nordico tale mediazione si inserisce in un sistema di valori in cui l'attività femminile, artistica o musicale, è fortemente regolata e ricondotta all'ambito dell'educazione morale e della rispettabilità sociale¹⁰¹.

¹⁰⁰ Barker, S. (a cura di), *Women Artists in Early Modern Italy*, Farnham–Burlington, 2016.

¹⁰¹ Bohn, B. *Women Artists, Their Patrons, and Their Publics in Early Modern Bologna*, University Park, 2012.

4.3.2. Musica, educazione e virtù femminile nella ritrattistica nordica

A differenza dei casi italiani analizzati in precedenza, Caterina van Hemessen non utilizza la musica come strumento di autorappresentazione diretta. Tuttavia, il tema musicale emerge in modo significativo nella ritrattistica femminile a lei attribuita e, più in generale, nel contesto figurativo nordico del Cinquecento, dove strumenti come il virginale e il clavicembalo assumono un valore simbolico ben definito¹⁰². In questo ambito, la musica è strettamente associata all'idea di educazione virtuosa e di disciplina domestica. Lo strumento musicale non rimanda a una performance pubblica, né a un'affermazione individuale del talento, ma si configura come segno visibile di una formazione morale equilibrata, conforme ai modelli di comportamento femminile promossi dalla cultura borghese dei Paesi Bassi¹⁰³.

4.3.3. *Ragazza al virginale* (1548): analisi iconografica

Un esempio particolarmente significativo di questa concezione è rappresentato dalla *Ragazza al virginale*, dipinto attribuito a Caterina van Hemessen e datato al 1548, oggi conservato presso il Wallraf-Richartz Museum & Fondation Corboud di Colonia.

¹⁰² Ventura Nieto, L. *An Alluring Sight of Music. Gender, Image, and Sound in Early Modern Europe*, Turnhout, 2018.

¹⁰³ Simons, P. *Women in Frames. The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture*, New Haven–London, 2010.



Figure 38. Caterina van Hemessen, *Ragazza al Virginale*, 1548, olio su tavola, 30,5 x 24 cm. Colonia, Wallraf-Richartz Museum & Fondation Corboud.

La giovane figura femminile è raffigurata mentre siede composta davanti allo strumento a tastiera. L'atteggiamento raccolto, la postura controllata e l'assenza di interazione con un pubblico suggeriscono una lettura simbolica della musica come pratica educativa e morale, piuttosto che come abilità da esibire. Il virginal, strumento tipicamente associato all'educazione femminile nel Nord Europa, rafforza questa interpretazione, collocando la scena in un ambito di disciplina domestica e di decoro sociale.

Dal punto di vista iconografico, l'immagine si inserisce in una tradizione nordica in cui la musica è frequentemente utilizzata come metafora dell'armonia interiore e dell'ordine morale. In questo senso, il dipinto non intende celebrare il talento individuale della giovane donna, ma proporre un modello di femminilità virtuosa, conforme ai valori sociali e religiosi del tempo¹⁰⁴.

4.3.4. Confronto con i modelli italiani

Il confronto con i casi italiani di Sofonisba Anguissola e Lavinia Fontana evidenzia differenze sostanziali nell'uso iconografico della musica. Se Sofonisba impiega lo strumento a tastiera per costruire un'immagine di interiorità intellettuale e di legittimazione culturale, e Lavinia Fontana inserisce la musica in un sistema di visibilità regolata e controriformistica, Caterina van Hemessen si colloca in un contesto in cui la musica assume prevalentemente un valore morale ed educativo, strettamente connesso alla disciplina domestica.

L'assenza di autoritratti musicali da parte dell'artista non costituisce una lacuna, ma riflette una diversa concezione della visibilità femminile: nel contesto nordico, la musica non è strumento di autoaffermazione, bensì elemento di una grammatica simbolica condivisa, volta a definire modelli di comportamento accettabili e socialmente riconosciuti¹⁰⁵.

¹⁰⁴ McKinnon, J. *The Iconography of Music in the Middle Ages*, Oxford, 1990.

¹⁰⁵ Garrard, M. D. *Artemisia Gentileschi and Feminism in Early Modern Europe*, London, 2020.

4.3.5. Caterina van Hemessen e l'iconografia musicale femminile nel Nord Europa

Il caso di Caterina van Hemessen contribuisce in modo significativo all'analisi comparativa proposta nel presente capitolo, mostrando come l'iconografia musicale femminile assuma significati differenti in relazione ai contesti geografici e culturali. La *Ragazza al virginale* testimonia una concezione della musica come pratica educativa e morale, profondamente integrata nella costruzione dell'identità femminile nel Nord Europa del Cinquecento.

In questo senso, l'opera amplia il quadro interpretativo tracciato attraverso i casi italiani, confermando il ruolo della musica come dispositivo simbolico flessibile, capace di adattarsi a modelli diversi di femminilità, di visibilità sociale e di legittimazione culturale¹⁰⁶.

4.4. Marietta Robusti (Venezia, ca. 1560 – Venezia, 1590)

4.4.1. Contesto veneziano e controllo paterno

La figura di Marietta Robusti, nota come la Tintoretta, si inserisce nel contesto del tardo Rinascimento veneziano, caratterizzato da una straordinaria centralità della musica nella vita sociale, culturale e cerimoniale della città. Venezia rappresentava uno dei principali centri musicali d'Europa, in cui il madrigale e la pratica vocale colta costituivano un elemento distintivo dell'élite aristocratica. Tuttavia, questa vivacità culturale non si traduceva automaticamente in una maggiore libertà di

¹⁰⁶ Barker, S. *Women Artists and the Rhetoric of Virtue*, in «Renaissance Studies», 2014.

espressione per le donne, la cui visibilità rimaneva fortemente regolata da strutture familiari e sociali¹⁰⁷.

Marietta cresce e si forma all'interno della bottega del padre Jacopo Tintoretto, che ne indirizza rigidamente il percorso artistico e personale. Come sottolineato dalla storiografia più recente, la sua carriera risulta profondamente condizionata dal controllo paterno, che ne limitò l'autonomia professionale e la possibilità di accedere a incarichi pubblici indipendenti. In questo senso, la vicenda di Marietta Robusti costituisce un caso emblematico di talento femminile riconosciuto ma sistematicamente mediato. Come osserva Stefania Mason,

l'attività di Marietta si svolse interamente entro l'orbita paterna, senza che le fosse consentito costruire una carriera autonoma¹⁰⁸.

Questo controllo incide direttamente sulle modalità di autorappresentazione dell'artista e contribuisce a spiegare la cautela con cui la musica viene evocata nelle immagini a lei attribuite.

4.4.2. Iconografia musicale, strumenti a tastiera e confronto con Sofonisba Anguissola

L'opera più significativa per comprendere il rapporto tra Marietta Robusti e la musica è l'*Autoritratto con madrigale*, conservato presso la Galleria degli Uffizi. In questo dipinto, l'artista si raffigura come donna colta e musicalmente istruita, scegliendo di evocare la musica attraverso la presenza dello spartito e di uno

¹⁰⁷ Fenlon, I. *Music and Patronage in Sixteenth-Century Venice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

¹⁰⁸ Mason, S. *Marietta Robusti, detta la Tintoretta*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 89, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2017.

strumento a tastiera collocato nello spazio domestico, senza tuttavia rappresentare l'atto performativo.



Figure 39. Marietta Robusti, detta la Tintoretta, *Autoritratto con madrigale*, ca. 1578, olio su tela, 93,5 × 91,5 cm. Firenze, Galleria degli Uffizi (Deposit).

Recenti studi hanno chiarito la natura organologica dello strumento raffigurato, correggendo interpretazioni precedenti che lo identificavano genericamente come clavicembalo. Come ha dimostrato Brian Hurley, la forma dello strumento (caratterizzata dal lato destro inclinato e dal retro della cassa chiaramente visibile) consente di identificarlo con certezza come un virginale poligonale, tipologia tipica dell'Italia del XVI secolo, nota come *arpicordo*:

It is certainly a polygonal virginals: the slanting right side and back of the case are clearly visible, creating a shape that could not possibly fit a harpsichord. But this shape is very characteristic of the 16th-century Italian virginals, termed *arpicordo*¹⁰⁹.

Questa precisazione non è meramente tecnica, ma assume un rilievo iconologico significativo. Il virginale, e in particolare l'arpicordo, era uno strumento strettamente legato all'ambito domestico e all'educazione musicale femminile, risultando culturalmente più accettabile rispetto ad altri strumenti associati alla performance o alla sfera pubblica. La sua presenza nell'immagine contribuisce dunque a costruire un'identità femminile colta e disciplinata, inscritta entro i confini del decoro e della rispettabilità sociale.

In questo senso, la musica nell'autoritratto di Marietta Robusti non è presentata come pratica esecutiva, ma come competenza culturale interiorizzata, coerente con il controllo familiare esercitato dal padre e con il contesto veneziano della seconda metà del Cinquecento. Lo strumento, pur visibile, non è attivato: la musica rimane potenziale, evocata, controllata, rafforzando l'immagine di una donna artista la cui formazione musicale è riconosciuta ma non esibita pubblicamente.

4.4.3. Musica, scrittura e controllo della visibilità femminile

Nel ritratto, la musica è dunque trasferita dal piano dell'azione a quello della scrittura. Lo spartito diventa il luogo simbolico in cui il talento musicale è

¹⁰⁹ È certamente un virginale poligonale: il lato destro inclinato e il retro della cassa sono chiaramente visibili, creando una forma che non potrebbe essere adatta a un clavicembalo. Ma questa forma è molto caratteristica dei virginali italiani del XVI secolo, definiti *arpicordo*.

Hurley, B. *Musical Instruments in the Venetian Home: Contextualizing Marietta Robusti's Self-Portrait*. Early Music, Oxford Academic, 2023, <https://www.readkong.com/page/musical-instruments-in-the-venetian-home-contextualizing-4099377>, Accesso 02/08/2025.

riconosciuto, ma non esercitato pubblicamente. Questa strategia visiva appare pienamente coerente con il contesto veneziano e con la necessità di mantenere il decoro e l'onore familiare, soprattutto in relazione alla figura di una donna artista. Mary Garrard ha sottolineato come la costruzione dell'identità visiva di Marietta Robusti sia profondamente segnata dalla sorveglianza paterna e dalla necessità di evitare ogni forma di esposizione eccessiva:

Marietta Robusti's self-image negotiates talent and restraint, presenting cultural accomplishment without asserting public autonomy¹¹⁰.

Rispetto a Sofonisba Anguissola, che utilizza la spinetta per costruire un'immagine di interiorità intellettuale, e a Lavinia Fontana, che inserisce la musica in un sistema di visibilità regolata e controriformistica, Marietta Robusti si colloca in una posizione peculiare. La musica è presente come segno culturale astratto, evocato attraverso il testo e la scrittura, ma privato di qualsiasi dimensione performativa o pubblica. Tale scelta riflette non solo il controllo familiare, ma anche una più ampia cultura di sorveglianza della performance musicale femminile, ben documentata dagli studi di Bonnie Gordon sul canto e sulla musica delle donne nell'Italia della prima età moderna¹¹¹.

¹¹⁰ L'immagine che Marietta Robusti ha di sé stessa è un compromesso tra talento e moderazione, che presenta risultati culturali senza affermare l'autonomia pubblica. Garrard, M. D. *Here's Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist*, in «Renaissance Quarterly», 65/2, 2012.

¹¹¹ Gordon, B. *Monteverdi's Unruly Women: The Power of Song in Early Modern Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

4.4.4. Significato iconografico e ruolo nel capitolo

Il caso di Marietta Robusti evidenzia come, nel contesto veneziano, la musica potesse rappresentare al tempo stesso un'opportunità di distinzione culturale e un limite per l'autorappresentazione femminile. Se da un lato la cultura musicale della città offriva modelli prestigiosi di educazione e raffinatezza, dall'altro la necessità di preservare il controllo familiare e sociale impediva alle donne di appropriarsene in modo autonomo e visibile.

L'*Autoritratto con madrigale* restituisce così un'immagine di identità femminile colta ma sorvegliata, in cui la musica agisce come dispositivo simbolico di legittimazione culturale senza tradursi in affermazione pubblica del talento. In questo senso, Marietta Robusti rappresenta un caso limite e particolarmente significativo all'interno del quarto capitolo: la musica è presente, ma solo come eco intellettuale, come riferimento testuale, non come pratica visibile¹¹².

Inserita nel percorso comparativo del capitolo, la sua vicenda consente di cogliere con maggiore chiarezza i limiti entro cui anche un talento riconosciuto poteva essere esercitato, contribuendo in modo decisivo alla riflessione sul rapporto tra musica, genere e autorappresentazione nel tardo Rinascimento.

¹¹² Ferino-Pagden, S. *Tintoretto and His Children*, in *Tintoretto*, catalogo della mostra, Venezia–Madrid, Marsilio–Museo del Prado, 2007.

4.5. Donne anonime con liuto: bellezza, musica e ambiguità iconografica nel ritratto rinascimentale

Durante il Rinascimento numerosi artisti italiani, tra cui Giorgione, Tiziano e Raffaello, realizzarono ritratti di donne anonime, la cui funzione non era tanto quella di celebrare l'identità individuale del soggetto, quanto di indagare un ideale di bellezza fondato sulla riscoperta delle teorie neoplatoniche. In questo contesto, la figura femminile diventa veicolo di armonia visiva e spirituale, mentre l'anonimato consente una maggiore astrazione simbolica. Uno degli elementi ricorrenti in tali raffigurazioni è la sensualità del volto, esplicita o implicita, spesso accompagnata dalla presenza di strumenti musicali, che possono assumere un valore puramente decorativo oppure diventare parte integrante della costruzione iconografica.

Come già evidenziato nel primo capitolo, la musica faceva parte dell'educazione delle donne di alto rango, come attestano numerosi trattati cinquecenteschi sulla condotta femminile. Tuttavia, gli stessi autori mettevano in guardia le giovani dai potenziali effetti dannosi della pratica musicale, in una prospettiva morale in cui musica, bellezza e peccato costituivano un terzetto pericoloso, ritenuto poco consona alla virtù di una nobildonna¹¹³. Emblematica, in questo senso, è una lettera di Pietro Aretino del 1550 indirizzata all'abate Vassallo¹¹⁴, nella quale il liuto di una certa Franceschina viene descritto come capace di

¹¹³ Bruto, G. C. *La institutione di una fanciulla nata nobilmente. L'institution d'une fille de noble maison*, ristampa anastatica dell'edizione di Anversa 1555, Lloyd Anversois, 1954.

¹¹⁴ L'abate Vassallo, citato nella lettera di Pietro Aretino del 1550, non è identificabile con certezza nelle fonti storiche attualmente disponibili; la sua menzione va pertanto interpretata nel contesto epistolare senza attribuzioni biografiche definitive.

penetrar il cuore con una così dolce sorta di persuasione musicale¹¹⁵.

La musica, dunque, diventa un linguaggio ambiguo, sospeso tra elevazione spirituale e seduzione sensuale.

4.5.1. *Suonatrice di Liuto di Andrea Solario*

La *Suonatrice di liuto* di Andrea Solario (Milano, ca. 1460/1470 – Milano, ca. 1524) raffigura una giovane donna intenta a suonare lo strumento, inserita in un contesto volutamente ambiguo dal punto di vista sociale e simbolico. L'abbigliamento è riccamente definito: un abito scuro con ampie maniche rosse a sbuffo, una camicia bianca visibile allo scollo e decorata con nastri neri, una collana di perle bianche e rosse e un'elegante capigliara come copricapo. Tali elementi consentono una duplice lettura del soggetto: da un lato una nobildonna colta, dall'altro una possibile cortigiana di alto livello, poiché l'abbigliamento rappresentava uno strumento fondamentale di attrazione e distinzione sociale nel primo Cinquecento.

¹¹⁵ Ventura Nieto, L. An Alluring Sight of Music: The Musical 'Courtesan' in the Cinquecento. *Early Music*, vol. 51, no. 1, 2023, p. 118.



Figure 40. Andrea Solario, *Suonatrice di Liuto*, 1510, olio su tela, 48 x 36 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma.

Di particolare rilievo per questo studio è la resa dello strumento musicale. Il liuto raffigurato da Solario costituisce una rappresentazione estremamente accurata di un liuto rinascimentale a sei cori: è possibile contare undici piroli, sei nella parte superiore del cavigliere e cinque in quella inferiore, corrispondenti a cinque cori doppi e a un cantino singolo. Come osserva Donatella Melini¹¹⁶, sul finire del Quattrocento i liuti passarono progressivamente da quattro o cinque a sei cori; una

¹¹⁶ Melini, D. *Nella bottega del liutaio. Storia e tecnologia costruttiva degli strumenti a pizzico e ad arco*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2019.

testimonianza coeva si trova nel *Musica getuscht* di Sebastian Virdung (Basilea, 1511), dove si legge:

Off neün saytten zu lernen beduncht mich zu wenig [...] darumb rott ich dir du nemest an
eyn lautte von aynlaff saytten die sindet man sichier allent halben [...] Du müst zu vor an
Wissen das die ainlaff saytten in sertore getailet werden alwegen zwo saytten für aynentore
auf genomen die quint saitte dye hatt gemainlich nur ayn aynige saytt¹¹⁷.

Pur non potendo verificare elementi strutturali interni dello strumento, non visibili nel dipinto, l'opera di Solario resta una fonte iconografica di grande attendibilità.

4.5.2. *Suonatrice di liuto* di Bartolomeo Veneto

Il tema della donna con liuto conobbe una straordinaria diffusione in ambito lombardo e veneto per la sua estrema versatilità iconografica. Esso poteva adattarsi a significati allegorici, sacri o profani, semplicemente aggiungendo un'aureola, che avrebbe trasformato la *Suonatrice di liuto* in una credibile Santa Cecilia.

Il dipinto di Bartolomeo Veneto (probabilmente Venezia, ca. 1470 – Milano o Torino, ca. 1531) raffigura una figura femminile elegante, spesso identificata come Santa Cecilia, che imbraccia un liuto rinascimentale a sei cori, seppur con una resa meno analitica rispetto a Solario.

¹¹⁷ *Mi sembra che un liuto a nove corde è insufficiente per imparare a suonare il liuto [...], io ti consiglierei di prendere un liuto a undici corde. è quello più diffuso [...]. Bisogna che tu sappia prima di tutto che le undici corde sono divise in sei cori, ogni coro comporta due corde. Solo il cantino fa eccezione; questo coro non ha che una corda.* Virdung, S. *Musica getuscht und außgezogen*, Basel, Michael Furter, 1511, edizione digitalizzata consultata online, <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10475288?page=1> Accesso 28/12/2025



Figure 41. Bartolomeo Veneto, *Suonatrice di liuto*, 1520, olio su tavola, 65 × 50 cm. Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 2240.

Elemento fortemente simbolico è la presenza dello zibellino, accessorio di status e simbolo di fertilità, qui raffigurato come pellicciotto legato al braccio sinistro. Il binomio tra liuto e zibellino rafforza l'ambiguità del soggetto, alludendo a un'identità colta ma seduttiva. Sotto lo zibellino compare un libro aperto con

notazione mensurale, resa in forma stilizzata; come osserva Laura Ventura Nieto, la funzione dello spartito è prevalentemente simbolica, più che musicale¹¹⁸.

4.5.3. *Ritratto di donna con liuto di Palma il Vecchio*

Il *Ritratto di donna con liuto* attribuito a Jacopo Palma, detto il Vecchio (Serina, ca. 1480 – Venezia, 1528), presenta una diversa ambientazione iconografica.



Figure 42. Palma Vecchio, *Ritratto di donna con liuto*, ca. 1520, olio su tela, 77 x 64 cm. Collezione del Duca di Northumberland.

La figura emerge da uno sfondo idilliaco, quasi bucolico, indossando una camicia bianca e un gilet nero. Lo sguardo pensoso e l'atmosfera distesa rimandano a un

¹¹⁸ Ventura Nieto, L. *An Alluring Sight of Music. Gender, Image, and Sound in Early Modern Europe*, Turnhout, Brepols, 2018.

ideale di bellezza neo-petrarchesco, profondamente radicato nella cultura veneziana.

L'inquadratura a mezzo busto, lo sguardo rivolto verso lo spettatore e l'abbigliamento raffinato rispondono all'estetica veneziana, che privilegia la valorizzazione della femminilità e dell'attrattiva visiva più che l'indagine psicologica. Per quanto riguarda lo strumento musicale, sebbene ne sia visibile solo una parte, la paletta ripiegata all'indietro consente di identificarlo come un liuto a sei cori. La sezione visibile mostra sei pirolì, verosimilmente i restanti cinque sarebbero collocati nella parte in ombra del cavigliere.

4.5.4. Donne anonime con liuto: il caso della *Suonatrice di liuto* della Galleria Sabauda

Un esito emblematico della tipologia iconografica della donna anonima con liuto è rappresentato dalla *Suonatrice di liuto* conservata presso la Galleria Sabauda dei Musei Reali di Torino, databile al secondo quarto del Cinquecento. narrativo.



Figure 43. Maestro delle mezze figure (attribuito) *La suonatrice*, ca. 1520–1530, olio su tavola, Galleria Sabauda, Musei Reali, Torino.

L'opera raffigura una giovane donna a mezza figura, collocata su uno sfondo scuro e privo di riferimenti narrativi, secondo una formula compositiva ampiamente diffusa nella produzione nordica e veneziana del primo Cinquecento. L'assenza di elementi identificativi, quali attributi agiografici, iscrizioni o riferimenti biografici, esclude una lettura ritrattistica in senso stretto, orientando l'interpretazione verso una figura tipologica, costruita per il mercato collezionistico e per una fruizione prevalentemente privata.

Il liuto, tenuto in posizione frontale, assume un ruolo centrale nella composizione, ma la sua resa organologica appare semplificata e funzionale al valore simbolico dell'immagine piuttosto che a una descrizione tecnica dello strumento. Corde, piroli e cassa sono appena suggeriti, senza la precisione analitica riscontrabile in ritratti più individualizzati, come nel caso della *Suonatrice di liuto* di Andrea Solario. Questa riduzione formale conferma come, in tali immagini, la musica non rimandi a una pratica reale, ma agisca come segno visivo codificato, capace di evocare grazia, armonia e ambiguità morale.

Come ha osservato Maddalena Bellavitis, nelle raffigurazioni seriali di donne con strumenti musicali «l'oggetto perde progressivamente la sua funzione descrittiva per assumere un valore eminentemente simbolico», contribuendo alla costruzione di una femminilità idealizzata e visivamente disponibile¹¹⁹. In questo senso, la *Suonatrice di liuto* della Galleria Sabauda si inserisce pienamente nel più ampio corpus di immagini di donne anonime con strumenti musicali, spesso accostate in letteratura al gruppo convenzionalmente denominato Maestro delle mezze figure femminili, senza che ciò implichi una attribuzione univoca o definitiva.

Il confronto con le autorappresentazioni femminili analizzate nei paragrafi precedenti evidenzia una differenza sostanziale: mentre nelle immagini di artiste e mecenati la musica è attentamente controllata e funzionale alla costruzione di un'identità culturale e intellettuale, nelle raffigurazioni anonime come quella torinese il liuto diventa un dispositivo di idealizzazione, sospeso tra allusione colta

¹¹⁹ Bellavitis, M. *Si rimoverà adunque la nostra fanciulla in tutto dall'uso della musica. Musica e strumenti musicali nell'educazione femminile dei Paesi Bassi nel XVI secolo*, «Ars & Renovatio», 8, 2020, pp. 64–68.

e seduzione raffinata. Tale ambiguità riflette le tensioni morali del tempo e conferma il ruolo centrale della musica come uno dei codici simbolici più complessi della rappresentazione femminile rinascimentale.

4.5.5. Sintesi comparativa e quadro organologico

Le analisi condotte nei paragrafi precedenti mostrano come la scelta dello strumento musicale e la sua resa organologica incidano direttamente sul significato iconografico delle immagini femminili del primo Cinquecento. La comparazione tra raffigurazioni di donne anonime e autorappresentazioni di artiste e mecenati evidenzia una netta distinzione tra strumenti portatili, associati al corpo e a una semantica ambigua, e strumenti a tastiera, legati a un contesto domestico regolato e a una costruzione controllata dell'identità. La tabella seguente riassume tali differenze, mettendo in relazione tipologia dello strumento, funzione iconografica e grado di definizione organologica.

Tabella 5. Strumenti musicali e strategie di rappresentazione femminile nel Capitolo 4: LIUTO.

Opera / Artista	Datazione	Tipologia di strumento	Caratteristiche organologiche	Funzione iconografica
Andrea Solario, <i>Suonatrice di liuto</i>	ca. 1510	Liuto a sei cori	11 piroli; 5 cori doppi + cantino singolo; resa analitica	Ritratto colto e socialmente ambiguo
Bartolomeo Veneto, <i>Suonatrice di liuto</i>	ca. 1520	Liuto a sei cori	Struttura coerente ma stilizzata	Grazia e seduzione colta
Palma Vecchio, <i>Ritratto di donna con liuto</i>	ca. 1520	Liuto a sei cori	Paletta ripiegata; piroli parzialmente visibili	Sensualità idealizzata

Opera / Artista	Datazione	Tipologia di strumento	Caratteristiche organologiche	Funzione iconografica
Anonimo, attribuito al Maestro delle mezze figure, <i>La suonatrice</i> (Galleria Sabauda)	ca. 1520–1530	Liuto tipizzato	Dettagli stereotipati; funzione simbolica prevalente	Serialità e oggettivazione

Tabella 6. Strumenti musicali e strategie di rappresentazione femminile nel Capitolo 4: STRUMENTI A TASTIERA.

Artista	Opera	Strumento	Contesto di rappresentazione	Funzione simbolica
Sofonisba Anguissola	<i>Autoritratto alla spinetta</i>	Spinetta / virginale	Spazio domestico privato	Interiorità, virtù umanista
Lavinia Fontana	<i>Autoritratto con la fantesca</i>	Spinetta	Domestico sorvegliato	Visibilità regolata, mediazione familiare
Marietta Robusti	<i>Autoritratto con madrigale</i>	Virginale poligonale (<i>arpicordo</i>)	Educazione musicale	Competenza culturale non performativa

5. Musica, genere e rappresentazione: una lettura critica

Le analisi iconografiche sviluppate nei capitoli precedenti hanno messo in luce la ricorrenza di specifici strumenti musicali e modalità rappresentative nella costruzione dell'immagine femminile. A partire da questi dati, il presente capitolo propone una riflessione critica volta a interpretare tali scelte visive non solo come soluzioni formali, ma come espressione di dinamiche di genere e di processi culturali più ampi. In questa prospettiva, la musica viene considerata come linguaggio simbolico e come dispositivo di mediazione tra visibilità, autorità e controllo.

5.1. Strumenti musicali e costruzione simbolica del genere

Il confronto tra il liuto e gli strumenti a tastiera mette in evidenza una differenza significativa sul piano simbolico. Il liuto, strumento centrale nella cultura cortigiana del Rinascimento, si presta a una lettura intrinsecamente ambivalente: se nelle mani delle artiste e delle mecenati esso può funzionare come segno di educazione umanistica e di legittimazione culturale, nei ritratti di donne anonime tende invece a evocare grazia, armonia e una forma di seduzione visivamente controllata, spesso priva di un reale riferimento biografico¹²⁰.

¹²⁰ Ventura Nieto, L. *An Alluring Sight of Music. Gender, Image, and Sound in Early Modern Europe*, Turnhout, Brepols, 2018, in particolare pp. 35–58, sul valore simbolico del liuto nella costruzione dell'immagine femminile e sulla sua ambiguità iconografica tra virtù e seduzione.

Gli strumenti a tastiera, quali spinetta, virginal e clavicembalo, rimandano invece più frequentemente a una pratica musicale disciplinata, fondata sullo studio e sull'esercizio, e risultano associati a un'idea di sapere strutturato e interiorizzato. Nell'iconografia femminile, la tastiera implica quasi sempre un contesto domestico regolato e uno spazio di rappresentazione sorvegliato, in cui la musica diventa segno di virtù, misura e competenza piuttosto che di esibizione corporea¹²¹.

Questa distinzione suggerisce che gli strumenti musicali non costituiscano elementi neutri dell'immagine, ma partecipino attivamente alla costruzione simbolica dell'identità di genere. Pur non esistendo una rigida classificazione tra strumenti "maschili" e "femminili", l'iconografia rivela come il loro significato vari sensibilmente in base al soggetto rappresentato e alla funzione dell'immagine, contribuendo a definire ciò che è socialmente accettabile per una donna all'interno dello spazio culturale e visivo del Rinascimento¹²². Come mostrano i casi analizzati nei capitoli precedenti, la scelta dello strumento e la sua modalità di raffigurazione incidono direttamente sulla possibilità per la donna di presentarsi come soggetto colto, controllato e legittimato, oppure come figura idealizzata e simbolicamente ambigua.

¹²¹ Bellavitis, M.; *Si rimoverà adunque la nostra fanciulla in tutto dall'uso della musica». Musica e strumenti musicali nell'educazione femminile dei Paesi Bassi nel XVI secolo*, «Ars & Renovatio», 8, 2020, pp. 55–70, per il nesso tra educazione musicale, disciplina e rappresentazione femminile nello spazio domestico.

¹²² Bohn, B.; Morselli, R. (a cura di), *The Female Artist in Early Modern Italy*, Farnham–Burlington, Ashgate, 2016, in particolare i saggi dedicati alla ritrattistica femminile e ai codici simbolici di genere nella prima età moderna.

5.2. Il messaggio delle immagini: autorappresentazione e sguardo esterno

Le opere analizzate mostrano come la musica possa assumere funzioni profondamente diverse in base al contesto di produzione e alla posizione del soggetto rappresentato. Nei ritratti e negli autoritratti di Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana, Caterina van Hemessen e Marietta Robusti, lo strumento musicale non agisce come semplice attributo ornamentale, ma come elemento strutturante dell'immagine, attraverso cui l'artista costruisce consapevolmente la propria identità visiva e intellettuale¹²³. In questi casi, la musica diventa un mezzo di autorappresentazione controllata, funzionale alla legittimazione culturale e alla rivendicazione di competenze tradizionalmente riservate alla sfera maschile.

La presenza dello strumento musicale in tali immagini risponde a una strategia comunicativa precisa: l'artista si mostra colta e disciplinata, inserita in uno spazio domestico o privato che neutralizza ogni possibile ambiguità morale. Come hanno evidenziato recenti studi, questa modalità di rappresentazione consente alle donne di rendersi visibili nello spazio culturale senza infrangere apertamente le norme sociali che regolavano il comportamento femminile nel Rinascimento¹²⁴. La musica, in questo senso, agisce come dispositivo di mediazione tra autorità intellettuale e accettabilità sociale.

¹²³ Garrard, M. D. *Here's Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist*, «Renaissance Quarterly», 47/3, 1994, pp. 556–622; per un inquadramento aggiornato del tema dell'autorappresentazione femminile si veda anche Bohn, B.; Morselli, R. (a cura di); *The Female Artist in Early Modern Italy*, Farnham–Burlington, Ashgate, 2016.

¹²⁴ Bellavitis, M.; *Si rimoverà adunque la nostra fanciulla in tutto dall'uso della musica». Musica e strumenti musicali nell'educazione femminile dei Paesi Bassi nel XVI secolo*, «Ars & Renovatio», 8, 2020, pp. 60–70, sul rapporto tra visibilità femminile, disciplina e accettabilità sociale.

Diverso è il caso dei ritratti di donne anonime con strumenti musicali, in cui il controllo dell'immagine sfugge al soggetto rappresentato. Qui lo strumento perde ogni riferimento biografico per trasformarsi in un segno iconografico flessibile, capace di veicolare significati molteplici e spesso ambigui. Il corpo femminile diventa una superficie simbolica su cui si proiettano valori estetici, morali e sociali, rispondendo a uno sguardo esterno che tende a idealizzare e, talvolta, a oggettivare la figura femminile¹²⁵.

Questa differenza non implica una contrapposizione rigida tra immagini "autentiche" e immagini "costruite", ma mette in luce il ruolo decisivo dell'autorialità e della funzione dell'opera nella definizione del messaggio visivo. Come emerge dal confronto tra autorappresentazioni femminili e ritratti anonimi, la musica può configurarsi tanto come strumento di affermazione soggettiva quanto come elemento di idealizzazione, rivelando le tensioni che attraversano la rappresentazione della donna nella cultura visiva rinascimentale.

5.3. Donne e storia dell'arte: una rilettura critica

La marginalizzazione delle donne nella storia dell'arte non può essere interpretata come il risultato di una presunta inferiorità creativa, ma deve essere compresa alla luce delle strutture sociali, culturali e istituzionali che ne hanno storicamente limitato l'accesso alla formazione, alla produzione artistica e al riconoscimento

¹²⁵ Ventura Nieto, L. *An Alluring Sight of Music. Gender, Image, and Sound in Early Modern Europe*, Turnhout, Brepols, 2018, pp. 83–110, sul ruolo dello sguardo esterno e sull'ambiguità iconografica delle donne con strumenti musicali.

pubblico. In questa prospettiva, la riflessione di Linda Nochlin ha segnato una svolta decisiva, spostando l'attenzione dalla questione del talento individuale alle condizioni materiali e simboliche che regolano l'ingresso nel sistema dell'arte. Come chiarisce l'autrice, infatti,

la questione non riguarda l'assenza di talento, ma l'accesso alle condizioni necessarie per svilupparlo¹²⁶.

La domanda sul perché non vi siano state "grandi artiste" si rivela così fuorviante, poiché presuppone un modello di eccellenza costruito su parametri che hanno a lungo escluso le donne a monte.

A partire da questa consapevolezza, la storiografia femminista ha messo in discussione il carattere apparentemente neutro della narrazione storico-artistica, mostrando come essa sia il risultato di processi selettivi fondati su rapporti di potere. Carla Lonzi individua con chiarezza questa dinamica quando afferma che la donna è stata storicamente esclusa dai *momenti celebrativi della manifestazione maschile*, ovvero da quegli spazi simbolici in cui si costruisce e si legittima il valore artistico¹²⁷. In tale sistema, l'artista donna fatica ad affermarsi come soggetto creativo autonomo, poiché il riconoscimento resta ancorato a modelli di produzione e di autorità implicitamente maschili.

¹²⁶ Nochlin, L. *Why Have There Been No Great Women Artists? Thirty Years After*, in Armstrong, C. De Zegher, C. (a cura di), *Women Artists at the Millennium*, The MIT Press, Cambridge Mass, Londra, 2006, p. 21.

¹²⁷ Lonzi, C.; *Autoritratto*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1969, p. 21.

Questa esclusione non è soltanto istituzionale, ma anche linguistica e simbolica. Come osserva Carla Ricciardi, il concetto stesso di genio artistico risulta strutturalmente connesso a una visione escludente dell'arte, dal momento che:

Artista è un sostantivo maschile e femminile, ma nel suo significato più alto si usa sempre al maschile; dire infatti 'è un'artista' riferendosi ad un soggetto femminile, significa, al massimo artista di circo, o ballerina. Si usa preferibilmente al singolare. Si accompagna spessissimo al concetto di 'genio'; genio, sostantivo maschile preferibilmente singolare. Quindi l'artista oltre che creativo, libero, rivoluzionario, più o meno maledetto è, quasi sempre, geniale¹²⁸.

Questa costruzione linguistica e simbolica contribuisce a rendere invisibile la produzione femminile, rafforzando l'idea che l'arte sia un ambito naturalmente riservato agli uomini.

Le radici di questi meccanismi affondano nella tradizione culturale e religiosa occidentale. Come ricorda Whitney Chadwick, richiamando la Prima Lettera a Timoteo, alla donna viene imposto un modello di comportamento fondato sul silenzio e sulla sottomissione:

La donna deve imparare in silenzio, con piena sottomissione. Non permetto alla donna di insegnare, né di avere autorità sull'uomo; deve invece rimanere in silenzio¹²⁹.

Questo passo, a lungo utilizzato per legittimare l'esclusione femminile dall'insegnamento e dall'autorità intellettuale, contribuisce a spiegare la difficoltà delle donne ad affermarsi come soggetti creativi riconosciuti.

¹²⁸ Ricciardi, C. *Ma il genio chi è?*, in «Effe», II, n. 6, 1974.

¹²⁹ Chadwick, W. *Women, Art, and Society*, London, Thames & Hudson, 2012 (ed. aggiornata).

Nel contesto rinascimentale, come ha sottolineato Margaret L. King, la condizione femminile era fortemente determinata da strutture familiari e sociali rigide, in cui il matrimonio rappresentava principalmente un meccanismo di controllo e di trasmissione patrimoniale. Le artiste analizzate in questo lavoro si collocano dunque in una posizione di eccezionalità: pur operando all'interno di un sistema che limitava fortemente l'autonomia femminile, esse riuscirono a ritagliarsi spazi di azione e di riconoscimento, spesso grazie a un delicato equilibrio tra conformità alle norme e strategie di adattamento¹³⁰.

Alla luce di queste riflessioni, la rappresentazione musicale femminile appare come uno dei luoghi privilegiati in cui tale tensione si rende visibile. Attraverso la musica, le donne possono affermare competenze e cultura senza rivendicare apertamente un'autorità sovversiva, negoziando la propria presenza nello spazio visivo e simbolico del Rinascimento. Proprio questa ambiguità rende l'iconografia musicale uno strumento particolarmente efficace per indagare i rapporti tra genere, potere e rappresentazione.

5.4. Perché questi dipinti: una scelta metodologica

La selezione delle opere analizzate nel corso di questa ricerca risponde a una scelta metodologica consapevole, volta a indagare l'iconografia musicale femminile non come fenomeno esaustivo o sistematico, ma attraverso casi esemplari capaci di mettere in luce le principali dinamiche di genere attive nella rappresentazione visiva

¹³⁰ Chadwick, W.; *Women, Art, and Society*, London, Thames & Hudson, 2012 (ed. aggiornata), p. 15.

rinascimentale. Come già chiarito nell'introduzione, il presente lavoro non intende proporre un censimento completo delle immagini di donne musiciste, ma utilizzare un corpus circoscritto per evidenziare modalità ricorrenti, scarti significativi e strategie di autorappresentazione¹³¹.

L'attenzione si è concentrata su dipinti in cui la relazione tra figura femminile e strumento musicale assume un ruolo strutturante nella costruzione dell'immagine. Sono stati privilegiati quei casi in cui la musica non agisce come semplice attributo decorativo, ma contribuisce in modo attivo alla definizione dell'identità visiva del soggetto, incidendo sul suo statuto sociale, culturale e simbolico. Tale criterio ha guidato tanto l'analisi delle autorappresentazioni di artiste, come Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana, Caterina van Hemessen e Marietta Robusti quanto lo studio dei ritratti di donne anonime con liuto.

Il confronto tra opere realizzate da donne e immagini prodotte all'interno di un circuito anonimo o seriale consente di mettere in evidenza differenti strategie comunicative. Nei primi casi, la presenza dello strumento musicale è riconducibile a una forma di autorappresentazione controllata, in cui la musica diventa veicolo di legittimazione culturale e intellettuale. Nei secondi, lo strumento perde ogni riferimento biografico per trasformarsi in un segno iconografico flessibile, funzionale alla costruzione di un ideale femminile conforme alle aspettative sociali e morali del tempo¹³².

¹³¹ Bohn, B.; Morselli, R. (a cura di); *The Female Artist in Early Modern Italy*, Farnham–Burlington, Ashgate, 2016, per l'uso di casi esemplari come metodo di analisi nella ricostruzione dell'arte femminile della prima età moderna.

¹³² Ventura Nieto, L. *An Alluring Sight of Music. Gender, Image, and Sound in Early Modern Europe*, Turnhout, Brepols, 2018, pp. 83–110, sul valore simbolico e sulla flessibilità iconografica degli strumenti musicali nelle raffigurazioni femminili.

Questo approccio comparativo permette di superare una lettura puramente descrittiva o stilistica delle opere, aprendo a un'interpretazione che tenga conto delle dinamiche di genere e dei rapporti di potere che attraversano la produzione artistica. Le immagini vengono considerate non come semplici testimonianze visive, ma come dispositivi culturali, capaci di veicolare valori, norme e gerarchie sociali. In tale prospettiva, la musica non è analizzata esclusivamente come pratica artistica, ma come linguaggio simbolico attraverso cui si articolano questioni di visibilità, autorità e controllo¹³³.

La scelta di includere sia opere di committenza e autorappresentazione femminile sia ritratti anonimi risponde infine all'esigenza di restituire la pluralità di significati attribuiti allo stesso motivo iconografico. Il confronto tra questi due ambiti mette in evidenza come il medesimo strumento, in particolare il liuto, possa assumere valenze profondamente diverse, oscillando tra autorità culturale, disciplina intellettuale e idealizzazione estetica, a seconda del contesto e del soggetto rappresentato. Tale impostazione metodologica si rivela funzionale a comprendere la complessità dell'iconografia musicale femminile nel Rinascimento e prepara il terreno per una riflessione conclusiva sui criteri attraverso cui queste immagini sono state interpretate e trasmesse dalla storiografia.

¹³³ Bellavitis, M. *Si rimoverà adunque la nostra fanciulla in tutto dall'uso della musica*, «Ars & Renovatio», 8, 2020, pp. 55–70, per l'interpretazione della musica come dispositivo culturale e normativo nella costruzione dell'identità femminile.

Conclusioni

L'analisi sviluppata nel presente lavoro ha evidenziato come l'iconografia musicale femminile tra Quattrocento e primo Manierismo rappresenti un ambito privilegiato per osservare i processi di costruzione dell'identità, della visibilità e della regolazione simbolica nella cultura figurativa dell'età rinascimentale. Gli strumenti musicali – in particolare il liuto e le tastiere – non emergono come meri elementi ornamentali, ma come segni culturalmente codificati, capaci di veicolare valori morali, sociali e politici e di concorrere alla definizione dei modelli di femminilità legittimata.

Attraverso l'esame comparativo di casi selezionati, la ricerca ha messo in luce il carattere intrinsecamente ambivalente della musica nelle rappresentazioni femminili: da un lato ambito educativo e intellettuale riconosciuto, dall'altro spazio sottoposto a una costante mediazione visiva e normativa. Tale ambivalenza si manifesta sia nelle pratiche di mecenatismo femminile, sia nelle forme di autorappresentazione artistica. Figure come Isabella d'Este impiegano la musica come linguaggio dell'ordine, della misura e del buon governo, integrandola in programmi iconografici coerenti e consapevoli; negli autoritratti di artiste attive tra tardo Rinascimento e Manierismo, come Sofonisba Anguissola e Lavinia Fontana, la pratica musicale diventa invece uno strumento di equilibrio tra interiorità intellettuale e esposizione pubblica, tra iniziativa individuale e controllo sociale.

Il confronto tra i diversi modelli analizzati ha inoltre mostrato come il contesto storico e culturale incida in modo determinante sulla costruzione del significato iconografico. Se negli autoritratti di Sofonisba la musica contribuisce a delineare

un'immagine di concentrazione e disciplina morale, collocata prevalentemente nello spazio domestico, in Lavinia Fontana essa è inserita in una struttura visiva più articolata, segnata dalle istanze controriformistiche e dalla necessità di dispositivi di sorveglianza simbolica che regolano la rappresentazione del talento femminile. In modo analogo, nei casi di Marietta Robusti e delle figure anonime con liuto, la musica si configura come luogo di tensione tra identità artistica, controllo familiare e ambiguità interpretativa, confermando la natura polisemica dello strumento musicale.

Sul piano metodologico, l'adozione di un approccio iconologico ispirato ai livelli di lettura panofskiani, integrato con una prospettiva sensibile alle dinamiche di genere, ha consentito di superare una lettura meramente descrittiva delle immagini. L'analisi organologica degli strumenti, pur necessaria come punto di partenza, è stata costantemente ricondotta a una riflessione più ampia sui sistemi simbolici, sulle convenzioni visive e sui contesti di produzione e ricezione delle opere. In questa prospettiva, la musica si è rivelata un linguaggio visivo particolarmente efficace per indagare le strategie di autorappresentazione femminile e i limiti imposti alla loro visibilità.

La scelta di concentrarsi su un corpus di casi esemplari, dichiaratamente non esaustivo, risponde all'intento di proporre una lettura qualitativa e comparativa, consapevole dei limiti di un'indagine che, per estensione e complessità, richiederebbe un approccio di livello dottorale. Tale selezione mirata ha tuttavia permesso di mettere in evidenza la varietà delle soluzioni iconografiche adottate e la loro dipendenza da specifici fattori storici, politici e culturali.

In conclusione, l'iconografia musicale femminile nel Rinascimento italiano si configura non come un fenomeno marginale, ma come un osservatorio privilegiato per comprendere le tensioni tra visibilità e controllo, virtù e ambiguità, autorappresentazione e sguardo esterno. La musica, nelle immagini analizzate, non è soltanto pratica educativa o simbolo di armonia, ma uno spazio simbolico attraverso cui le donne hanno potuto articolare forme di identità culturale e presenza visiva all'interno di un sistema che ne regolava rigorosamente i confini. In questa prospettiva, il dialogo tra storia dell'arte, musicologia e studi di genere si conferma non solo fecondo, ma indispensabile per una lettura più articolata delle immagini e dei loro significati nella cultura figurativa tra Rinascimento e primo Manierismo.

BIBLIOGRAFIA

- Alberico, G. *La Signora delle Fiandre*. Milano, Piemme, 2021.
- Arcangeli, L. *Il potere delle donne nel Rinascimento*. Roma, Viella, 2012.
- Bayon, D. *La pintura femenina*. Revista ECO: revista de la cultura de occidente. N° 190. Madrid: Editorial ABC, 1977.
- Bembo, P. *Della Historia Veneziana*, Libro I, Venezia 1552.
- Bembo, P. *Gli Asolani*. A cura di Carlo Dionisotti, Einaudi, 1973.
- Bellavitis, M. *Donne, arti e mercato nell'Italia del Rinascimento*. Venezia, Marsilio, 2019.
- Bertini, G. *Le feste farnesiane*. Parma, Zara, 1987.
- Bertozzi, I. *Isabella d'Este Gonzaga*. Enciclopedia delle Donne, 2011, <https://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/isabella-deste-gonzaga/> Accesso 24/07/2025.
- Bianconi, L. *Il Seicento*. Torino, EDT, 1982.
- Bologna, G. *Storia dell'arte italiana. Iconografia e iconologia*. Torino, Einaudi, 2008.
- Boorman, S. Ottaviano Petrucci and the Origins of Music Printing, *Early Music*, 10/3 (1982), pp. 326–338.
- Brown, P. F. *Private Lives in Renaissance Venice*. New Haven–London, Yale University Press, 2004.
- Browning, R. *Pippa Passes*, in *Bells and Pomegranates*, a cura di J. Ian e R. Fowler, Oxford University Press, Oxford 1988, pp. 59–60, vv. 253–270.
- Cano Alonso, E. *Mujeres en oficios de hombres. Artistas en el Renacimiento*, trabajo de fin de grado, Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna (Tenerife), 2016.
- Casamonti, C. *Donne compositrici tra Rinascimento e Barocco*. Firenze, Olschki, 2010.
- Castiglione, B. *Il libro del Cortegiano*. A cura di Giulio Carnazzi. Milano: Fabbri, 2001.

Cento lettere del Capitano Francesco Marchi bolognese conservate nell'Archivio Governativo di Parma ed ora per la prima volta recate in luce, A spese della Reale Deputazione di Storia Patria, Parma 1864.

Chadwick, W. *Women, Art, and Society*. Thames & Hudson, 1990.

Chang, S. *Music, Gender and the Erotic in Italian Visual Culture of the Sixteenth Century, Early Music*, 51/2 (2023), pp. 203–221.

Chartier, R. *Inscrivere e cancellare. Cultura scritta e letteratura*. Roma, Laterza, 2005.

Christiansen, A. Artemisia Gentileschi as Lute Player, *The Burlington Magazine*, 142/1162 (2000), pp. 32–41.

Clark, A. *Renaissance Women and the Arts*, Oxford, Oxford University Press, 2020, pp. 1–12.

Colbertaldo, A. *Breve compendio della vita di Cattarina Cornara regina di Cipro*. Mss., It., VII8, Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia.

Colbertaldo, A. *Historia di D. D. Catterina Corner Regina di Cipro*. Mss., It., VII9, Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia.

Cook, J.; Holmes, F. *Sofonisba Anguissola: The First Great Woman Artist of the Renaissance*. New York, Rizzoli, 1995.

de Marchi, F. *Narratione particolare delle gran feste, e trionfi fatti in Portogallo, et in Fiandra nello sposalitio dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Signore, il Signor Alessandro Farnese, Principe di Parma e Piacenza, e la Serenissima Donna Maria di Portogallo*. Bologna: Alessandro Benacci, 1566. Digitalizzato su Google Books, https://books.google.it/books?id=DwpmAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false Accesso 14/07/2025.

Del Río, I. *Sofonisba Anguissola*. Madrid, Ediciones del Prado, 2004.

Della Pergola, P. *Iconografia del Rinascimento in Italia*. Roma-Bari, Laterza, 1991.

Fadda, E. *Parma in tavola prima e dopo i Farnese, in Sovrani a tavola. Pranzi imbanditi nelle corti italiane*, a cura di Merlotti, A. - Ghisotti S. - Gorla, C. Catalogo della mostra, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2023.

Fantoni, M. (a cura di). *Il Rinascimento italiano e l'Europa*. Vol. I. Bologna, Il Mulino, 2005.

- Frodl, G. *Hans Makart. Monographie und Werkverzeichnis*, vol. IV. Salzburg, Residenz Verlag, 1974.
- Fumaroli, M. *L'età dell'eloquenza*. Roma, Adelphi, 1980.
- Gallico, C. *Un libro di poesie per musica dell'epoca di Isabella d'Este*. Mantova, Bollettino Storico Mantovano, 1961.
- Garrard, M. D. *Here's Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Self-Portrait*. Berkeley, University of California Press, 1994.
- Garrard, M. D. *Artemisia Gentileschi and Feminism in Early Modern Europe*. London, Reaktion Books, 2020.
- Ghirardi, M. *Donne e musica nel Rinascimento*. Milano, Unicopli, 2006.
- Greenblatt, S. *Renaissance Self-Fashioning*. Chicago, University of Chicago Press, 1980.
- Groover, K. *Music, Gender, and Agency in Early Modern Visual Culture*, in *Journal of Musicology*, 38/2, 2021, pp. 145–176.
- Groover, K. *Gender and the Musical Canon in Early Modern Europe*, *Early Music History*, 40 (2021), pp. 201–236.
- Hufton, O. *Le donne e il Rinascimento*, in Fantoni, M. (a cura di), *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, vol. I. Bologna, Il Mulino, 2005.
- Hurley, B. *Musical Instruments in the Venetian Home: Contextualizing Marietta Robusti's Self-Portrait*. *Early Music*, Oxford Academic, 2023, <https://www.readkong.com/page/musical-instruments-in-the-venetian-home-contextualizing-4099377>, Accesso 02/08/2025.
- Hurlburt, H. S. *Daughter of Venice: Caterina Corner, Queen of Cyprus and Woman of the Renaissance*, Yale University Press, New Haven–London 2015, pp. 198–199.
- King, M. L., *Le donne nel Rinascimento*. Traduzione di Lucia Nencini, Laterza, 1991.
- Lockwood, L. *Music in Renaissance Ferrara*, in *The Renaissance in Ferrara*, a cura di J. M. Fletcher, London, Warburg Institute, 1987, pp. 201–230.
- Lorenzetti, S. *Musica e simbolo nel Rinascimento*. Firenze, Olschki, 1998.
- McClary, S. *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

McKinnon, J. *Music Iconography and Medieval Performance Practice*, in *College Music Symposium*, 31 (1991).

Melini, D. *Nella bottega del liutaio. Storia e tecnologia costruttiva degli strumenti a pizzico e ad arco*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2019.

Messisbugo, Cristoforo di. *Banchetti, compositioni di vivande, et apparecchio generale*. Ferrara: Giovanni de Buglhat et Antonio Hucher Compagni, 1549. Digitized on ALVIN: <https://www.alvin-portal.org/alvin/view.jsf?pid=alvin-record%3A351983> Accesso 27/12/2025.

Nochlin, L. *Why Have There Been No Great Women Artists?*, in *ArtNews*, 69 (1971); poi in Armstrong, C.; de Zegher, C. (a cura di), *Women Artists at the Millennium*. Cambridge (MA), MIT Press, 2006.

Pankina, M. *Musical Education at the Court of Isabella d'Este*, in *Early Music History*, 2012.

Pankina, M. *Music, Gender and Court Culture in Renaissance Italy*. Turnhout, Brepols, 2015.

Panofsky, E. *Studi di iconologia*. Torino, Einaudi, 1999.

Peirano, M. G. *Iconografia del Rinascimento*. Milano, Rizzoli, 1995.

Pieri, M. *Le signore della festa a veglia e a corte. Écrire pour elles. Dramaturges et spectatrices en Europe*, edited by Virginie Lochert et al., no. 42, *Études Épistémè*, Institut du Monde Anglophone, 2022.

Pisetzky, R. L. *Storia del costume in Italia*, vol. III. Milano, Mondadori, 1964.

Pizzagalli, D. *La Signora del Rinascimento*. Vignate (MI), BUR Rizzoli, 2020.

Pontremoli, A. *Una Barriera in Forma Di Moresca: Bruxelles 1565. Danza E Potere Nelle Celebrazioni Festive dell'Europa Della Prima Età Moderna*. Elsinore 2025.

Poole, R. *Saint Cecilia in Renaissance Art*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 56 (1993), pp. 91–118.

Prizer, W. F. *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia, "Master Instrument-Maker"*, in *Early Music History*, 2 (1982), Cambridge University Press, pp. 87–118 e 120–127.

Prizer, W. F. *Music and Ceremonial at the Court of Isabella d'Este*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

Ripa, C. *Iconologia*. Roma, 1593.

Edizione online consultata: <https://www.asim.it/iconologia/>

Accesso: dicembre 2025.

Rudzińska, W.M. *The Brussels Album from the Print Room of Warsaw University Library*, in “Polish Libraries Today”. Polonia, National Library, 2001.

Simons, P. *Women in Frames: The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture*, *History Workshop Journal*, 25 (1988), pp. 4–30.

Sutherland Harris, A.; Nochlin, L. *Women Artists: 1550–1950*. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1976.

Tagliavini, L.F. *L'arte di « non lasciar vuoto lo strumento »: Appunti sulla prassi cembalistica italiana nel Cinque- e Seicento*. Rivista Italiana di Musicologia. Libreria Musicale Italiana (LIM) Editrice, Vol. 10, 1975.

Tufts, E. *Sofonisba Anguissola, Renaissance Woman*, in *Artnews*, ottobre 1972.

Tufts, E. *Our Hidden Heritage. Five Centuries of Women Artists*. New York–London, Paddington Press, 1976.

Vasari, G. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*. 1568. Ed. Gaetano Milanesi, Sansoni, vol. VI, 1878–1885.

Ventura Nieto, L. *An Alluring Sight of Music: The Musical ‘Courtesan’ in the Cinquecento*. *Early Music*, vol. 51, no. 1, 2023.

Virdung, S. *Musica getutscht und außgezogen*, Basel, Michael Furter, 1511, edizione digitalizzata consultata online, <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10475288?page=1> Accesso 28/12/2025.

Winternitz, E. *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*. Tradotto da Ettore Capriolo, Boringhieri, 1982.

Yon, J. C. *Eugène Scribe. La fortune et la liberté*. Paris, Fayard, 2000.

SITOGRAFIA

Aurea Codex – Le Tre Dame: <https://aureacodex.it/opere/le-tre-dame/> Accesso 28/08/2025.

Archivio Isabella d'Este: <https://www.isabelladestearchive.org/general-3> Accesso 26/11/2025.

Archivio di stato di Mantova:
<https://archiviodistatomantova.cultura.gov.it/home/patrimonio-documentario/portali-e-risorse-digitali/> Accesso 26/11/2025

Bertozzi, I. *Isabella d'Este Gonzaga*. Enciclopedia delle Donne, 2011, <https://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/isabella-deste-gonzaga/> Accesso 24/07/2025.

Catalogo generale dei beni culturali:
https://catalogo.beniculturali.it/detail/Lombardia/HistoricOrArtisticProperty/MN020-00086_R03 Accesso 26/07/2025.

Biblioteca dell'Agliane: <https://www.agliane.it/biblioteca.html> Accesso 30/07/2025.

Centro di documentazione del Coudenberg Palais:
<https://coudenberg.brussels/nl/digitaal/documentatie/bal-ter-gelegenheid-van-de-bruiloft-van-alexander-farnese> Accesso 27/12/2025.

APPENDICE A – Corpus iconografico

Tabella 7. APPENDICE A – Corpus iconografico

N. corpus	Figg. nel testo	Artista / Ambito	Opera / Nucleo iconografico	Datazione	Tecnica / Supporto	Luogo di conservazione	Strumenti	Contesto
1	Figg. 1-2	Artemisia Gentileschi	<i>Autoritratto come suonatrice di liuto; Santa Cecilia</i>	1615-1617; sec. XVII	Olio su tela	Minneapolis, Curtis Galleries; Roma, Galleria Spada	Liuto	Transizione Rinascimento-Barocco
2	Fig. 3	Odoardo Stivini	<i>Codice Stivini</i> , inventario della collezione di Isabella d'Este	1542	Manoscritto	Archivio di Stato di Mantova	—	Documentazione di corte
3	Figg. 4-9	Ambito ferrarese	Soffitti di Palazzo Costabili (Sala del Tesoro, con particolari strumentali)	XVI sec.	Decorazioni e architettonica	Ferrara	Liuto, lira da braccio, violino, arpa	Apparato cortigiano
4	Fig. 6	Attrib. Henri Arnaut de Zwolle	Disegno di liuto rinascimentale	XVI sec.	Disegno	Archivio musicale europeo	Liuto	Trattatistica
5	Fig. 10	Gian Cristoforo Romano	<i>Porta del Camerino di Isabella d'Este</i>	ca. 1505	Marmo	Palazzo Ducale, Mantova	Simboli musicali	Mecenatismo femminile
6	Fig. 11	Ambito mantovano	<i>Impresa delle Pause</i>	1520-1530 ca.	Decorazione	Palazzo Ducale, Mantova	Simboli musicali	Autorappresentazione
7	Figg. 12-13	Lorenzo Costa	<i>Allegoria della Corte di Isabella d'Este</i> (con dettagli)	1505-1506	Olio e tempera su tela	Musée du Louvre, Parigi	Lira-chitarra, lira da braccio	Mecenatismo
8	Fig. 14	Filippino Lippi	<i>Disputa tra i filosofi pagani</i> (dettaglio)	1487-1502	Affresco	S. Maria Novella, Firenze	Lira-chitarra	Contesto simbolico
9	Fig. 15	Gaudenzio Ferrari	Madonna (particolare)	inizi XVI sec.	Dipinto	Galleria Sabauda, Torino	lira da braccio	Devozionale

N. corpus	Figg. nel testo	Artista / Ambito	Opera / Nucleo iconografico	Datazione	Tecnica / Supporto	Luogo di conservazione	Strumento/i	Contesto
10	Fig. 16	Ambito veneziano	Tarsia con lira da braccio	inizi XVI sec.	Intarsio ligneo	S. Maria in Organo, Verona	Lira da braccio	Contesto liturgico
11	Fig. 17	Lorenzo Costal Vecchio	<i>Regno di Comus</i>	1511–1512	Olio e tempera su tela	Musée du Louvre, Parigi	Lira-chitarra, lira da braccio, cornetto curvo	Studiolo
12	Fig. 18	Ambito editoriale	Frontespizio di <i>Banchette</i>	XVI sec.	Stampa	—	—	Cultura conviviale
13	Fig. 19	Scuola veneta	<i>An Alfresco Concert at Asolo</i>	prima metà XVI sec.	Olio su tela	Attingham Park (UK)	Liuti, lira da braccio	Corte di Asolo
14	Figg. 20–21	Hans Makart	<i>Venezia rende omaggio a Caterina Cornaro</i> (con dettaglio)	1871	Olio su tela	Österreichische Galerie Belvedere, Vienna	Liuto (citazione storica)	Ricezione ottocentesca
15	Fig. 22; figg. 23–24; figg. 25–34	Ambito borgognone	<i>Album di Bruxelles</i> (frontespizio, stemmi e ciclo miniato)	metà XVI sec.	Miniature	Biblioteca Univ. di Varsavia	Trombe, tromboni, cornette, viola da gamba, lira da braccio, tamburi	Apparato celebrativo
16	Figg. 35–36	Sofonisba Anguisola	<i>Autoritratto alla spinetta con la nutrice</i> (con dettaglio)	ca. 1561	Olio su tela	Althorp, Collezione Spencer	Spinetta	Autorappresentazione
17	Fig. 37	Lavinia Fontana	<i>Autoritratto con clavicembalo e fantesca</i>	1577–1579 ca.	Olio su tela	Accademia Naz. di San Luca, Roma	Spinetta	Autorappresentazione
18	Fig. 38	Caterina van Hemesen	<i>Ragazza al virginale</i>	1548	Olio su tavola	Wallraf-Richartz Museum, Colonia	Virginale	Autorappresentazione
19	Fig. 39	Marietta Robusti	<i>Autoritratto con madrigale</i>	ca. 1578	Olio su tela	Galleria degli Uffizi (Deposit)	Virginale poligonale	Autorappresentazione
20	Fig. 40	Andrea Solario	<i>Suonatrice di liuto</i>	1510	Olio su tela	Galleria Naz. d'Arte Antica, Roma	Liuto	Ritratto anonimo
21	Fig. 41	Bartolomeo Veneto	<i>Suonatrice di liuto</i>	ca. 1520	Olio su tavola	Pinacoteca di Brera, Milano	Liuto	Ritratto ambiguo
22	Fig. 42	Palma il Vecchio	<i>Ritratto di donna con liuto</i>	ca. 1520	Olio su tela	Coll. Duca di Northumberland	Liuto	Idealizzazione

N. corpus	Figg. nel testo	Artista / Ambito	Opera / Nucleo iconografico	Datazione	Tecnica / Supporto	Luogo di conservazione	Strumento /i	Contesto
23	Fig. 43	Maestro delle mezza figure (attr.)	<i>La suonatrice</i>	1520–1530 ca.	Olio su tavola	Galleria Sabauda, Torino	Liuto	Tipologia femminile