



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN:
Storia e Critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo

INDIRIZZO: Musica

CICLO XXIV

Iconografia musicale a Ferrara tra XVI e XVII secolo

Direttore della Scuola: Ch.ma Prof.ssa Vittoria Romani

Supervisor: Ch.mi Proff. Antonio Lovato e Alessandra Pattanaro

Dottoranda: Anna Valentini

INDICE

1	INTRODUZIONE
5	PARTE PRIMA
7	I LA MUSICA A FERRARA AL TEMPO DI ALFONSO II E NEI PRIMI DECENNI DEL SEICENTO
7	1. <i>La musica a corte</i>
14	2. <i>La musica nella città: le accademie, la cattedrale, i conventi</i>
16	3. <i>La musica negli apparati festivi</i>
19	II L'AMBIENTE CULTURALE FERRARESE ALL'INIZIO DEL XVII SECOLO: IL GENTILUOMO E LA MUSICA
20	1. <i>Il gentiluomo ferrarese e la musica</i>
24	2. <i>Antonio Goretti e le relazioni tra arte e musica</i>
25	3. <i>Vicende famigliari</i>
28	4. <i>La formazione, le accademie, la committenza al Bastianino</i>
32	5. <i>La collezione</i>
34	6. <i>Le relazioni con gli ambienti musicali, artistici e nobiliari</i>
40	7. <i>Bentivoglio, Monteverdi, Goretti e Guitti a Parma</i>
44	8. <i>I testamenti e il fallimento</i>
51	9. <i>Conclusioni</i>
53	PARTE SECONDA
55	PREMESSA METODOLOGICA
59	III SANTA CECILIA
59	1. <i>Le fonti letterarie: l'agiografia della santa</i>
61	2. <i>La Santa Cecilia di Santa Maria in Vado: riferimenti e variazioni di un modello</i>
64	2.1 <i>Il canone enigmatico</i>
65	2.2 <i>La committenza di Antonio Goretti</i>
67	2.3 <i>Un dipinto ad hoc</i>
67	3. <i>La Santa Cecilia di Venturini</i>
68	4. <i>Dall'altare alla parete domestica e ritorno: Scarsellino e Caletti</i>

73	IV	ALLEGORIE
73		1. <i>Il Ritratto di Goretto Goretto in veste di Orfeo</i>
78		2. <i>Il Genio delle arti</i>
82		3. <i>L'Allegoria delle arti liberali</i>
84		4. <i>Apollo, La Fama, La Fama conquista il Tempo, l'Allegoria di casa d'Este</i>
86	V	BANCHETTI
86		1. <i>Sei dipinti per due artisti</i>
87		2. <i>Il soggetto e i modelli antecedenti</i>
90		3. <i>Scarsellino, il banchetto cinquecentesco e le fonti letterarie</i>
96		4. <i>Bononi e l'architettura teatrale</i>
102		5. <i>Gli organici</i>
107	VI	CONCERTI ANGELICI
107		1. <i>Gli antecedenti: Benvenuto Tisi detto il Garofano</i>
109		2. <i>I concerti angelici 'riservati'</i>
113		3. <i>Lodare Dio con ogni strumento: altri due dipinti di Scarsellino</i>
117	VII	RITRATTI
117		1. <i>I ritratti della collezione di Antonio Goretto</i>
119		2. <i>Il ritratto del duca Alfonso III</i>
121		APPENDICI
122		ABBREVIAZIONI
123		APPENDICE DOCUMENTARIA
165		APPENDICE MUSICALE
167		SCHEDE
207		TAVOLE
253		BIBLIOGRAFIA E FONTI
265		INDICE DELLE FIGURE
271		ABSTRACTS

INTRODUZIONE

Oggetto di studio della presente ricerca sono le opere d'arte con dettagli musicali realizzate a Ferrara tra i secoli XVI e XVII, più precisamente dagli anni del governo di Alfonso II d'Este, ultimo duca di Ferrara, sino al terzo decennio del Seicento.

La delimitazione cronologica è motivata da due fattori, l'uno di carattere musicale, l'altro che riguarda più specificamente la sfera artistica. Il governo di Alfonso II d'Este (Ferrara, 1533-1597), iniziato nel 1559 e concluso con la morte dell'ultimo duca ferrarese, segnò un periodo di straordinaria fioritura musicale per la città emiliana. Questo periodo eccezionale, durante il quale la corte estense fu rinomata per l'eccellenza delle istituzioni musicali alle quali aveva dato vita, è stato indagato per quanto riguarda i protagonisti che lo animarono – compositori ed esecutori – nonché per le forme di spettacolo che furono coltivate e rinnovate. L'indagine, tuttavia, non è mai giunta a fare uso della documentazione iconografica coeva, se non in maniera occasionale e per lo più relativamente al teatro. Non solo, dunque, manca una panoramica complessiva delle opere a soggetto musicale prodotte in questo periodo, ma sono pure assenti compiute analisi di singoli dipinti. Mentre alcune celebri opere precedenti sono state oggetto di un'attenta lettura iconografico-musicale, per i decenni in cui Ferrara fu teatro di una speciale vivacità musicale è carente lo studio sistematico di un particolare tipo di fonte, quella visiva, capace di fornire informazioni e interpretazioni complementari rispetto a quelle offerte dalla filologia. Il principale motivo di questa carenza va probabilmente ricercato non tanto in una disattenzione dei musicologi, quanto nel fatto che la pittura ferrarese prodotta in quegli anni patisce di un confronto sfavorevole accanto ai grandi artisti dell'inizio e della metà del XVI secolo. Se però può essere giustificata, da un punto di vista artistico, la mancanza di una ricognizione equanime tra la pittura di inizio e quella di fine Cinquecento, dal punto di vista musicale i motivi di interesse per lo studio di quel repertorio visivo sono fondati. Come si rispecchia nell'arte visiva quel fermento musicale che ha caratterizzato il ducato di Alfonso II? In che misura l'abbondante produzione musicale di quegli anni esonda dal proprio alveo per tracimare nella raffigurazione pittorica? Come i modi di fare musica e teatro, a Ferrara, si riconoscono nei soggetti musicali rappresentati? E ancora: quella cultura musicale che le fonti dicono così diffusa al di fuori della corte, fino a interessare le case di nobili e gentiluomini ferraresi, in che modo viene rappresentata nei soggetti pittorici nati per fruizione domestica? Per non parlare dell'arte sacra: qual è la presenza della musica nelle pale d'altare delle chiese ferraresi? Quale l'idea di musica sacra in una città le cui comunità monastiche femminili avevano raggiunto un'eccellenza e una celebrità straordinaria nell'arte esecutiva? E infine: in rapporto alla produzione pittorica coeva, che proprio in quel periodo, in Italia registrò un notevole incremento dei soggetti musicali, come si colloca quella ferrarese?

Per cercare di rispondere a tali quesiti, la ricerca ha censito tutte le opere prodotte a Ferrara dagli artisti attivi negli ultimi decenni del Cinquecento, prima della devoluzione di Ferrara allo stato della Chiesa. Non è però sembrato ragionevole arrestare la ricognizione al 1597, anno della morte di Alfonso II: indubbiamente, l'evento interruppe la vita musicale di corte, ma per contro

generò un incremento della produzione musicale in seno alle accademie; inoltre non si arrestò la vita delle istituzioni musicali religiose. Per rispondere alle domande che la ricerca si è posta era quindi indispensabile verificare anche la produzione pittorica dei primi decenni del Seicento, analizzando le opere che la storiografia artistica, parallelamente, sta recuperando e riscoprendo per attribuirle il valore e il pregio che ha sempre meritato.

Il termine cronologico ultimo di riferimento è stato individuato in un dipinto che assume un significato emblematico nell'ambito dell'indagine: *Padre Giambattista d'Este. Il duca Alfonso III*, di Matteo Loves (notizie dal 1625 al 1662). Vi è effigiato il duca di Modena Alfonso III d'Este, figlio di Cesare, ossia di colui che aveva dovuto abbandonare Ferrara, in quanto non riconosciuto come successore legittimo dal papato. Il figlio di Cesare, che portava il medesimo nome del duca estense di cui la casata aveva reclamato invano la prosecuzione, rinunciò invece al titolo: abdicò in favore del figlio e prese i voti come frate cappuccino. Si fece quindi ritrarre con il saio dell'ordine e la tonsura, nell'atteggiamento di chi rinuncia al potere e alle attività della vita di corte, rappresentate dagli oggetti sparsi ai suoi piedi. Tra essi, naturalmente, anche gli strumenti e lo spartito simboleggianti la musica dalla quale si distaccò per vestire il saio. Il dipinto pare proprio conclusivo di un percorso cominciato con un duca – Alfonso II –, il quale si dedicava quotidianamente all'ascolto privato di musica nelle stanze della moglie Margherita Gonzaga, ad un altro duca, omonimo, che dichiarò invece di rinunciare volontariamente a quell'esercizio; la pratica musicale doveva essere ben presente tra le sue occupazioni prima di scegliere la vita religiosa, se decise di porla così in rilievo tra gli oggetti ai suoi piedi. L'abdicazione di Alfonso III avvenne nel 1629: si è quindi scelto di porre questa data come punto di arrivo emblematico di una parabola della vita musicale nella città estense, ricostruita attraverso i dipinti.

Il censimento delle opere ha permesso di evidenziare una certa omogeneità tra i soggetti. La constatazione, piuttosto evidente visto che è solo per alcuni temi che si offre la possibilità all'artista di inserire dettagli musicali, ha comunque suggerito di impostare la trattazione per categorie: le raffigurazioni di santa Cecilia, le allegorie, le scene di banchetto, i concerti angelici, i ritratti. All'interno di ciascuna categoria sono stati analizzati i possibili significati di ogni singola immagine, collocandola però in un ambito di riferimento utile a coglierne i rimandi: pertanto si è considerata tanto la produzione pittorica ferrarese precedente ad essa, quanto le opere assunte quale modello, in virtù della loro celebrità. Il riferimento alla tradizione figurativa locale oppure – in alcuni casi – a dipinti che funsero da 'prototipo' hanno così permesso una più approfondita lettura dei dipinti esaminati.

La maggior parte di essi furono eseguiti dai tre pittori più attivi nel periodo considerato e meglio indagati dalla storiografia artistica: Sebastiano Filippi detto il Bastianino (1552 ca.-1602), Ippolito Scarsella detto lo Scarsellino (1550ca.-1620) e Carlo Bononi (1575-80?-1632). Figurano inoltre alcune opere di artisti di minor rilievo, come Gaspare Venturini (notizie dal 1576-1593) e Giuseppe Caletti, detto il Veronese (1600 ca.- 1641?), oltre a Matteo Loves di cui si è detto.

Per ogni singola opera è stata compilata un'apposita scheda - per la cui definizione si è fatto riferimento al modello elaborato nella sezione di Iconografia musicale - coordinata da Nicoletta Guidobaldi - del progetto *Ricerca* del Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (CESR) di

Tours. Trattandosi però di un *database*, sono state utilizzate solo le suddivisioni in categorie utili alla schedatura cartacea, assumendo nella sostanza quello che è comunque il modello più completo e funzionale attualmente disponibile. La fase di schedatura ha consentito di evidenziare i dati fondamentali relativi all'autore e al documento iconografico - come la datazione, gli elementi riguardanti la committenza e gli eventuali legami con altre opere schedate - e ha comportato l'accertamento dei temi figurativi e dei dettagli musicali; in ogni scheda è stata inoltre prevista una sezione contenente, in forma sintetica, alcune osservazioni relative agli aspetti di maggior interesse o problematicità interpretativa. Questi elementi - solo segnalati nella scheda di ogni opera - sono stati più dettagliatamente sviluppati nei capitoli relativi ad ogni categoria di soggetti.

Nella seconda fase, infatti, si è proceduto a guardare nel suo complesso i gruppi di opere, per verificarne, nel caso, l'omogeneità o la specificità in relazione alla pittura coeva, interpretabile - nel secondo caso - come la cifra di un preciso contesto culturale. Per ogni insieme di immagini, quindi, si è compiuto un lavoro di osservazione comparata delle opere ferraresi con quelle nate in un diverso contesto culturale e si è fatto costante riferimento agli eventi storici coevi sia locali che più generali, per individuarvi - nel caso - possibili chiavi di interpretazione; in tal senso le circostanze della realizzazione dei dipinti, i dati biografici degli artisti e dei committenti, così come - più in generale - gli eventi che orientarono la produzione artistica di quegli anni hanno costituito una sorta di scenario di riferimento. Ad esempio, nel caso delle scene di banchetto è parso inevitabile comparare le immagini con le testimonianze documentarie relative ai celebri banchetti della corte estense, al fine di rilevare punti di contatto tra i due tipi di fonte, quella iconografica e quella scritta. Oppure, ancora per le scene di banchetto, è stato utile tenere presente che i pittori delle opere analizzate facevano parte o lavoravano a stretto contatto, negli stessi anni, con le maestranze ferraresi responsabili degli allestimenti teatrali, sia in patria che presso altre corti; ciò ha portato ad evidenziare punti di contatto tra gli schemi figurativi ripetutamente adottati nei dipinti analizzati e la delimitazione degli spazi dell'allora nascente teatro 'all'italiana'. Continuando gli esempi, nell'osservare le raffigurazioni di santa Cecilia si è tenuto presente che l'*Estasi di santa Cecilia* di Raffaello era un punto di riferimento ancora ben presente alla fine del Cinquecento e che ogni ripetizione o variazione rispetto a quel celebre schema figurativo poteva essere significativo proprio nell'ambito di un confronto tra un modello e le realizzazioni successive. Infine, tener presente le circostanze della committenza ha consentito, nel caso della *Santa Cecilia* del Bastianino, di scoprire le relazioni tra il pittore e il committente e di comprendere più approfonditamente il significato dei dettagli musicali proprio in rapporto alle circostanze che motivarono la commissione del dipinto.

Pertanto, si è valutato necessario, e assolutamente fruttuoso, procedere ad una parallela ricerca d'archivio sulle fonti, compiuta in direzione di alcuni singoli dipinti o come approccio di ordine più squisitamente storico, volto a portare nuovi contributi al contesto artistico, musicale, culturale e sociale ferrarese. Gli esiti sono stati utili a contestualizzare qualche opera di cui non si conosceva l'esatta datazione o la committenza, oppure a gettare nuova luce sui rapporti tra gli artisti, i committenti e le istituzioni cittadine. Nel caso di un personaggio particolare, il musicista e collezionista Antonio Goretti, la ricerca archivistica ha permesso di conoscere meglio il suo profilo

di gentiluomo parimenti interessato alla musica e alla pittura. In quanto mecenate, committente di quadri a soggetto musicale, collezionista di strumenti, musiche e ritratti di musicisti Antonio Goretti è, all'interno della presente ricerca, una figura di rilievo e, potremmo dire, il prototipo dell'intellettuale del periodo a cavallo tra i due secoli: il gentiluomo di buona cultura, dedito all'esercizio oltre che all'amore per le arti.

PARTE PRIMA

I

LA MUSICA A FERRARA AL TEMPO DI ALFONSO II E NEI PRIMI DECENNI DEL SEICENTO

1. *La musica a corte*

La storiografia ha già provveduto ad indagare adeguatamente i personaggi, le istituzioni e le peculiarità della vita musicale ferrarese durante il governo estense. È tuttavia doveroso ripercorrere tali acquisizioni, per quanto riguarda il periodo preso in esame dalla presente ricerca, al fine di contestualizzare in maniera più salda i contributi che l'analisi iconografico-musicale della produzione pittorica coeva può aggiungere al panorama già conosciuto.

Alfonso II divenne il quinto duca di Ferrara, Modena e Reggio Emilia nel 1559. Figlio di Ercole II e Renata di Francia, non aveva ancora 26 anni quando cominciò il suo periodo di governo del ducato estense: era nato il 22 novembre del 1533, proprio nel giorno di santa Cecilia, protettrice della musica, e fece della sua corte «il ricovero naturale di tutti i virtuosi specie nel campo musicale»¹. Apparteneva ad una casata la cui tradizione di patronato artistico è fin troppo nota e, benché parte della sua educazione fosse avvenuta in Francia, visse la corte estense negli anni in cui vi operarono Cipriano de Rore (ca. 1516-1565) come maestro di cappella, Gian Milleville (presenza documentata in Italia dal 1530 al 1573), portato dalla Francia dalla duchessa madre Renata, e Jacques Brumel (?-1564) in qualità di organista². Musicisti della corte estense erano pure i dipendenti del cardinale Ippolito, tra cui Nicola Vicentino (1511-1572) ideatore dell'archicembalo cromatico-enarmonico e insegnante di musica per i membri della famiglia ducale³ e, ancora, i fratelli Alfonso (1508-1573) e Francesco della Viola (inizi XVI sec.-1568)⁴. Questo l'ambiente musicale in cui crebbe colui che era destinato a regnare per ultimo sulla città di Ferrara, essendo morto senza discendenza nonostante i tre matrimoni con Lucrezia de' Medici (1558-1581), Barbara d'Austria (1565-1572) e Margherita Gonzaga (1579- 1597).

Fu soprattutto negli ultimi quindici anni di governo e anche per il parallelo impulso impresso all'attività musicale dalla giovane moglie Margherita, che il patronato di Alfonso II nei confronti dei musicisti si intensificò. Il particolare interesse verso lo sperimentalismo musicale, che pure era

1 ADRIANO CAVICCHI, *Per far più grande la meraviglia dell'arte*, in *Frescobaldi e il suo tempo nel quarto centenario della nascita*, Venezia, Marsilio, 1983, pp. 15-40: 15. Sulla musica a Ferrara al tempo di Alfonso II, oltre al contributo succitato, cfr. s. v., LEWIS LOCKWOOD, *Ferrara*, in *The New Grove*, 20 voll., London, MacMillan, 2001, VI, pp. 486-489, e la monografia di ANTHONY NEWCOMB, *The Madrigal at Ferrara 1579-1597*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

2 Tali nomi, insieme a tutti gli altri stipendiati da Ercole II nel 1547, formano un nucleo di ventiquattro musicisti elencati dallo scaldo di corte CRISTOFORO MESSISBUGO, *Banchetti compositioni di vivande, et apparecchio generale*, Ferrara, Giouanni De Buglhat et Antonio Hucher compagni, 1549 (ed. moderna, Venezia, Neri Pozza, 1960). Il documento è trascritto in CAVICCHI, *Per far più grande* cit., p. 17.

3 NICOLA VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*, Roma, Barre, 1555. Dell'archicembalo diatonico-cromatico-enarmonico costruito per il duca e affidato alle mani di Luzzaschi cfr. ERCOLE BOTTRIGARI, *Il desiderio, ovvero de' Concerti di varij Strumenti Musicali*, Bologna, Gioanbattista Bellagamba, 1599, p. 41.

4 Cfr. CLAUDIO SARTORI, *Viola, della*, in *Musik in Geschichte u. Gegenwart*, XIII, Kassel 1966, col. 1689; ADRIANO CAVICCHI, *Francesco della (o dalla) Viola*, in *Enc. della Musica Rizzoli-Ricordi*, II, Milano. 1972, pp. 24-25.

già stata la cifra della corte estense in precedenza⁵, si esercitò nel repertorio madrigalistico, fortemente sostenuto dal duca in diverse forme. Innanzi tutto nella sollecitazione di un repertorio nuovo; la stampa de *Il Giardino de' Musici Ferraresi* (1591), dedicato dall'editore Vincenti ad Alfonso II, ne è un esempio⁶ (fig. 77). Vi compaiono madrigali di ben ventuno compositori della città, riportati nell'indice in ordine alfabetico del nome di battesimo⁷; a fianco di qualche nome che non oltrepassò la fama locale, troviamo i compositori ferraresi che avevano le cariche più ambite in città. Come Luzzasco Luzzaschi (1545-1607), organista celebratissimo, che dopo essere stato l'allievo prediletto di de Rore era divenuto sin dal 1564 organista della cappella ducale, con compiti compositivi, oltre che esecutivi; oppure Ippolito Fiorini (ca. 1543-1615) cantante virtuoso e liutista, che due anni dopo sarebbe stato nominato dal duca maestro di cappella; o ancora gli organisti Alessandro Milleville (1521-1589) ed Ercole Pasquini (ca. 1550- tra il 1608-1619) che gli fu allievo, al pari di Vittoria Aleotti - figlia del celebre architetto Giovan Battista - monaca del convento di San Vito⁸.

L'interesse di Alfonso II per il repertorio madrigalistico si concretizzò, oltre che nel patrocinio delle pubblicazioni, anche nel mantenimento di virtuosi regolarmente stipendiati⁹ e nell'istituzione di organismi musicali stabili, tra cui il "Concerto delle Dame Principalissime"¹⁰. Il trio di dame era formato da nobildonne espressamente ricercate e, almeno in un caso, educate per cantare accompagnandosi con uno strumento: Laura Peperara, arpista oltre che rinomata cantante, Anna Guarini - figlia del poeta Battista Guarini - che cantava accompagnandosi con il liuto e Livia

5 Cfr. LEWIS LOCKWOOD, *La musica a Ferrara nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1987.

6 *Giardino de' Musici Ferraresi. Madrigali a cinque voci*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1591. Cfr. *Répertoire International des Sources Musicales. Recueils imprimés XVI-XVII siècles*, a cura di F. Lésure, München-Duisburg, G. Henle, 1591⁹ (= B I). Il patronato di questa raccolta è interessante perché attesta il numero di madrigalisti ferraresi e il sostegno loro fornito dal duca; l'attenzione di Alfonso per il repertorio madrigalistico si era però già prima manifestato nella dedizione di altre due raccolte: GIULIO FIESCO, *Il Primo Libro di Madrigali a quattro voci*, Venezia, Antonio Gardano, 1554; FRANCESCO MANARA, *Il Primo Libro di Madrigali a quattro voci*, Venezia, Antonio Gardano, 1555. Si rende qui necessario un chiarimento riguardo alla numerazione delle illustrazioni: per mantenere un'uguale numerazione delle immagini dei dipinti con le relative schede, si è incominciata la numerazione a partire dalle immagini dei dipinti analizzati, anche se tale sezione della tesi e, di conseguenza, il richiamo alle relative illustrazioni si trova nella seconda parte. Per questo motivo la numerazione delle illustrazioni a corredo dei primi capitoli non parte con il numero 1.

7 Gli autori sono, nell'ordine dell'indice: Alberto dall'Occa, Alessandro Milleville, Antonio Orlandini, Antonio Goretti, Baldassare Baldassari, Filippo Nicoletti, Francesco Manara, Giulio Eremita, Gentile Malpigli, Ercole Pasquini, Ercole Seraglio, Innocente Alberti, Ippolito Fiorini, Ludovico Agostini, Luigi Mazzi, Luzzasco Luzzaschi, Paolo Isnardi, Pio Fregati, Vincenzo Isnardi, Vittorio [Vittoria] Aleotti e un «Incerto Autore» che preferì conservare l'anonimato. La scelta di equiparare gli autori indicandoli secondo l'ordine alfabetico può essere indice di uno spirito di corpo dei compositori ferraresi che andava al di là delle pur evidenti differenze di livello.

8 CAVICCHI, *Per far più grande* cit., pp.16-18.

9 Un elenco di musicisti stipendiati dalla corte, databile intorno al 1585, fornisce precisa quantificazione del numero di "addetti" alle attività musicali e dei relativi emolumenti, tra cui spicca il compenso di Luigi Zenobi dal Cornetto, che riceveva 200 scudi, a fronte dei 135 assegnati a Luzzasco. Oppure i 159 e 154 scudi dei due cantori castrati Ernando Spagnolo e Diego de Sallas. L'elenco dei *Provisionati de Sua Altezza Serenissima per la Musica*, (MO.AS, *Archivio per materie, Arti Belle, Musica*, B. 4) è trascritto in CAVICCHI, *Per far più grande* cit., p. 20. La presenza di un così significativo emolumento per i due castrati spagnoli anticipa presso la corte estense la grande fortuna professionale per i cantori evirati, che si diffonderà in maniera evidente dagli ultimi anni del Cinquecento e poi durante tutto il secolo successivo. La corte estense era già stata all'avanguardia, in questo, sin dal ducato di Ercole II: da una sua lettera del 22 novembre 1555 al duca di Savoia si apprende della ricerca di un contralto castrato che abitava a Vercelli (cfr. LUIGI FRANCESCO VALDRIGHI, *Cappelle concerti e musiche di Casa d'Este dal sec. XV al XVIII*, «Atti e memorie della RR. Deputazione di Storia Patria per le province modenesi», s. 3, II, 1884, pp. 415-495: 463-464). La presenza di un cantore evirato stipendiato regolarmente è attestata poi almeno dal 1561. Cfr. NEWCOMB, *The Madrigal at Ferrara* cit., p. 169. A

10 Approfondita trattazione della celebre formazione è stata resa da NEWCOMB, *The Madrigal at Ferrara* cit., e successivamente da ELIO DURANTE - ANNA MARTELOTTI, *Cronistoria del concerto delle dame principalissime di Margherita Gonzaga d'Este*, Firenze, S.P.E.S., 1989, entrambi corredati da apparato documentario.

d'Arco, apprezzata anch'ella oltre che per la voce, come suonatrice di viola¹¹. La singolarità di questa formazione non consisteva solo nel livello esecutivo raggiunto dalle virtuose, ma anche dal repertorio appositamente commissionato e selezionato dal duca stesso e dallo specifico loro ruolo a corte. Diverse le testimonianze in tal senso: i testi del poeta di corte, talvolta richiesti dallo stesso Alfonso, erano sottoposti al suo giudizio e solo successivamente erano musicati, principalmente dal Luzzaschi o dal Fiorino, come si evince dalla seguente lettera di Giovanni Battista Guarini al duca Alfonso.

Intanto ch'io son d'intorno al Dialogo da V.A. commessomi, il quale spero che per sabato possa esser fornito, li mando per trattenimento un Madrigale sopra il Basso del Sig. Giulio Cesare [Brancaccio] già da me conceputo son molti mesi, et com'è solito della vena, non prima d'ora partorito. E 'l mando volentieri, perché se bene è piacciuto qui a molti, all'hora nondimeno dirò che sia buono, che V.A. Il giudicherà per tale. Appresso questo sarà una Ballatella, la quale mio talento desiderava, che m. Luzzasco facesse in musica, ma non ho voluto ch'egli vi ponga mano, prima ch'ella non vegga se fosse buona per le Dame¹².

Il repertorio composto espressamente per il Concerto delle Dame assumeva così un carattere esclusivo, come le esibizioni che avvenivano nell'appartamento di Margherita Gonzaga, spesso alla presenza dei soli duchi, altre volte allargate ai personaggi di rilievo che vi venivano ammessi. Né erano diffuse le partiture di quei madrigali, che assunsero per tale motivo l'appellativo di 'musica segreta', sulla quale già allora si favoleggiava presso le altre corti. La cura con la quale veniva costruito e selezionato il repertorio, faceva sì che il committente ne volesse mantenere l'esclusiva, evitando di far circolare copie, sia a stampa che manoscritte, della produzione destinata a quel consumo elitario. Un *copyright* ante litteram, si potrebbe definire.

Riguardo al loro ruolo, occorre anche rilevare che le tre musiciste godevano di uno *status* separato rispetto ai musicisti professionisti elencati nelle bollette di corte, nelle quali, naturalmente, esse non figurano: erano assunte come dame di compagnia di Margherita Gonzaga, terza moglie del duca¹³. Ciò era perfettamente in linea con l'ideale educativo della nobiltà, che durante il XVI secolo aveva attribuito maggior importanza all'esercizio musicale, parte del bagaglio culturale tanto del principe quanto del perfetto cortigiano:

il medesimo giudico della musica: però non voglio che 'l nostro cortegiano faccia come molti che, subito che son giunti ove che sia, e alla presenza ancor di signori de' quali non abbiano notizia alcuna, senza lassarsi molto a pregare si mettono a far ciò che sanno, e spesso ancor quel che non sanno; di modo che par che solamente per quello effetto siano andati a farsi vedere e che quella sia la loro principal professione, Venga adunque il cortegiano a far musica come a cosa per passar tempo, e quasi sforzato, e non in presenza di gente ignobile, né di gran moltitudine; e, benché sappia ed intenda ciò che fa, in questo ancor voglio che dissimuli lo studio e la fatica che è necessaria in tutte

11 Per tutte e tre le dame Alfonso commissionò speciali strumenti, che furono fatti decorare con miniature «alla damaschina» dal pittore ferrarese Giulio Marescotti. L'unico dei tre preziosi strumenti ad essersi conservato è l'arpa doppia di Laura Peperara, uno strumento di nuova concezione che ampliava le possibilità esecutive dell'arpa semplice. È ora conservata presso la Galleria Estense di Modena. Cfr. ELIO DURANTE - RNNA MARTELOTTI, *L'Arpa di Laura. Indagine organologica, artistica e archivistica sull'arpa estense*, Firenze, S.P.E.S. 1989.

12 Lettera di G. B. Guarini al duca Alfonso II da Mantova, MO.AS, *Archivio per materia, Letterati*, busta 29, trascritto in DURANTE, MARTELOTTI, *Cronistoria* cit., p. 144.

13 Due di loro l'avevano seguita da Mantova – Laura Peperara e Livia d'Arco –, continuando quindi una servitù preesistente, e la terza – Anna Guarini – era stata assunta successivamente, per completare la formazione. Ciò che appare evidente, però, è il grado di nobiltà che le differenzia rispetto alle cantanti coeve regolarmente stipendiate come musiciste professioniste. Si pensi in tal senso a Vittoria Archilei a Mantova o a Lucia Caccini a Vicenza. Cfr. DURANTE, MARTELOTTI, *Cronistoria* cit., p. 56.

le cose che si hanno a far bene, e mostri estimar poco in se stesso questa condizione, ma, col farla eccellentemente, la faccia estimar assai dagli altri¹⁴.

Le prescrizioni di costume includevano quindi un esercizio costante, necessario per giungere a quell'eccellenza 'sprezzante' cui il cortegiano doveva tendere e che, a giudizio dei testimoni dell'epoca, le dame esibivano brillantemente. L'esercizio costituì quotidianamente e sino al termine del ducato estense un momento di studio e di esibizione insieme, in quanto sia Alfonso che la moglie assistevano a quei concerti privati, divenuti il principale interesse della coppia ducale:

e così Sua Altezza cominciò a fargli exercitare ogni dì insieme a cantare, a tal che a questi dì in Italia né forse fuori d'Italia è concerto di donne meglio di questo, et ogni giorno il tempo di estate, il doppio desinare cominciano a cantare alle 19 hore et seguitano sino alle 21, l'organista con lo arpicordo, il signor Fiorino con il lauto grosso, la signora Laura con l'arpa, e sempre presente il Serenissimo et Serenissima cantano poi a libro dove entra un basso e due altre voce, cantori del serenissimo. Il tempo della invernata cominciano un'hora di notte et seguitano sino passate le tre hore, et quando vengano principi, li condussi dalla banda della Serenissima ad ascoltare questo concerto. Ha poi S.A. maridate tutte tre queste signore in gentilhuomini principali di questa città, e gli ha dato stanze in corte perché sieno più comodo al servitio, e queste tre signore vanno continuamente in carrozza con la Serenissima, e questo concerto si fa sino a questo dì che siamo 1596 del mese di settembre¹⁵.

La raccolta che più di ogni altra fu pensata per il Concerto delle Dame furono i *Madrigali per cantare, et sonare a uno, a doi, e tre Soprani* di Luzzaschi, stampata nel 1601, quattro anni dopo la morte del duca¹⁶. In essi, come in tutto il repertorio che venne prodotto a Ferrara nell'ultimo decennio del secolo, si ritrova quella

inconfondibile caratteristica centrata [...] sull'espressività della diminuzione virtuosistica e sulla ricerca di rinnovati rapporti armonici nei quali la «dissonanza, quantunque artificiosa» diventa elemento portante di una tessitura sonora emozionalmente tesa e il cui fine s'identifica nell'istanza di colpire più le componenti sensitive e fantastiche che l'aspetto della razionalità¹⁷.

Non a caso Claudio Monteverdi scelse Ferrara, nel 1598, per dare un anticipo dei madrigali che avrebbero costituito la "seconda pratica": l'uso della dissonanza, dell'intervallo 'proibito' e dell'incertezza modale utilizzati in funzione espressiva furono i difetti additati dal canonico bolognese Giovanni Maria Artusi, intervenuto all'audizione che generò tra lui e il maestro cremonese la famosa diatriba¹⁸. Inutile dire che proprio nei ferraresi Claudio Monteverdi ebbe i suoi più certi sostenitori, identificabili nell'Accademia degli Intrepidi, cui dedicò poi il suo quarto libro di madrigali, nel 1603¹⁹.

La vita musicale ferrarese aveva quindi una particolare vocazione per il repertorio

14 BALDASSARRE CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, Venezia, Giglio, 1528 (ed. moderna in *Opere* di Baldassarre Castiglione, Giovanni della Casa, Benvenuto Cellini, a cura di Carlo Cordié, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960), pp. 5-361: 107.

15 Dalla cronaca manoscritta di GIROLAMO MERENDA, *Storia di Ferrara*, in MO.BEU, Ms, ital. 132=alpha. G. 6. 28.

16 LUZZASCO LUZZASCHI, *Madrigali per cantare, et sonare a uno, a doi, e tre Soprani, fatti per la Musica del già Ser.mo Duca Alfonso d'Este*, Roma, Simone Verovio, 1601. Cfr. *Répertoire International des Sources Musicales Einzeldrucke vor 1800*, a cura di Karlheinz Schlager et al., 15 voll., Kassel, Bärenreiter, 1972-2003, A/I/5 L-3127 (= RISM A I). Cfr. ed. moderna a cura di Adriano Cavicchi, Brescia-Kassel, L'Organo, (MMI, serie II, vol. II) 1965, con prefazione del curatore alle pp. 7-23.

17 Così Adriano Cavicchi, citando a sua volta un'espressione di Guarini, definiva le caratteristiche peculiari della musica ferrarese alla fine del secolo. CAVICCHI, *Per far più grande* cit., p. 21.

18 GIOVANNI MARIA ARTUSI, *L'Artusi, ovvero Delle imperfezioni della moderna musica*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1600.

19 CLAUDIO MONTEVERDI, *Il Quarto libro de Madrigali*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1603 (RISM A/I/6 M-3460).

madrigalístico, sia nei suoi aspetti di sperimentazione compositiva, che nella specificità dell'esecuzione, non più a cinque parti vocali, ma a una-tre voci accompagnate, tendente al virtuosismo, ma sempre molto attenta alla comprensione del testo ed alla sua resa espressiva. Ma oltre che celebre per il Concerto delle Dame, la corte estense era celebre per la produzione di balletti, il cui impulso si dovette certamente alla duchessa Margherita. Anche la duchessa mantovana, come era presumibile, si era sottoposta al programma educativo nobiliare che, abbiamo visto, prevedeva l'apprendimento musicale e la danza, attività nella quale si dedicava personalmente e insieme alle dame di corte, creando eventi spettacolari offerti con gran pompa²⁰.

La partecipazione dei nobili della corte e degli stessi principi agli spettacoli non era affatto una circostanza inusuale; si direbbe anzi che l'esercizio di musica, danza e arti cavalleresche (queste ultime solo per i maschi, naturalmente) avesse il fine di potersi esibire pubblicamente in tali attività. Se il principe vedeva nel torneo il proprio campo di azione/recitazione privilegiato, la principessa poteva esibire nella danza le proprie virtù, come fu il caso particolare di Margherita, che aveva creato accanto a sé un vero e proprio *cast*, formato, oltre che dalle danzatrici, da un coreografo, un compositore, un poeta e dei musicisti²¹.

La presenza costante di un nutrito gruppo di musicisti presso la corte, che disponevano di un grande locale adibito a luogo di ritrovo, di prove e di deposito degli strumenti, era un'ulteriore caratteristica della corte di Alfonso II; con l'istituzione del "Concertone", il duca provvedeva a mantenere attivo un organico strumentale di grandi dimensioni, chiamato ad esibirsi nelle occasioni più importanti, come l'arrivo di un nobile visitatore della corte o la celebrazione di un evento. Il "Concertone" inoltre, indipendentemente dall'esibizione, si esercitava con continuità 'in camera'.

20 «Canta e suona diversi strumenti» scrisse di lei Orazio della Rena. Cfr. GIUSEPPE AGNELLI, *Relazione dello Stato di Ferrara di Orazio della Rena (1589)*, in «Atti della Deputazione Ferrarese di Storia Patria», VIII, 1896, pp. 245-322: 317.

21 Nel 1582 Leonardo Conosciuti informava il card. Luigi d'Este che «La sera da otto Dame vestite leggiadramente, quattro da Ninfe, et quatro da Pastori, si faranno li Balletti solenni, et sono le seguenti:

- La Sig.ra Duchessa nostra
- La Sig.ra Principessa di Mantoa
- La sig.ra Donna Marfisa [d'Este]
- La sig.ra Bradamante [d'Este, sorella di Marfisa]
- La Sig.ra Vittoria Bentivoglia
- La Sig.ra Pipperara
- Un Damisella della Sig.ra Principessa, et
- La Marcia dela della Sig.ra Donna Marfisa».

Cfr. MO,AS, *Archivio Segreto Estense, Particolari*, Conosciuti, trascritto in DURANTE-MARTELOTTI, *Cronistoria cit.*, p. 146. Il balletto di cui riferi Conosciuti ebbe numerosi commenti e fu ripetuto due volte; i costumi di scena furono descritti come «succinti», in quanto erano abiti maschili – da Pastori – ma indossati dalle dame del balletto. Sappiamo anche che la preparazione dei balletti avveniva secondo una successione delle fasi insospettabile: preminenza era data all'invenzione dei movimenti e dei passi, stabiliti astrattamente dal coreografo, che le fonti ricordano in Leone Tolosa Hebreo. Una volta stabilita la successione dei movimenti e delle figure il musicista – che poteva essere Ippolito Fiorino, Luzzasco Luzzaschi, o entrambi, componeva una musica che avesse caratteristiche ritmiche adatte ai movimenti stabiliti. Solo per ultimo interveniva il poeta, il quale sottoponeva un testo ai brani da cantare. Quest'ultima fase non era di poco impegno, in quanto era necessario non solo creare un testo dalla ritmica preesistente, non necessariamente regolare, visto che era nata innanzi tutto come movimento, ma che accompagnasse adeguatamente l'azione e ne narrasse lo svolgimento. Meraviglia pensare che letterati del calibro di Giovan Battista Guarini, in un'epoca in cui la musica era 'serva dell'oratione' accettasse di lavorare in subordine non solo del musicista, ma anche del coreografo. Non stupisce invece che si lamentasse, a ragion veduta, di tale modalità di lavoro per lui così disagiata. (La lettera del Guarini che descrive il procedimento è citata in ADRIANO CAVICCHI, *Teatro Monteverdiano e tradizione teatrale ferrarese*, in *Claudio Monteverdi e il suo tempo*, Congresso internazionale, Venezia-Mantova-Cremona, 3-7 maggio 1968, a cura di Raffaello Monterosso, Verona, Stamperia Valdona, 1969, p. 143-144). Non sono rimaste musiche composte per tali occasioni, mentre del balletto *Martel d'amore*, del 1580 si è conservata la stesura manoscritta del testo poetico e delle indicazioni coreografiche: *Martel d'amore. Balletto di Leone Tolosa Hebreo fatto in concerto da quattro cavalieri et da quattro dame*, MO.BEU, Ms. Alpha K.2.14 (Iral. 1707), sul quale cfr. l'attento studio di KATHRIN BOSI, *Leone Tolosa and Martel d'amore: a balletto della duchessa discovered*, in «Recercare», XVII, 2005, pp. 5-70.

La fonte più prossima a fornire dettagliata relazione sul gruppo musicale è Ercole Bottrigari, l'umanista bolognese che negli anni del suo esilio a Ferrara diede relazione delle consuetudini musicali del suo tempo e della vita musicale ferrarese in particolare. Il lungo passo che dedica al «Concerto grande» informa sugli spazi – due grandi camere a castello – appositamente predisposti per accogliere i musicisti in qualsiasi momento lo desiderassero: era quindi un luogo adibito alla musica che concedeva un margine di libertà organizzativa agli esecutori. Gli strumentisti, regolarmente stipendiati dal duca, erano numerosi e coprivano l'intero organico che potesse essere previsto per le grandi occasioni. Avevano inoltre a disposizione tutti gli strumenti necessari, che facevano parte della collezione ducale, mantenuti in buono stato, anche dagli stessi musicisti, alcuni dei quali erano pure costruttori. Disponevano inoltre di partiture, manoscritte e a stampa, anch'esse ivi depositate²².

Due annotazioni, infine, riguardano le consuetudini esecutive in caso di concerto: l'invito a partecipare alle prove era esteso ai ferraresi reputati in grado di far parte dell'organico, che così poteva ulteriormente ampliarsi. Inoltre le prove non erano limitate allo stretto necessario, ma ripetute fino all'eccellenza e vi assisteva il duca stesso, la cui competenza musicale era evidentemente tale da poter giudicare e consigliare. Il passo di Bottrigari è piuttosto lungo, ma la descrizione restituisce buona cognizione della cura e della spesa che Alfonso II metteva negli organismi musicali di corte: egli li controllava direttamente e su di essi confidava non solo per godere personalmente degli spettacoli realizzati, ma anche per meravigliare gli ospiti e suscitare in loro degna considerazione²³:

Ha l'Altezza sua due gran camere honorate, dette le camere de' Musici; percioche in quelle si riducono ad ogni lor voluntade i Musici servitori ordinariamente stipendiati di sua Altezza; i quali sono molti, & Italiani, & Oltramontani, così di buona voce, & di belle, & graziose maniere nel cantare, come di somma eccellentia nel sonare, questi Cornetti, quegli Tromboni, dolzaine, piffarotti; questi altri Viuole, Ribechini, quegli altri Lauti, Citare, Arpe, & Clavacembali; i quali strumenti sono con grandissimo ordine in quelle distinti, & appresso molti altri diversi strumenti tali usati, & non usati. [...] In queste camere adunque delle quali non voglio, che aspettiate però ch'io vada hora ogni particolarità descrivendo, si possono essi Musici, ò tutti, ò parte ad ogni loro piacere, & volontà ridurre, & essercitarsi, come fanno, & sonando, & cantando; percioche vi sono oltre le compositioni Musicali scritte à penna molti, & molti libri di Musica stampati, & di tutt'i valent'huomini in questa professione ordinatissimamente tenuti ne' luoghi à tal effetto deputati. Et gli strumenti tutti sono sempre ad ordine, & accordati da poter esser presi, & sonati ad ogni improvviso. Et sono così tenuti da Mastri valenti, che li sanno & accordare, & fabricare eccellentissimamente: & sono da sua Altezza Serenissima perciò del continuo tratti, & provisionati. Qual' hora adunque il Signor Duca Sereniss. Comanda al Fiorino suo Maestro di capella, & capo di tutte le Musiche

22 Cfr. BOTTRIGARI, *Il desiderio* cit., pp. 41-43.

23 *Ibidem*. Sul Concertone cfr. anche l'introduzione di Cavicchi in LUZZASCHI, *Madrigali* cit., pp. 7-23. Inoltre NEWCOMB, *The Madrigal at Ferrara* cit., Appendix V, pp. 257-278. Dell'ampia raccolta di strumenti che erano conservati nelle camere, di cui racconta Bottrigari, si conservano gli inventari successivi alla morte di Alfonso II. Durante il periodo in cui rimasero a Ferrara, gli strumenti furono sotto la tutela di Luigi Mazzi, divenuto organista di corte di Cesare d'Este, e poi di dell'organaro Ippolito Cricca. Subirono una forte dispersione e a causa della cattiva conservazione, nonché delle pessime condizioni in cui furono trasportati a Modena, accusando molti danni. Gli inventari stilati dai progressivi conservatori registrano il processo di degrado di quella che doveva essere una collezione di grandissimo pregio (per i documenti originali cfr. MO.AS, *Arti belle*, Musica, busta 4). Gli inventari successivi al trasferimento della corte a Modena sono trascritti in DURANTE – MARTELOTTI, *Cronistoria* cit., pp. 205-219, rifacendosi talvolta alle trascrizioni ottocentesche di VALDRIGHI, *Cappelle concerti e musiche* cit. In seguito al matrimonio dell'ultima erede estense con un Asburgo, la collezione superstite finì a Vienna, insieme agli strumenti della collezione Obizzi, conservata al Cataio presso Padova: cfr. ALESSANDRA CHIARELLI, *Gli Obizzi e la musica nel lascito Tommaso: una breve ricognizione*, in *Gli Estensi e il Cataio. Aspetti del collezionismo tra Sette e Ottocento*, a cura di Elena Corradini, Milano, Motta, 2007, pp. 117-125.

dell'Altezza sua, così pubbliche come private, domestiche, & secrete, che si faccia il Concerto grande, che così vien nominato, quel famoso Concerto da voi allegato; il quale non vien dalla Altezza sua quasi mai domandato se non per occasione di trattenimento di Cardinali, Duchi, Principi, & d'altri personaggi grandi, de qual sia, si com'è quasi del continuo splendidissima, & lietissima albergatrice, & io posso veramente affermare, che non sia altro Principe in Italia, che usi, & volentieri più di lui questo atto di cortesia, & di liberalità, & magnificenza. Il Fiorino subito conferisse il commandamento havuto dal Signor Duca, col Luzzasco primieramente, se egli non era presente à tal commandamento, come quasi sempre avviene per l'assidua, & quasi comune dirò servitù continua loro; & poscia con tutti gli altri Musici cantori, & sonatori predetti, & oltra ciò fa sapere à ciascun Ferrarese, che sappia cantare, & sonare in modo, ch'egli sia dal Fiorino, & dal Luzzasco giudicato sufficiente à poter intravenire à tal concerto, che debba trovarsi alle camere della Musica, & ivi con molta amorevolezza intima à tutti il dover ritornare ad esse camere il giorno seguente, ò l'altro secondo ch'è, per far lungo indugio il Principe forestiero in essa Città, per cominciar la prova d'esso Concerto, nel quale entrano tutte quelle sorti di strumenti, che havete narrato essere state poste hoggi nel Concerto da voi udito, & forse alcune altre anchora, delle quali non importa couelle, ch'io mi vada hora rammentando, per non volere divisare io i partimenti de' Chori di quello. Fattane adunque, non solamente una & due: ma molte prove; nelle quali standosi con somma obedientia, & attentione non si ha mira ad altro, che al buono accordo insieme, & alla unione maggiore, che sia possibile, & perciò senza rispetto alcuno ma però con gratiosa modestia ogn'uno viene qualhora occorra avvertito, & ammendato dal Maestro di capella: & per tal effetto anco tal' hora con benignissima, & serenissima fronte, & fratevole maestà si trasferisce in persona il Signor Duca, & ascoltandoli dà sovente loro col suo perfettissimo giudizio quegli avvertimenti efficaci, & sani ricordi: che sono necessarij, con inanimarli, & insieme à portarsi bene, & à farsi honore. Onde al tempo costituito da sua Altezza, vengono essi poscia concordemente à far tal Concerto nel luogo ordinato con sommo diletto, & piacer infinito del Principe forestiero divenutone ascoltatore, & tutti gli altri personaggi circostanti, per molta maravigliosa seguitane sua Armonia; la qual'è veramente tanta, & tale, che la relatione fattane della fama è di gran lunga minore del proprio effetto.

A conclusione di questa sintesi sulla musica della corte di Alfonso II, ricordiamo che anche sua sorella Lucrezia (1535-1598), duchessa d'Urbino, tornata a Ferrara dopo la separazione dal marito Francesco Maria II della Rovere, ospitava regolarmente esecuzioni musicali, analogamente a quanto avveniva nell'appartamento della cognata Margherita, con la quale era sorta una certa competizione²⁴. Il duca stesso si recava negli appartamenti della sorella quotidianamente, per ascoltare insieme a lei «tanto musica d'Arpe, et di Violini, et d'altri dilettevoli strumenti»²⁵. Non v'è dubbio che le risorse di cui Lucrezia poteva disporre fossero di proporzioni decisamente ridotte rispetto a quelle del fratello; tuttavia lei aveva alle proprie dipendenze l'organista Vincenzo Bonizzi e le virtuose di viola bastarda sorelle Avogari²⁶. Come è noto, la duchessa sopravvisse di appena un anno al fratello Alfonso, ed ebbe indubbiamente una certa parte di responsabilità negli "accordi" patteggiati con il cardinale Aldobrandini relativi alla devoluzione, la cosiddetta convenzione faentina, da lei personalmente negoziata. Il fatto che lo stesso cardinale fu da lei nominato erede universale nel proprio testamento, conferma la rottura dei rapporti tra la principessa estense e il resto della casata. I suoi beni, compresi gli strumenti musicali di sua personale proprietà, finirono nelle mani di Pietro Aldobrandini – che per inciso era parimenti un

24 «Prima dicono, che se bene queste Serme di Ferrara, et d'Urbino son cognate, nulla dimeno competendo fra loro la maggioranza, et l'imperio, son come vipere, quando hanno occasione di mordersi, et stanno nell'intrinsico à continua pugna, di maniera che il piacere che faria S.E. alla Sig.a Duchessa d'Urbino, sarebbe d'un gran dispiacere alla Sig.a Duchessa di Ferrara»: dispaccio del 31 dicembre 1587 di Cicognani, cit. in NEWCOMB, *The Madrigal at Ferrara* cit., p. 274.

25 Relazione Della Rena, *ibidem*, p. 275.

26 Cfr. CAVICCHI, *Per far più grande* cit., p. 22.

coltore musicale – come molti altri beni estensi.

Al di là di questa osservazione, ciò che può interessare in questa sede è la quantificazione degli strumenti posseduti dalla duchessa. L'inventario dei beni alla sua morte è stato pubblicato solo per quanto riguarda le opere d'arte²⁷. La trascrizione della parte riguardante gli strumenti – intitolata «Musica» – è quindi un documento inedito²⁸ dal quale apprendiamo che Lucrezia disponeva di un regale, un salterio, un organo con le canne di legno – dono dell'arcivescovo di Ravenna²⁹ – due liuti, una 'liutessa', sei viole, tre viole grandi, ossia viole basse, di cui una fatta fare a Cremona e un'altra donata dal duca di Traietta³⁰, una chitarra e un imprecisato strumento a tastiera. Tra gli oggetti preziosi conservati nel "camerino dorato" vi era inoltre uno strumento a tastiera, tedesco, realizzato a forma di messale³¹. Inoltre sono elencati tutti gli oggetti di corredo necessari, come leggi, archetti, corde, panche, casse per gli strumenti, ecc.; non è invece nominato alcuno libro. Si nomina poi un «camarino della musica»: ciò indica chiaramente che anche la duchessa d'Urbino destinava una delle stanze del suo appartamento all'esercizio musicale.

2. *La musica nella città: le accademie, la cattedrale, i conventi*

I luoghi esterni alla corte espressamente deputati all'esercizio musicale furono, naturalmente, le accademie. A Ferrara la Compagnia della Morte, istituzione religiosa nata nel 1366 con la finalità di seppellire i giustiziati della città, fu il sodalizio in seno al quale nacque, nel 1592, l'omonima Accademia³². Oltre che essere un'istituzione volta alla promozione musicale, il sodalizio aveva anche la finalità di assistenza nei confronti dei musicisti stessi, come si desume dal principale obbligo assunto dagli accademici, che consisteva nell'ospitare nelle proprie case i musicisti chiamati dall'Accademia stessa³³. Era quindi un organismo costituito anche a fini di tutela dei musicisti ferraresi, i quali appaiono quindi sufficientemente numerosi e solidali per offrire alla propria categoria un sorta di tutela. La ricerca archivistica ha permesso di confermare il rispetto di tale

27 PAOLA DELLA PERGOLA, *L'Inventario del 1592 di Lucrezia d'Este*, «Arte antica e moderna», 1959, n. 7, pp. 342-351.

28 CV.ASV, *Archivio Borghese*, busta 7501. Trascritto in appendice, doc. 1.

29 Cristoforo Boncompagni (1537-1603), nipote di papa Gregorio XIII, fu creato arcivescovo di Ravenna il 15 ottobre 1578 e ricevette gli ordini ecclesiastici dieci giorni dopo. Tenne sinodi diocesani anche a Ferrara, che era diocesi suffraganea di Ravenna.

http://www.treccani.it/enciclopedia/cristoforo-boncompagni_%28Dizionario-Biografico%29/

30 Don Luigi Caetani dell'Aquila d'Aragona (+ ante 23-12-1612), Principe d'Altamura, IV Duca di Traetto, IX Conte di Fondi, Signore di Piedimonte e Patrizio Napoletano. La sua passione per la musica è attestata da Giovanni de Macque il quale, in una sua lettera del 1586 da Napoli, dice di aver suonato e cantato tutto il giorno per il duca di Traietta. Cfr. CATHERINE DEUTSCH, *Ariosità et artificiosità dans les madrigaux de Giovanni de Macque (1581-1597)*, tesi di Dottorato in Musicologia, Paris, Université Paris Sorbonne (Paris IV), 2007, p. 275, consultabile on-line <http://www.genmarenostrium.com/pagine-lettere/letterac/Caetani/gaetani2.HTM>

31 Lo strumento in questione poteva avere le dimensioni e l'aspetto di alcuni esemplari conservati tuttora presso collezioni museali italiane ed estere; si può far riferimento, in particolare, al virginale in mostra presso il Museo degli strumenti musicali di Roma, indicato come di origine fiamminga e risalente al XVI-XVII secolo. Cfr. *La galleria armonica. Catalogo del Museo degli strumenti musicali di Roma*, a cura di Luisa Cervelli, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994, n. 667.

32 «Il conte Giulio Thieni con altri nobili aprì [1592] nell'oratorio della Morte un'Accademia di Musica intitolata con lo stesso nome della Morte colla quale alzarono per impresa il Monte Olimpo sopra un alto Monte combattuto da quattro venti, che spirano dalle quattro parti del Mondo col motto "Ab Igne Spiritusque totus"»: cfr. CAVICCHI, *Per far più grande cit.*, p. 36, n. 30.

33 Cfr. anche GIOVANNI PIERLUIGI CALESSI, *Ricerche sull'accademia della morte di Ferrara*, Bologna, A.M.I.S., 1976; ENRICO PEVERADA, *Feste, musica e devozione presso la compagnia della Morte ed Orazione. Antologia dai registri contabili (1486-1599)*, in MARINELLA MAZZEI TRAINA, *L'Oratorio dell'Annunziata di Ferrara. Arte, storia, devozione e restauri*, Ferrara, Ferrariae-Decus-Liberty House, 2002, pp. 197-246.

obbligo, da parte degli Accademici, anche per lunghi periodi e vedremo più avanti come effettivamente si sia verificato, nel caso del cantante Placido Marcelli, di essere ospitato dal ferrarese Antonio Goretti nella propria abitazione durante gli ultimi anni della propria vita; per contro, il testamento dello stesso Marcelli, attesta l'esistenza di una certa solidarietà nei confronti della propria categoria e dell'Accademia stessa³⁴.

A sostegno delle accademie vi era una fascia di nobili e gentiluomini ferraresi interessati a promuovere le attività musicali cittadine: il marchese Giulio Thiene di Scandiano fu il promotore dell'Accademia della Morte, e la potente famiglia dei Bentivoglio, in particolare il cardinale Guido, istituì quella dello Spirito Santo, annessa all'omonima confraternita. La dispersione della documentazione delle due Accademie non permette una ricostruzione dettagliata dell'attività dei sodalizi, ma i documenti superstiti, oltre alle notizie degli storici posteriori³⁵, che attinsero a documentazioni poi scomparse, permette comunque di individuare nei due sodalizi l'esistenza di un nucleo di musicisti di alto livello, anche successivamente alla devoluzione.

Centri rinomati di produzione musicale erano certamente anche le chiese e i conventi. La cattedrale aveva potuto fregiarsi di artisti eccelsi durante il ducato estense: Alfonso della Viola (1508-1570) e Paolo Isnardi (1536-1596) come maestri di cappella e Luzzasco Luzzaschi come organista, dal 1572 al 1607, periodo durante il quale ebbe come allievo Girolamo Frescobaldi, che lavorò poi esclusivamente fuori Ferrara³⁶. Alcuni dei musicisti ducali erano cappellani presso la stessa cattedrale, come don Lodovico Agostini, don Pietro da Breda e don Claudio Buisetti; diversi erano gli ecclesiastici che la visita pastorale del 1590-91 registra in grado di eseguire il *cantus planus* e anche la polifonia³⁷. Dopo la devoluzione, in cattedrale si segnala la presenza di Pietro Maria Marsolo (ca. 1580- dopo 1615) e Alessandro Grandi (- 1630), dal 1617 trasferitosi a Venezia³⁸.

Particolare attenzione richiamava il decoro musicale delle celebrazioni religiose presso i conventi femminili, dei quali è documentata la dotazione organaria: presso le benedettine di San Silvestro e di Sant'Antonio in Polesine, presso le clarisse del Corpus Domini, di San Bernardino e di San Guglielmo e presso le domenicane di Santa Monica³⁹. Tra tutti spiccava quello delle monache di San Vito, che negli ultimi venti anni del secolo godette di grande celebrità, come scriveva Bottrigari sin dal 1599⁴⁰. Un organico di ben ventitré monache, tra cantanti e strumentiste,

34 Sul testamento di Placido Marcelli, (trascritto in appendice, doc. 13), si tratterà successivamente, nel capitolo II.

35 Cfr. CAVICCHI, *Per far più grande* cit., n. 31. Cavicchi riferisce quale fonte tarda il ms. Antonelli 202, di compilazione ottocentesca, in FE.BCA; l'estensore di tale memoria, il canonico ferrarese Giuseppe Antonelli, attinse presumibilmente a documenti in seguito dispersi.

36 Sulla musica sacra ferrarese cfr. ENRICO PEVERADA, *La musica nella Cattedrale di Ferrara nel tardo Cinquecento. Appunti d'archivio nel IV centenario della nascita di Girolamo Frescobaldi*, in «Analecta Pomposiana», VIII, 1983, pp. 103-119; ID., *Pratica musicale del clero della Cattedrale e in cura d'anime a Ferrara nel Cinquecento*, in «Analecta Pomposiana», IX, 1984, pp. 271-290; ID., «*De organis et cantibus*». *Normativa e prassi musicale nella chiesa ferrarese del Seicento*, in «Analecta Pomposiana. Studi di storia religiosa delle diocesi di Ferrara e Comacchio», XVII-XVIII, 1992-1993, pp. 109-151; PAOLO FABBRI - BARIA CHIARA BERTIERI, *Il salterio e la cetra. Musiche liturgiche e devozionali nella Diocesi di Ferrara-Comacchio*, Seminario Diocesano di Ferrara-Comacchio, Reggio Emilia, Diabasis, s.a. [2003].

37 *Ibidem*, pp. 36-37.

38 *Ibidem*, pp. 39-40.

39 *Ibidem*, p. 38.

40 BOTTRIGARI, *Il desiderio* cit., pp. 47-50, descrive lo svolgimento di una delle esecuzioni pubbliche del concerto, che in talune occasioni ospitava personaggi illustri di passaggio a Ferrara, come avvenne nel 1596, una volta per Alessandro d'Este, futuro cardinale, e una seconda per Carlo Gesualdo principe di Venosa (1566-1613), che aveva sposato

formavano il "gran concerto", diretto da Raffaella Aleotti (ca. 1570-dopo il 1638), figlia dell'architetto Giovan Battista. Lo straordinario gruppo comprendeva strumenti a corde e a fiato, oltre che voci femminili di tessitura assai diversa, capaci di coprire l'intera estensione vocale⁴¹. Purtroppo, oltre ai resoconti cronachistici, poche altre testimonianze archivistiche sono sopravvissute alla dispersione e nessun fondo musicale residuo ci informa sul repertorio praticato dalle comunità monastiche⁴².

3. *La musica negli apparati festivi*

Un ambito straordinariamente fecondo per l'esercizio musicale fu a Ferrara la rappresentazione teatrale, intendendo in senso lato tutti gli spettacoli allestiti sia in luoghi chiusi che all'aperto, e comprendenti la varietà di tipologie tipiche per l'epoca, come la commedia, i relativi intermedi, il torneo, il balletto, la naumachia e le forme spettacolari di interludio che scandivano le fasi dei banchetti⁴³.

Durante il ducato di Alfonso II la spettacolarizzazione di queste forme di intrattenimento avvenne mediante l'utilizzo delle 'macchine', capaci di far entrare in scena in maniera del tutto inaspettata personaggi, mostri e dei: emergendo dalle acque o dal sottosuolo, ossia uscendo dal pavimento del palco, o apparendo in volo dall'alto, gli effetti che i nuovi architetti/scenografi furono di volta in volta capaci di inventare determinavano nello spettatore quella 'meraviglia' che fu la cifra dello spettacolo barocco. In questo, come ha scritto il Cavicchi, «la macchinistica teatrale ferrarese dalla metà del Cinquecento alla metà del Seicento si distinguerà come una delle più fantastiche e spettacolari della civiltà teatrale europea»⁴⁴. Applicato ai diversi generi teatrali che raccoglievano il favore del pubblico, tra cui la pastorale, l'utilizzo delle macchine trovò efficace applicazione in una forma di spettacolo di cui Ferrara vantava lunga tradizione e su cui ben si

Eleonora d'Este l'anno precedente. Tra le esibizioni più celebrate ci furono quelle del 1598: la prima alla presenza del cardinale Pietro Aldobrandini e la seconda per il papa Clemente VIII. Notizie sulla musica nei conventi femminili ferraresi in ENRICO PEVERADA, *Documenti per la storia organaria dei monasteri femminili ferraresi (secc. XVI-XVII)*, in «L'organo», XXX, 1996, pp. 119-193: 167-173.

41 Utile a restituire la visione delle esibizioni delle monache è la descrizione di BOTTRIGARI, *Il desiderio* cit., p. 48: «vedendole voi venire [...] al luogo, dov'è preparata una lunga tavola; sopra la quale da un capo si trova un clavacembalo grande, voi le vedrete entrare ad una, ad una, pian piano recandosi con seco ciascuna il suo strumento, ò da corde, ò da fiato, che egli si sia; perciò che di tutte le maniere esse ne esercitano, & accostarsi à quella tavola ponendosi, senza fare alcun minimo rumore nel suo debito luogo à sedere quelle, che à sedere hanno da adoperare gli strumenti loro: & l'altre restare in piedi. Ultimamente la Maestra del Concerto assidersi dall'altro capo di essa tavola, & con una lunga, e sottile, & ben polita verghetta à lei già davanti apparecchiata, poi che ha veduto & chiaramente conosciuto tutte le altre sirocchie esser in acconcio dal loro, senza strepito alcuno segno dello incominciare, & indi poi seguentemente dalla misura del tempo; alla quale esse hanno così cantando, & sonando da obedire».

42 A causa di tale assenza di fonti, la ricognizione di PEVERADA, *Documenti per la storia organaria* cit., è l'unica realizzata sulla musica nei conventi ferraresi. Una ricerca ulteriore compiuta dalla scrivente presso l'Archivio Diocesano ha potuto verificare l'impossibilità di approfondire la conoscenza di un ambito di ricerca che presenterebbe indubbiamente notevoli motivi di interesse.

43 Sul teatro ferrarese la trattazione più completa e aggiornata è *I teatri di Ferrara. Commedia, opera e ballo nel Sei e Settecento*, a cura di Paolo Fabbri, Lucca, LIM, 2002 (*ConNotazione*, 8). Numerosi e interessanti sono i precedenti saggi di Adriano Cavicchi su diversi aspetti del teatro ferrarese, che comprendono anche lo spoglio, l'identificazione e la pubblicazione di molto materiale iconografico, anche inedito: cfr. ADRIANO CAVICCHI, *la scenografia dell'Aminta nella tradizione scenografica pastorale ferrarese del secolo XVI*, in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1971, pp. 53-71; ID., *Teatro Monteverdiano e tradizione teatrale ferrarese*, in *Claudio Monteverdi e il suo tempo*, Congresso internazionale, Venezia-Mantova-Cremona, 3-7 maggio 1968, a cura di Raffaello Monterosso, Verona, Stamperia Valdonega, 1969; ADRIANO CAVICCHI, *Immagini e forme dello spazio scenico nella pastorale ferrarese*, Viterbo, Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale, 1992.

44 CAVICCHI, *La scenografia dell'Aminta* cit., p. 56.

adattava la logica del colpo di scena: il torneo⁴⁵.

Durante il ducato estense la tradizione del torneo, che da esercitazione cavalleresca di origine medievale si era via via trasformato in un'azione recitata, aveva moltiplicato le occasioni di esercizio ed era diventato una forma di spettacolo che inglobava diverse componenti. Poteva contare su maestranze altamente specializzate: poeti, compositori, architetti, scenografi, pittori, decoratori esercitati ad predisporre nelle sale o nelle piazze gli allestimenti teatrali provvisori, che venivano smontati al termine dei festeggiamenti⁴⁶. La ricomposizione di uno spazio 'teatrale' per lo spettacolo successivo offriva indubbiamente l'occasione per appianare i problemi rimasti prima irrisolti, divenendo una formidabile palestra di esercizio per le maestranze ferraresi, che venivano per tale motivo richieste presso le altre corti. Avvenne in tal modo la nascita di un modello di teatro destinato ad essere esportato presso le altre corti: il teatro barocco o all'italiana⁴⁷.

La collaborazione di architetti, scenografi e musicisti, chiamati a contribuire alla buona riuscita delle rappresentazioni, giunse a stabilire la struttura architettonica più funzionale per uno spettacolo che comprendeva diverse componenti, ma nel quale quella musicale diventava sempre più determinante. Del coinvolgimento degli artisti e degli artigiani ferraresi nella costruzione di quello che è stato definito il primo teatro barocco – il Teatro Farnese di Parma – torneremo a soffermarci nel seguente capitolo. Qui preme ricordare che le occasioni spettacolari registrate dalle cronache e delle quali spesso veniva stampato il testo poetico o la relazione, furono numerose sia durante il ducato di Alfonso II che in seguito: al principale coinvolgimento della famiglia estense si sostituì quello delle famiglie nobili, tramite le Accademie. Oltre alle due già ricordate – l'Accademia della Morte e quella dello Spirito Santo – ci fu l'Accademia degli Intrepidi, fondata nel 1601⁴⁸, che si distinse per i «grandiosi spettacoli e rappresentazioni e torneamenti e giostre e melodrammi»⁴⁹ e registrò tra i suoi iscritti tutti i principali protagonisti degli allestimenti dei primi

45 Sull'utilizzo della musica nel torneo in Italia, con contributi specifici su Ferrara e Bologna cfr. *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, a cura di Paolo Fabbri, Lucca, Libreria musicale italiana, 1999 (ConNotazioni 6). Sulle *Cavallerie ferraresi*, con una panoramica cronologica delle rappresentazioni cfr. ADRIANO CAVICCHI, *Le Cavallerie estensi*, in *Gli Este a Ferrara. Il Castello per la città. Una corte nel Rinascimento. Il Camerino di alabastro: Antonio Lombardo e la scultura all'antica*, Catalogo della Mostra, Ferrara 14 marzo-13 giugno 2004, Cinisello Balsamo, Silvana, 2004, pp. 44-51

46 Innumerevoli furono le occasioni di allestimenti provvisori, in occasione di festeggiamenti. Le strutture venivano presumibilmente riutilizzate, con i necessari adattamenti, per gli spettacoli successivi. Testimonianza del loro riutilizzo ci viene dalle comunicazioni tra la corte trasferita a Modena a seguito della devoluzione, con i corrispondenti ferraresi: «Mando anche alcuni pezzi di gradi da feste et picche trecentoventicinque da bariera con le vere, le quali picche hò pagato conforme all'ordine datomi; non ho potuto mandar gl'altri gradi per mancanza di carri». Cfr. lettera di Annibale Roncaglia da Ferrara ai fattori ducali a Modena, 11 febbraio 1599: MO.AS, *Agenzia in Ferrara*, busta 3, cit. da SERGIO MONALDINI, *I teatri della commedia dell'arte. Le prime sale, il teatro della Sala Grande, l'ex Cappella Ducale*, in *I teatri di Ferrara* cit., p. 7.

47 Uno dei problemi che gli scenografi si trovarono a risolvere, e che in questa sede è più rilevante di altri, è la disposizione degli spazi architettonici in funzione dell'udibilità della musica; talvolta si lamentava infatti la scarsa udibilità di alcuni strumenti: «Domenica [24 febbraio 1585] la notte fù festa su la gran sala, et si fecero li balletti à VII con pennacchii stupendissimi ordinati dal s.r Duca istesso et certo dicono che fù bellissima cosa da vedere, ma malamente capiscono su detta violini clavasembali et organi». Lettera di Leonardi Conosciuti da Ferrara al cardinale Luigi d'Este a Roma del 26 febbraio 1585: cfr. MO.AS, *Particolari*, Busta 414, Conosciuti Leonardo, cit. in DURANTE - MARTELOTTI, *Cronistoria* cit., p. 268.

48 «Uno scelto numero di Dottori anco vi fu, che da Clemente VIII venne raccolto a trattare di erudite materie sotto il titolo di *Accademia* nel palagio ducale, precisamente nelle stancie a riscontro del vescovado, nel che pare accennato il primo gemoglio degl'Intrepidi. Infatti si trovavano in questa città nel 1601 alcuni cittadini che si trattenevano in esercizi di letteratura al che volendo il Consiglio Centemvirale prestar fomento e consistenza li 8 di Maggio, assegnò loro sul pubblico erario un'annua rendita di 150 scudi»: cfr. ANTONIO FRIZZI, *Memorie per la storia di Ferrara*, 2 voll., Ferrara, Giuseppe Rinaldi, 1809, II, p. 43.

49 GIUSEPPE FAUSTINI, *Biblioteca de' scrittori ferraresi*, ms, III, c. 16 v., in FE.BCA, *Collezione Antonelli* 362; per l'elenco degli accademici cfr. GIUSEPPE FAUSTINI, *Catalogo degli Accademici Intrepidi di Ferrara*, ms, FE.BCA, Ms Cl. I, 311.

decenni del secolo. Ne ricordiamo i nomi che ricorrono nella presente ricerca: Enzo Bentivoglio (1575-1639), che oltre ad assumere spesso il ruolo di mecenate, sperimentò, si può dire, la figura dell'impresario teatrale, organizzando le feste delle più importanti corti dell'epoca, fu a capo del sodalizio accademico ferrarese⁵⁰; Giovan Battista Aleotti (1546-1636), architetto, ingegnere e scenografo, progettò, oltre al teatro per l'Accademia degli Intrepidi⁵¹, in seguito distrutto da un incendio, il teatro Farnese di Parma; Ippolito Fiorini il quale, si è detto, fu a capo della cappella ducale e preposto alla composizione dei balletti di corte; Pio Enea Obizzi (1592-1674) librettista, che fece ricostruire il teatro distrutto degli Intrepidi e scrisse i testi degli intermedi in occasione dell'inaugurazione del teatro Farnese⁵²; Francesco Guitti (inizio XVII sec.- 1640 o 1645), architetto e scenografo allievo di Aleotti, lavorò con Monteverdi e Bentivoglio alle feste parmensi del 1628; Antonio Goretti (1571-1647), musicista e collaboratore di Monteverdi nella stessa occasione, e suo fratello Alfonso (?-1613), autore del discorso *Dell'eccellenza e prerogative della musica* pronunciato nel 1612 per gli Accademici Intrepidi⁵³.

La presenza di uno stuolo di intellettuali, artisti e mecenati costituì il terreno più fertile per la prosecuzione delle attività musicali e teatrali dalla fine del secolo in avanti; anche se la morte del duca Alfonso II d'Este e il trasferimento della corte a Modena costituì senz'altro un momento di riorganizzazione della vita culturale e spettacolare ferrarese, non mancavano le personalità e le istituzioni capaci di continuare ad alimentare un ambiente già reso così creativo dai precedenti decenni del governo estense.

50 La famiglia Bentivoglio, dopo la devoluzione, si divise tra Modena e Ferrara, riuscendo a mantenere ottimi rapporti tanto con Cesare d'Este, quanto con il nuovo governo ferrarese, ossia con i rappresentanti del papato. Enzo Bentivoglio, oltre ad essere chiamato a far parte del consiglio cittadino da papa Clemente VIII, fu nominato nel 1608 dalla comunità ferrarese ambasciatore speciale a Roma, dove instaurò rapporti con le maggiori personalità della società e del clero romani e con gli artisti da essi protetti. Un'analisi del patronato dei Bentivoglio, con abbondante pubblicazione della documentazione relativa è divisa tra i due saggi di: DINKO FABRIS, *Mecenati e musicisti: documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi, 1585-1645*, Lucca, LIM, 1999, e SERGIO MONALDINI, *L'orto dell'Esperidi: musicisti, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio, 1646-1685*, Lucca, LIM, 2000.

51 Cfr. PAOLO FABBRI – BNGELO FARINA - RATRIZIO FAUSTI - RMBERTO POMPOLI, *Il Teatro degli Intrepidi di Giovan Battista Aleotti rivive attraverso le nuove tecniche dell'acustica virtuale*, in *Giambattista Aleotti e gli ingegneri del Rinascimento*, a cura di Alessandra Fiocca, Firenze, Olschki, 1998, pp. 195-205.

52 Sulla famiglia Obizzi, sulla collezione di strumenti e sul teatro della villa nei pressi di Padova, cfr. *Gli Estensi e il Cataio. Aspetti del collezionismo tra Sette e Ottocento*, a cura di Elena Corradini, Milano, Motta, 2007. Sulle maestranze ferraresi impegnate nel teatro Farnese di Parma si tornerà nel prossimo capitolo.

53 Cfr. ALFONSO GORETTI, *Dell'eccellenza e prerogative della musica*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1612. Sul discorso di Goretti, (trascritto in appendice doc. 6) si tornerà al capitolo seguente.

II

L'AMBIENTE CULTURALE FERRARESE ALL'INIZIO DEL XVII SECOLO: IL GENTILUOMO E LA MUSICA

Dopo aver tracciato una rapida panoramica dei luoghi, dei musicisti e dei principali promotori della vita musicale ferrarese nei decenni tra XVI e XVII secolo è interessante delineare quale fosse il clima culturale della città padana, verificando quanto fosse diffusa tra gli aristocratici e i notabili ferraresi la competenza musicale, così come l'esercizio e la coltivazione delle diverse arti. A tal fine, oltre a compiere una breve ricognizione sui documenti che sono già stati resi noti dalla bibliografia storico-artistica, si esporranno i risultati dell'indagine archivistica compiuta sul gentiluomo Antonio Goretti, musicista e collezionista di strumenti e dipinti: egli non solo è figura centrale nell'ambito della ricerca per la sua passione congiunta di musica e pittura, ma anche perché attraverso le vicende che lo videro protagonista si definiscono i contorni della vita culturale ferrarese.

Nel 1598 la città aveva visto l'ingresso di un nuovo potere al governo, nella persona del cardinale legato Pietro Aldobrandini, incaricato da papa Clemente VIII di amministrare il feudo non più concesso alla famiglia estense, in quanto Cesare d'Este, discendente illegittimo di Alfonso I, non era riconosciuto erede dalla Chiesa¹.

Gli associati delle accademie cittadine, che il papato sostenne e incoraggiò quali fautori di promozione culturale, erano i nomi che ritroviamo legati da vincoli di collaborazione in diversi momenti della vita teatrale, sia a Ferrara che in altre importanti città italiane. Di tale gruppo colpiscono due aspetti: innanzi tutto che esistesse una 'squadra ferrarese', ossia un gruppo sia pure eterogeneo per competenze, ma già specializzato in allestimenti teatrali. In secondo luogo, sorprende che nell'ambiente accademico ferrarese ci fosse una diffusa cultura musicale, anche in chi svolgeva primariamente una diversa attività. Questo è un aspetto per il quale Ferrara non differisce dal clima culturale di molti altri centri italiani tra Cinque e Seicento. L'incremento di dipinti a soggetto musicale negli stessi anni può essere messo in relazione con la diffusione della competenza musicale: vale la pena quindi di soffermarsi a riflettere su questo aspetto, così importante ai fini della presente ricerca.

È stato rilevato come l'incremento dei soggetti musicali nei dipinti, nell'arco di pochi anni a cavallo tra i due secoli, sia avvenuto in luoghi e contesti precisi, che ne hanno favorito il processo: a Roma, Firenze, ma anche in ambito veneziano, ne furono responsabili gruppi di intellettuali e personalità di spicco con interessi particolari verso la musica e le arti visive². I significativi esempi

1 Cesare d'Este (1562-1628) era figlio di Alfonso d'Este, marchese di Montecchio, nato dall'unione di Alfonso I con Laura Dianti, la donna amata dopo la morte della moglie, Lucrezia Borgia. Sulla figura di Cesare d'Este e sulle vicende che determinarono la perdita del feudo alla morte di Alfonso II cfr. LUIGI AMORTH, *Modena capitale: storia di Modena e dei suoi duchi dal 1598 al 1860*, Milano, Martello, 1967, e LUCIANO CHIAPPINI, *Gli Estensi: mille anni di storia*, Ferrara, Corbo, 2001.

2 Cfr. *Colori della Musica. Dipinti, strumenti e concerti tra Cinquecento e Seicento*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte

d'area ferrarese della presente ricerca consentono di tracciare una rete di relazioni che allarga i confini di un contesto culturale senz'altro ancora più ampiamente condiviso³. L'insegnamento della musica e la pratica di uno strumento erano parte del programma educativo del nobiluomo e della nobildonna, così come anche delle classi abbienti⁴. La competenza musicale di tutti i componenti della famiglia estense, da diverse generazioni ne è la prima dimostrazione, ma sappiamo che tale sapere era condiviso da un'ampia schiera di dignitari di corte ed era esteso a tutti i ferraresi che avevano risorse sufficienti da investire nella formazione dei figli. Il segretario della legazione fiorentina a Ferrara nel 1589, nel delineare i tratti caratteristici dei ferraresi scriveva: «Inclinazione hanno grandissima alla musica, della quale e de' musicali istrumenti sono studiosissimi»⁵. In ciò i ferraresi erano in linea con la formazione musicale, anche pratica, del gentiluomo prescritta dal Castiglione al suo «cortegiano»: «Signori... avete a sapere, ch'io non mi contento del Cortegiano, s'egli non è ancor musico, e se, oltre allo intendere ed essere sicuro a libro, non sa di varii istrumenti»⁶.

1. *Il gentiluomo ferrarese e la musica*

Anche se non sono molte le fonti a cui è possibile attingere per verificare quanto fosse effettivamente diffusa la pratica musicale presso la nobiltà e i gentiluomini ferraresi, soprattutto tra coloro che non occupavano posizioni di primo piano, è in ogni caso possibile compiere una verifica di massima, utilizzando gli inventari testamentari: la presenza di strumenti o libri musicali è sicuro indizio di un esercizio. Naturalmente la limitata disponibilità di tale tipo di documenti consente una ricognizione solo parziale, ma sufficiente per una campionatura significativa. Le recenti ricerche sulle quadriere ferraresi, che rimandano ai relativi inventari, e la ricognizione diretta dei documenti consentono di confermare la diffusione di una buona cultura musicale tra le famiglie abbienti ferraresi di inizio Seicento. Qualche esempio: Ottavio II Thiene, marchese di Scandiano possedeva un manacordo⁷, come anche il marchese Odoardo Cybo nella sua casa sulla

Antica di Palazzo Barberini 15 dicembre 2000 - 28 febbraio 2001, Siena, Santa Maria della Scala 6 aprile - 17 giugno 2001, a cura di Annalisa Bini, Claudio Strinati, Rossella Vodret, Milano, Skira, 2000. Cfr. anche ROSELLA VODRET - CLAUDIO STRINATI, *Le nuove rappresentazioni della musica. Con alcune osservazioni sul Discorso di Vincenzo Giustiniani*, in *Il genio di Roma. 1592-1623*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts 20 gennaio-16 aprile 2001, Roma, Palazzo Venezia 10 maggio-31 luglio 2001) a cura di B. L. Brown, Milano, Rizzoli, 2001.

3 Un'ulteriore testimonianza in questo senso è stata offerta di recente da Marina Toffetti, riguardo all'ambiente milanese del primo Seicento, dove operarono i fratelli Giovanni Battista e Giulio Cesare Ardemanno, musicisti affascinati dai più diversi campi del sapere, dalla meteorologia all'astronomia alla teologia. Uno dei due fratelli, Giovanni Battista, può essere particolarmente accomunato a Goretto per la collezione, poiché come il ferrarese possedeva una collezione di strumenti musicali, oltre che di pietre preziose (cfr. MARINA TOFFETTI, *Gli Ardemanno e la musica in Santa Maria della Scala*, Lucca, LIM, 2004, pp. 47-56). Si segnala inoltre che nello stesso contesto in cui operarono i milanesi Ardemanno - gli organismi musicali della collegiata di Santa Maria della Scala a Milano - lavorava pure il compositore Orazio Vecchi, che dedicò ad Antonio Goretto una propria opera nel 1603 (cfr. nota 63).

4 Cfr. STEFANO LORENZETTI, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Olschki, 2003 (*Historiae Musicae Cultores - Biblioteca*, 95).

5 La *Relazione* di Orazio della Rena, pubblicata da Giuseppe Agnelli in «Atti e Memorie della Deputazione ferrarese di Storia Patria», VIII, 1896, è citata ampiamente da ANGELO SOLERTI, *Ferrara e la corte estense nella seconda metà del secolo decimosesto. I discorsi di Annibale Romei*, Città di Castello, Lapi, 1900; il passo sulle virtù musicali dei ferraresi a p. LXIII.

6 BALDASSARRE CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, Venezia, Giglio 1528, ed. critica a cura di Ettore Bonora, Milano, Mursia 2002, Libro Primo, XLVII.

7 *Fughe e arrivi. Per una storia del collezionismo d'arte a Ferrara nel Seicento*, a cura di Marinella Mazzei Traina e Lucio Scardino, Ferrara, Liberty house, 2002, p. 190.

Giovecca⁸; il marchese Cesare Turchi possedeva «una spineta di cipresso, un manicordo e un scavazimbalo a tre registri di cipresso con cassa di pezze» stimato la bella cifra di L. 80⁹; il marchese Francesco Sacrati vantava «un cimbalo grande di 2 registri con suoi piedi; una spineta dipinta con l'Historia delle Muse finita di madreperla coperta di corame»¹⁰; nell'inventario del marchese Roberto Obizzi troviamo «organino, gravicembale et altri strumenti da suonare così a Ferrara come a Padova li due organi di legno»¹¹. L'elenco potrebbe continuare enumerando gli inventari della seconda metà del secolo, relativi non solo alla nobiltà ma anche alle classi abbienti, tra i quali un medico, un possidente, un capitano, un dottore di legge. Una menzione a parte merita il mercante e musicista Antonio Goretti, sul quale ci soffermeremo approfonditamente nel prossimo capitolo.

Se i risultati di quello che potremmo definire un "carotaggio" registrano una già significativa presenza di strumenti musicali nelle case di nobili e borghesi, è evidente che la pratica musicale era diffusa in maniera significativa. Tra gli strumenti ora ricordati ne figurano anche di assai costosi, decorati con pietre preziose e corame, che ne facevano oggetti d'arredo da esibire come segnale di prestigio e distinzione sociale. In questo senso lo strumento, così come il libro di musica, quale oggetto costoso e di lusso «era il segno più vistoso di una propria *magnificentia* e posizione sociale, di pari passo al collezionismo di quadri e sculture antiche», come ha giustamente rilevato Franca Trinchieri Camiz¹².

Oltre al possesso di strumenti, se non la vera e propria collezione, un altro segnale significativo è pure l'esistenza, nelle case nobiliari, di stanze preposte all'esecuzione o allo studio della musica: erano camere di dimensioni ridotte, quindi destinate ad una frequentazione limitata ai familiari, ai conoscitori, agli esperti o agli ospiti speciali. Erano celebri i 'camerini' del duca Alfonso II «nobilmente ornati di quadri e fabricati a questo solo effetto» di cui Vincenzo Giustiniani sottolineava l'uso esclusivo per la musica¹³; ma abbiamo anche visto menzionato, nell'inventario degli strumenti della sorella Lucrezia d'Este un altro «camarino della musica» ad uso della corte personale della duchessa¹⁴. Lo stesso si potrebbe dire delle stanze che nelle case nobiliari venivano decorate con soggetti musicali: erano presumibilmente gli spazi della casa adibiti all'esercizio musicale. Un caso esemplare è la stanza della musica affrescata dal Guercino a Cento, nel ferrarese: in questo caso il conte Bartolomeo Pannini volle quale sorprendente soggetto del fregio una serie di composizioni musicali, compiutamente annotate sui pentagrammi, inequivocabile segnale della sua dimestichezza con la notazione musicale¹⁵. Sicché il Guercino,

8 *Ibidem*, p. 164.

9 *Ibidem*, p. 176.

10 *Ibidem*, p. 450.

11 *Ibidem*, p. 280.

12 FRANCA TRINCHIERI CAMIZ, *La Musica nei quadri di Caravaggio*, in *Caravaggio Nuove riflessioni*, «Quaderni di Palazzo Venezia», VI, 1989, pp. 199-220: 199. Sulle collezioni di strumenti e la parallela diffusione di cultura musicale cfr. anche RENATO MEUCCI, *Le collezioni di strumenti musicali in Italia tra Rinascimento e Barocco*, in *Meraviglie sonore. Strumenti musicali del Barocco italiano*, (Firenze, Galleria dell'Accademia 12 giugno - 4 novembre 2007), a cura di Franca Falletti, Renato Meucci, Gabriele Rossi-Rognoni, Firenze, Giunti, 2007, pp. 29-47.

13 VINCENZO GIUSTINIANI, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi* (1628), in ANGELO SOLERTI, *Le origini del melodramma*, Torino, Bocca, 1903 (rist. anast. Bologna, Forni, 1983), pp. 98-128: 107.

14 Cfr. appendice, doc. 1.

15 Cfr. ANNA VALENTINI, *Gianfrancesco Barbieri detto il Guercino e la camera della musica di casa Pannini a Cento*, in «Studi Musicali dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia», XXI/1, 1992, pp. 35-60.

allora ventiquattrenne, oltre a decorare varie stanze con scene di paesaggio, operò in quel caso, quasi come un copista.

Tale stato di cose aveva una conseguenza ulteriore: una buona competenza musicale da parte della classe nobile e dei ceti abbienti, originava una parallela domanda di produzione musicale; dato che quegli stessi cultori costituivano anche un pubblico, il concerto era richiesto in quanto parte del corredo festivo, e diventava di pari passo componente via via sempre più rilevante dello spettacolo teatrale. La competenza diveniva quindi cognizione indispensabile anche per chi operava in tale settore, benché con diverse funzioni. Non mancano esempi in tal senso: Giovan Battista Aleotti, l'architetto e ingegnere idraulico di Alfonso II fu il principale punto di riferimento del duca per risolvere i problemi idraulici caratteristici delle zone paludose, ma fu anche l'ideatore dei primi teatri stabili ferraresi, il teatro degli Intrepidi e quello della Sala Grande, oltre che dei numerosi allestimenti effimeri dei quali non rimane documentazione. Al fine di progettare edifici e strutture adeguate dal punto di vista acustico, alle varie tipologie di spettacolo, l'Aleotti maturò evidentemente cognizioni non comuni per un normale architetto; probabilmente aveva ricevuto in gioventù una formazione musicale, già il solo fatto che due delle sue figlie Vittoria e Raffaella, fossero celebri compositrici e organiste lo potrebbe far presumere. Un secondo dato che lo attesta è il piccolo organo che compare nell'inventario dei beni aperto alla sua morte¹⁶, ma è indubbiamente il suo trattato sulla costruzione degli organi idraulici che lo conferma. Il manoscritto, progetto di una pubblicazione mai realizzata, rivela le sue competenze tecniche sulla costruzione dello strumento, sulla notazione musicale e sulla conversione di una partitura in uno strumento capace di riprodurla automaticamente mediante un meccanismo idraulico¹⁷. Egli realizzò organi idraulici e fontane che suonavano, sia per i giardini del duca, che per quelli del marchese Giulio Thiene di Scandiano, sul modello degli *automata* che il cardinale Ippolito d'Este – zio di Alfonso II – aveva fatto costruire a Tivoli, nel giardino della villa, progettato da Pirro Ligorio.

Tra gli allievi dell'Aleotti che continuarono l'opera di sperimentazione architettonica in campo

16 «Suso il granaro. Due botticelle da aceto cerchiare di ferro. Un organino»: FE.AS, *Archivio notarile antico*, matr. 943, notaio Giovanni Franchi, pacco 11 (1635-38), a. 1637, allegato alla data 13/1/1637, c. 5. Senz'altro il fatto che l'organino fosse in granaio vicino a due botticelle da aceto non dimostra un esercizio musicale attivo, ma occorre considerare che Giovan Battista Aleotti alla morte aveva già raggiunto la bella età di novant'anni. Il possesso dello strumento indica in ogni caso una pratica musicale familiare. Il suo inventario contiene anche un parziale elenco di quella che costituiva una notevole biblioteca; purtroppo sono elencati ad uno ad uno solo i libri di architettura, mentre degli altri, pur menzionati, non fu compilato un indice analitico, che avrebbe senz'altro fornito ulteriori cognizioni sulle competenze e gli interessi dell'architetto, che furono molteplici. Sui libri di architettura cfr. ALESSANDRA FIOCCA, «*Libri d'architettura et Matematica*» nella biblioteca di Giovan Battista Aleotti, «*Bollettino di Storia delle Scienze Matematiche*», XV/1, 1995, pp. 85-132.

17 Il trattato era il frutto della rielaborazione di una precedente pubblicazione dell'Aleotti: l'edizione italiana degli *Pneumatica* di Erone, del 1598 (Cfr. ERONE DI ALESSANDRIA, *Gli artificiose et curiosi moti spiritali d'Herrone. Tradotti da M. Gio. Battista Aleotti d.o l'Argenta. Aggiuntovi dal medesimo Quattro Theoremi non men belli, & curiosi de' gl'altri. Et il modo con che si fa artificiosamente salir un Canale d'Acqua viva, ò morta, in cima d'ogni alta Torre*, Ferrara, Vittorio Baldini 1598). Il manoscritto dell'opera sugli organi idraulici e sulle fontane che suonano, mai pubblicata, è la copia autografa dell'autore, redatta tra il 1605 e il 1619, il cui titolo, probabilmente provvisorio, era *Un libro dell'istessa materia nel quale si mostra come con l'acqua si fanno sonare musicalmente gli organi et gl'altri instrumeti idraulici*; il manoscritto è conservato a Londra, British Library, C.112.F.14. Esiste inoltre una stesura precedente, ugualmente autografa, conservata presso la Berkeley University: University of California, Berkeley Music Manuscript 1148. Sul trattato cfr. PAOLO FABBRI, *Aleotti teorico musicale*, in *Giambattista Aleotti e gli ingegneri del Rinascimento*, a cura di Alessandra Fiocca, Firenze, Olschki, 1998, pp. 189-194; PATRIZIO BARBIERI, *Ancora sulla "Fontana dell'organo" di Tivoli e altri automata sonori degli Este (1576-1619)*, in «*L'Organo*», XXXVII, 2004, pp. 187-221; ID., *L'Hydraulis dalla voce 'gargante' di Giambattista Della Porta e altri accessori 'lirici' per l'organo c. 1560-1580*, in «*Informazione organistica*», n.s., XIX/3, 2007, pp. 211-237; PARKE M. KIMBERLY, *Engineering Music: A Critical Inquiry into Giambattista Aleotti's "De la musica" (1593)*, PhD University of California, Berkeley, 2006; ANNA VALENTINI, *Della musica necessaria a quelli architetti che si dilettono di fabricare machine hidrauliche, ossia quando è la scienza che si rivolge all'arte*, in *Arti e scienze. Scambi e relazioni*, Padova, 7-8 giugno 2011, Università degli Studi di Padova, Scuola di Dottorato in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo, in corso di pubblicazione.

teatrale ci fu nei primi decenni del Seicento anche Alfonso Rivarola detto il Chenda (1591-1640), già nominato per la collaborazione prestata per le feste parmensi del 1628, sulle quali si tornerà. Analogamente all'Aleotti, anche il talento del Chenda ebbe modo di rivelarsi ecletticamente su diversi versanti, in quanto è conosciuta la sua attività di pittore – fu allievo del Bononi – scenografo e architetto. Anch'egli, lavorando in campo teatrale, valorizzò la propria sensibilità musicale e si avvale di una competenza specifica, che anche nel suo caso risulta attestata dall'inventario testamentario, di recente pubblicato: nell'elenco dei libri posseduti compare a sorpresa anche le *Istitutioni harmoniche* di Zarlino, il cui possesso indica chiaramente una competenza musicale per nulla superficiale¹⁸. E per concludere questa carrellata, è ancora una volta un inventario testamentario che rivela la perizia musicale di un altro pittore ferrarese coevo: Camillo Ricci (1590-1626), che alla morte possedeva un chitarrone e una 'chitarina'¹⁹.

L'ambiente culturale e intellettuale ferrarese rappresentava, in definitiva, un contesto favorevole alla produzione e al consumo di musica. La corte estense era stata a tal fine un potente elemento di traino, ma il terreno era rimasto fertile anche dopo la devoluzione. In un ambito siffatto, la perizia musicale diventava facilmente elemento di distinzione sociale, come anche il possesso di strumenti musicali, allora assai costosi. La loro esibizione quali oggetti di bellezza e di lusso, e la loro rappresentazione nei quadri, come ha suggerito Franca Trinchieri Camiz,

18 FE.AS, *Archivio notarile antico*, matr. 937, notaio Pompeo Castelli, pacco 4 (1639-1641), allegato all'atto dell'11 gennaio 1640. Dell'inventario è stata trascritta la parte relativa alle opere d'arte e i libri in GHELFI, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento* cit., pp. 255-257. L'undicesimo libro in elenco, tra i «libri mezzani», ossia di medio formato, si trovano «Le institutioni armoniche del Zerlino lire 2». Il trattato di Gioseffo Zarlino (1517-1590) pubblicato nel 1558, come è noto, fu l'opera che maggiormente contribuì alla nascita di una scienza armonica; in quanto trattato teorico, postula una conoscenza musicale specialistica da parte del pittore ferrarese. Nell'inventario non figurano altri libri musicali e si trova solo uno strumento musicale a percussione: «Un Tamburo di Pezzo vecchio con Chiave et chiavatura £ 2 - -» (nell'inventario a c. 2). Uno sguardo complessivo alla biblioteca offre però l'occasione di riflettere sul bagaglio culturale che poteva possedere un pittore-scenografo di inizio Seicento. Tra i libri «grandi» troviamo al primo posto il «Teatro d'instromenti di Jacomo Bessoni» che contrariamente a quanto potrebbe far pensare il titolo non tratta di strumenti musicali, bensì di macchine. Si tratta de *Il theatro de gl'instrumenti & machine di M. Iacopo Bessoni, mathematico de' nostri tempi eccellentissimo, con una brieve necessaria dichiarazione dimostratiua di M. Francesco Beroaldo, sù tutte le figure che vi son comprese, nuouamente di Latino in volgare italiano tradotto & di moltissime additioni per tutto aummentato & illustrato pel Signor Giulio Paschali Messinese*, traduzione italiana del 1582 dall'originale edizione in latino (Lione, Bartolomeo Vincenti, 1578) di Jacques Besson (1540?-1573), matematico, inventore e filosofo (fig. 1, 2 e 3). La conservazione del trattato nella biblioteca del Chenda era dovuta quindi all'utilizzo in sede teatrale, poiché diverse macchine illustrate potevano trovare applicazione nella nascente scenotecnica teatrale. In realtà una illustrazione relativa ad uno strumento musicale si trova anche nel trattato di Besson: è uno strumento a corde di rame, capace di riprodurre sia il suono della lira che quello del trombone; l'illustrazione non è però accompagnata da alcuna indicazione aggiuntiva, diversamente dalle altre (fig. 2). Troviamo inoltre, tra le diverse macchine idrauliche (che accomunano i campi d'azione del 'matematico' francese all'Aleotti) una fontana dotata di dispositivo musicale, quindi del tutto analoga a quelle costruite a villa Este a Tivoli o a Ferrara dall'architetto ferrarese (fig. 3). Questo dimostra che l'eclettismo e la pluralità di interessi e di ambiti d'esercizio professionale poco sopra evidenziati in Aleotti – l'idraulica, la scenografia teatrale, la musica e la commistione di tutte e tre in invenzioni originali – era una versatilità tipica dell'architetto rinascimentale italiano quanto francese, quindi europeo. Il ruolo cui erano chiamate tali figure di tecnici che oggi si avrebbero l'attribuzione di ingegneri, ma che all'epoca avevano uno *status* in corso di definizione, andavano a coprire una gamma di campi d'azione che corrispondevano alle esigenze del principe presso cui svolgevano servizio. Erano, in senso lato, 'inventori', risolutori di problemi, e nel loro lavoro facevano uso di un bagaglio tecnico appreso in quanto preesistente, ma anche della creatività del loro 'ingegno', da cui appunto deriverà etimologicamente la loro qualifica di ingegneri. Sullo strumento e la macchina idraulica di Besson cfr. CLAUDIO PAOLINI, *Gli oggetti musicali tra decorazione, forma e funzione: una riflessione sulle declinazioni della bellezza*, in *Meraviglie sonore* cit., pp. 61-79. L'inventario enumera poi altri libri simili, come i «Nuovi teatri di machine» dell'architetto e inventore padovano Vittorio Zonca (1568-1602) e la traduzione de «Li artificiososi moti di Herone» pubblicata da Giovan Battista Aleotti (cfr. nota 16). Si trovano poi diversi libri necessari alla professione pittorica, come la celebre *Iconologia* di Cesare Ripa, libri di architettura (*La pratica di prospettiva* di Lorenzo Siringati, *la Regola delli cinque ordini d'architettura* di Jacopo Barozzi da Vignola e «Architettura del Caporale», che probabilmente si riferisce al pittore e architetto Giovan Battista Caporali). Diversi altri libri riguardano apparati e rappresentazioni teatrali, tra cui la «Descrittione dell'apparato per la commedia fatta in Fio.a del Aleotti», l'«Orbecche tragedia del Giraldi» e «La maga fulminata del Ferrarì». La visione completa della biblioteca restituisce insomma l'idea di un artista dalle poliedriche competenze, oltre che fondate su un necessario apprendistato pratico presso le botteghe dei maestri, quanto sulle acquisizioni teoriche di uno studio approfondito e qualificato.

19 *Fughe e arrivi* cit., p. 241.

riscuotevano quindi un certo successo commerciale²⁰.

2. Antonio Goretti e le relazioni tra arte e musica

La ragione del proliferare di nuovi soggetti musicali nel repertorio pittorico, tra la fine del XVI e i primi decenni del secolo successivo, trova così un'interpretazione convincente nel tessuto sociale e culturale di quei decenni, durante i quali la considerazione della pratica musicale, ormai emancipata dalla sudditanza rispetto alla speculazione teorica, genera un modello di gentiluomo musicalmente colto. Ferrara offre un caso esemplare in tal senso: Antonio Goretti, un gentiluomo di non nobili origini, che aveva ereditato una florida attività artigianale e mercantile, ma dedito alla musica, al collezionismo di strumenti musicali e libri di musica. Era altresì stimatore delle arti pittoriche, sicché commissionò diversi dipinti a soggetto musicale e raccolse pure una collezione di ritratti di musicisti mitici e reali. Operò anche come compositore e collaborò agli allestimenti teatrali ferraresi e parmensi; per il suo mecenatismo fu celebrato dai contemporanei come un 'protettore' della musica e dei musicisti. La ricerca documentaria ha permesso di ricostruirne nei dettagli l'origine, le vicende della vita e le circostanze legate alla morte.

Antonio Goretti (Ferrara 1571-1647)²¹, discendente di una facoltosa famiglia di artigiani, è un personaggio della vita musicale ferrarese che ritorna con frequenza e con diversi ruoli nel corso della presente ricerca poiché, oltre che compositore e mecenate, raggiunse una certa notorietà in qualità di collezionista: la raccolta di musiche, strumenti e ritratti di musicisti che conservava nella sua abitazione fu sicuramente una delle più interessanti dell'epoca, al punto da essere acquistata dall'arciduca Ferdinand Karl d'Asburgo, nel 1652²². Ebbe rapporti di committenza con diversi pittori ferraresi e fu protettore di svariati musicisti dell'epoca, che gli dedicarono le proprie composizioni. Intrattenne relazioni di amicizia con molti nobiluomini ferraresi dediti alle arti e

20 Cfr. TRINCHIERI CAMIZ, *La Musica nei quadri di Caravaggio* cit., pp. 199-220.

21 Per la bibliografia generale cfr. la voce Antonio Goretti in: *The New Grove Dictionary of music and musicians*, London, Macmillan, 2001, X, pp. 162; *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Torino, UTET, 1990, Appendice, p. 329; *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2002, LVIII, pp. 15-16. La voce è consultabile online all'indirizzo:

http://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/Antonio-Goretti/Dizionario_Biografico/

Della figura di Antonio Goretti in qualità di collezionista e collaboratore di Monteverdi si sono occupati in particolare: ANTHONY NEWCOMB, *The Madrigal at Ferrara 1579-1597*, Princeton, Princeton University Press, 1980; DINKO FABRIS, *Mecenati e musicisti: documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi, 1585-1645*, Lucca, LIM, 1999; FABRIS, *Collezioni e strumenti musicali dall'Italia: due frammenti per la biografia monteverdiana*, in *In Teutschland noch gantz ohnbekadt. Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum*, a cura di M. Engelhardt, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1996, pp. 265-273; RENATO MEUCCI, *Alessandro Piccinini e il suo arciliuto*, «Recercare», XXI/1-2, 2009, pp. 111-133. La data di battesimo, l'11 aprile 1571, è segnalata in FABRIS, *Collezioni e strumenti musicali* cit., p. 268; l'anno di morte è emerso dalla documentazione d'archivio. Successivi al 2002 sono i contributi: BARBARA GHELFI, *Fra musica e pittura a Ferrara: la famiglia Goretti, Carlo Bononi e il Guercino*, «Nuovi studi: rivista di arte antica e moderna», 13, 2008 (2009), pp. 127-140; ANNA VALENTINI, *Sebastiano Filippi e Antonio Goretti: rapporti tra le arti alla fine del Cinquecento*, in «Musica e Figura», I, 2011, pp. 119-142.

Durante la ricerca è stata reperita una grande quantità di documenti inediti relativi al gentiluomo ferrarese, che hanno permesso di aggiornare e approfondire il profilo del personaggio, importante per lo studio dell'iconografia musicale ferrarese. La ricognizione è stata condotta presso gli archivi di Ferrara e Modena, le biblioteche e i fondi musicali del Museo internazionale e Casa della Musica di Bologna, la Biblioteca Estense Universitaria, la Biblioteca del Conservatorio "A. Majella" di Napoli e Biblioteca Braidense di Milano. Le notizie relative agli antenati sono state desunte da quanto rimane dell'archivio familiare, conservato principalmente in FE.ASCom, *Fondo familiare antico*, busta 12, Goretti. Ogni documento è rivestito da un foglio di carta azzurra ed è numerato, con una sistemazione dovuta ad un riordino settecentesco. Un'altra parte dell'archivio familiare si trova in FE.ASCom, *Fondo Deputazione Storia Patria*, buste 14, 36, 37, 38, 45, 74, 75, e in FE.AS, *Collezione Sautto*, cartt. 13, 14, 20, 21, 31.

22 Cfr. FABRIS, *Collezioni e strumenti musicali* cit.

rapporti d'affari con altri, giungendo anche a svolgere funzioni di primo piano nell'amministrazione di importanti istituzioni pubbliche o di governo, come il Consiglio dei Savi e il Monte di Pietà. Ricoprì ruoli diversi sulla scena musicale, teatrale e civile, lasciando una consistente mole di documentazione nel campo degli affari e dell'arte. Diversi dipinti ferraresi a carattere musicale si collegano con questa figura di musicista e musicofilo: il suo interesse combinato per le arti visive e per la musica, interpretabile anche alla luce delle vicende biografiche che la documentazione archivistica ha permesso di ricostruire, gli assegna quindi un posto di primo piano nella presente ricerca.

3. *Vicende famigliari*

Antonio Goretti nacque a Ferrara nel 1571 da una famiglia originaria di Cugnasco, nel Canton Ticino, che all'inizio del XVI secolo si era trasferita in Lombardia. L'arrivo della famiglia a Ferrara risale alla prima metà del XVI secolo, quando si trasferì da Ballabio Superiore in Valtellina. La zona di provenienza, all'epoca contraddistinta dall'intensa attività di estrazione e lavorazione del ferro, dà ragione dell'attività di *mercator ferramentorum* con la quale i documenti ferraresi qualificano le diverse generazioni di Goretti operanti in città. Di un Antonio Goretti, omonimo del nostro e suo quadrisavolo, abbiamo notizia grazie al testamento del 1503²³, rogato a Ballabio e, quindi, precedente al trasferimento della famiglia a Ferrara. Almeno uno dei due figli nominati eredi, Giovanni Maria, abitò e lavorò come mercante di ferro a Ferrara sino alla morte, avvenuta nel 1551: fu sepolto nella chiesa di San Paolo, dove in seguito fu eretta la tomba di famiglia²⁴. Nei 37 anni che separano le due lapidi – quella di Giovanni Maria e quella di Giovanni Paolo, padre di Antonio – dovette verificarsi un'affermazione sociale della famiglia, rilevabile dal fatto che, mentre nella prima lo stemma riporta semplicemente le iniziali del defunto, ZMG, cioè Zoanne Maria Gorettis (fig. 73), nella seconda compare quello che anche in seguito continuerà a figurare, se pur con variazioni, quale blasone di famiglia: lo scudo inquartato con i busti e l'iniziale "G" (fig. 74).

Fu proprio in questo periodo che i figli di Giovanni Maria, sposandosi, imparentarono la famiglia Goretti con due dei più importanti pittori ferraresi dell'epoca: Benvenuto Tisi detto Garofalo e Camillo Filippi. Antonia Tisi, figlia del Garofalo, sposò Francesco Goretti, mentre Eleonora, sorella di Camillo Filippi, padre del Bastianino, contrasse matrimonio con Antonio, nonno omonimo del nostro. Presso lo stesso notaio e nello stesso anno, il 1557, troviamo

23 FE.ASCom, *Fondo Deputazione Storia Patria*, pacco 36, *Testamenti*, IV 9. Il testamento, vergato su pergamena, ci informa che Antonio fu Pietro Goretti, di Cugnasco, era sposato nel 1503 con la conterranea Angelina ed abitava a Ballabio Superiore di Lecco. Le disposizioni testamentarie a favore della collettività (la distribuzione di pane cotto ai poveri per tre ducati d'oro, il lascito alla locale chiesa di Santa Maria e un'altra di sei ducati d'oro per finalità non precisata) indicano una certa aspirazione a costruire o consolidare una posizione sociale all'interno della comunità. Antonio, qualificato 'maestro' senza ulteriore specificazione, possedeva terreni e un discreto patrimonio che, dopo i legati e l'istituzione della dote per la figlia e la serva, avrebbe lasciato in usufrutto alla moglie a condizione che non si risposasse, com'era consuetudine, e ai due figli maschi Bernardino e Giovanni Maria. La volontà di preservare il patrimonio dalla dispersione e di garantire la prosecuzione di una dinastia si manifesta nell'istituzione del fedecommesso che vincolava i figli alla trasmissione dei beni ereditati. Del figlio Bernardino non rimangono tracce, mentre è dalla discendenza di Giovanni Maria che si giunge all'Antonio Goretti di cui la presente ricerca si occupa.

24 Cfr. CESARE BAROTTI, *Iscrizioni sepolcrali e civili di Ferrara*, in FE.BCA, Ms. Cl. I 290 (1776), ai nn. 52 e 153 della chiesa di San Paolo. Tra i Goretti sepolti a Ferrara dal 1551 (Giovanni Maria) al 1588 (Giovanni Paolo), si registrano Francesco, sepolto nel 1574 in San Romano, e Cesare nel 1575: cfr. *Compendio di Famiglie distinte che sono tumulate nelle Chiese di Ferrara dall'Anno 1425 all'Anno 1770 compilati da Nicolò Baruffaldi e continuato da Girolamo figlio (copia fatta da L.F.)*, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Ms. Cl. I 644.

l'attestazione dei patti matrimoniali di Antonia Tisi con Francesco Goretti e la restituzione della dote ad Eleonora Filippi, a causa della morte del marito Antonio Goretti²⁵.

Benvenuto Tisi, detto il Garofalo (ca. 1476-1559), pittore di corte prima di Alfonso I e poi di Ercole II d'Este, aveva realizzato numerosi dipinti per le chiese cittadine, oltre che decorazioni per insigni dimore civili²⁶. I primi biografi annotano la sua competenza musicale²⁷, riconoscibile nei dettagli che egli inserì nei suoi soggetti, sacri e profani, particolarmente interessanti dal punto di vista iconografico-musicale. La sua produzione ha costituito un indispensabile termine di confronto e di riferimento per le opere dei pittori ferraresi a lui successivi²⁸.

Il pittore Camillo Filippi (1500-1574) fu il padre del più celebre Sebastiano detto il Bastianino (ca. 1532-1602) che, in seguito al matrimonio di Eleonora Filippi con un Goretti, diventò cugino di primo grado di Giovanni Paolo Goretti, padre di Antonio²⁹. Camillo Filippi lavorò a fianco dei principali maestri ferraresi del Cinquecento, come Battista Dossi (n. 1497 circa - m. 1548 o 1553), Garofalo e Girolamo da Carpi (1501-1556)³⁰, mentre i figli Sebastiano e Cesare (1536-dopo 1602) lavorarono a numerosi affreschi per gli Estensi. Sebastiano giunse alle realizzazioni più notevoli, come l'affresco realizzato fra il 1577 e il 1580 nel catino del coro della cattedrale, raffigurante il *Giudizio Universale*. La relazione tra le due famiglie si mantenne significativa anche in seguito, come conferma il testamento del Bastianino che nominò eredi universali il cugino Giovanni Paolo Goretti e i suoi figli³¹.

Queste ascendenze danno ragione dell'interesse combinato di arte e musica che avrebbe

25 La restituzione della dote di 455 lire marchesane alla vedova di Antonio Goretti, Eleonora Filippi, sorella di Camillo, risale al 2 agosto 1557: FE.AS, *Archivio notarile antico*, matr. 606, notaio Zaffarini Domenico, Pacco 4 (aa. 1557-1559), c. 41rv. La *promissio dotis* di Antonia Tisi a Francesco Goretti, del 18 maggio 1557, è in FE.AS, *Archivio notarile antico*, matr. 606, notaio Zaffarini Domenico, Pacco 4 (aa. 1557-1559), c. 23; questo secondo atto è citato da LUIGI NAPOLEONE CITTADELLA, *Benvenuto Tisi da Garofalo pittore ferrarese del secolo XVI*, Sala Bolognese, Arnaldo Forni 1979 (rist. anast. dell'ed. Ferrara 1872), pp. 22-23. Cfr. in appendice, docc. 2 e 3.

26 Cfr. ANNA MARIA FIORAVANTI BARALDI, *Il Garofalo. Benvenuto Tisi pittore (c. 1476-1559)*, Rimini, Luisé, 1993; ALESSANDRA PATTANARO, *Garofalo e la corte negli anni di Alfonso I (1505-1534)*, in *Il Camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di Alessandra Pattanaro, 6 voll., Cittadella (Padova), 2002-2007, Tomo sesto: *Dosso Dossi e la pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I. Il Camerino delle pitture*, Atti del Convegno di Studio, (Padova, Palazzo del Bo, 9-11 Maggio 2001), a cura di Alessandra Pattanaro, "Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale, 8", Cittadella (Padova), 2007, pp. 77-101.

27 Vasari lo descrive come «persona molto da bene, burlevole, dolce nella conversazione e paziente e quieto in tutte le sue avversità; si diletto in giovinezza della schema e di sonare il liuto, e fu nell'amicizie officiosissimo et amorevole oltre misura». Cfr. GIORGIO VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, appresso i Giunti, 1568, V, p. 414.

28 L'opera pittorica di Garofalo porta le tracce della sua inclinazione musicale, nonché del suo esercizio come liutista. Nei soggetti sacri sono spesso raffigurati concerti angelici ben dettagliati nella rappresentazione degli strumenti e delle pose esecutive. Singolare è l'accuratezza organologica, giunta ad effigiare con precisione anche strumenti insoliti, come l'organo a chiocciola che le fonti dell'epoca attestano nella collezione ducale estense: cfr. CAMILLA CAVICCHI, *La musica nello studio di Leonello d'Este*, in *Prospettive di iconografia musicale*, a cura di Nicoletta Guidobaldi, Milano, Mimesis, 2007, pp. 129-152. Tra le opere più interessanti dal punto di vista musicale si distingue l'affresco della *Sala del Tesoro* di Palazzo Costabili (Ferrara, 1506): cfr. ALESSANDRA PATTANARO, *Garofalo e Cesariano in Palazzo Costabili a Ferrara*, in «Prospettiva», 73-74, 1994, pp. 97-110.

29 Oltre alla monografia di FRANCESCO ARCANGELI, *Il Bastianino*, Milano, Silvana Editoriale d'arte, 1963, si segnalano i contributi di JADRANKA BENTINI, *Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1985, di JADRANKA BENTINI - NUIGI SPEZZAFERRO, *L'impresa di Alfonso II. Saggi e documenti sulla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987, e il più recente VITTORIA ROMANI, *Per Bastianino. Le pale di San Paolo e un «Libro» di disegni del Castello Sforzesco*, Cittadella, Bertonecello Artigrafiche, 2001.

30 Cfr., s. v., ANNA MARIA FIORAVANTI BARALDI, *Camillo Filippi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, consultabile online all'indirizzo http://www.treccani.it/enciclopedia/camillo-filippi_28Dizionario-Biografico/

31 Il reperimento nel corso della ricerca del testamento di Sebastiano Filippi e dell'atto di apertura dello stesso ha permesso di rilevare la conservazione di uno stretto rapporto tra le due famiglie. L'identificazione della committenza di un dipinto del Bastianino da parte di Antonio Goretti – la *Santa Cecilia* per Santa Maria in Vado – ha aggiunto un ulteriore dettaglio sui rapporti intercorrenti tra il pittore e i Goretti: cfr. il capitolo sulle raffigurazioni di santa Cecilia III. I documenti inediti sono trascritti in appendice: doc. 4 (testamento di Sebastiano Filippi, 1602), doc. 5 (adizione dell'eredità, 1602), doc. 21 (assegnazione della cappella di Santa Maria in Vado ad Antonio Goretti, 1598).

maturato Antonio Goretti, la cui famiglia, stando ai numerosi rogiti notarili stipulati a Ferrara, continuava ad occuparsi della lavorazione e del commercio di ferro. Infatti, Giovanni Paolo Goretti, figlio di Antonio ed Eleonora Filippi, con la sua *botega de fabraria* nel 1564 faceva istanza al duca per ottenere il saldo delle proprie forniture³². Gli atti relativi all'attività di *mercator ferramentorum* si incrementarono sul finire del secolo e di pari passo si ampliò l'abitazione nella centrale via San Romano, comprensiva delle botteghe a piano terra e confinante con il priorato di San Romano, il ghetto ebraico e via delle Agucchie³³. Gli atti notarili hanno permesso di identificarla tra gli attuali numeri 37 e 53 di via San Romano (fig. 75).

Sul finire del secolo Giovanni Paolo Goretti ottenne l'appalto per la fornitura di chioderie e ferramenta alle fabbriche del duca Alfonso II³⁴. La convenzione d'appalto, oltre a garantire per un quinquennio una sicura e abbondante commessa, concedeva al Goretti l'esenzione dal dazio e la possibilità di rifornirsi di carbone anche presso rivenditori non approvati dalla congregazione dei fabbri. Il conseguimento di un simile appalto segnò un sicuro mezzo di crescita economica e di parallelo innalzamento sociale. Gli esiti si riverberarono sui figli maschi, Antonio e Alfonso, che all'epoca di maggior fioritura dell'attività paterna erano ormai prossimi ai venticinque anni.

Il minore, Alfonso, aveva intrapreso studi di legge conseguendo il titolo di 'dottore' e aveva contratto matrimonio, anche se contro il parere paterno, con Giulia Perondoli di famiglia ferrarese benestante³⁵. Di lui si sa che esercitò la docenza presso l'Università nel 1606³⁶ e che pubblicò *Dell'eccellenze e prerogative della musica*, un discorso tenuto nel 1606 presso l'Accademia degli Intrepidi³⁷ (fig. 76). Alla morte, nel 1613, fu sepolto nella chiesa di San Paolo³⁸.

Antonio, il primogenito, era destinato ad ereditare, oltre al nome del nonno e del quadrisavolo,

32 MO.AS, *Fondo Particolari, Goretti*, lettera del 29/12/1564 di Giovanni Paolo Goretti.

33 La casa Goretti, tuttora ben conservata, appare riconoscibile nella uniforme e semplice facciata. L'ingresso principale, con la scala originale, presenta un affresco settecentesco parzialmente riemerso in seguito a recente restauro. Al primo piano, oggi sede di un'agenzia immobiliare, una stanza conserva un fregio a paesaggi, di scuola carraccesca, residuo di quello che doveva essere un decoro esteso anche ad altri ambienti della casa. Il piano superiore è ora occupato da un *residence* e da abitazioni private.

34 La convenzione per l'appalto comprendeva «ogni et qualonque cosa necessaria dell'arte del ferro alle fabbriche di S.A. et carette e carrozze della ducal stalla»; fu rogata dal notaio Ippolito Novasi ed è quindi conservata sia nell'archivio notarile antico che, in copia, nel residuo fondo familiare Goretti, presso l'Archivio Storico Comunale. L'atto fu stipulato tra il Conte Ercole Estense Mosti, sovrintendente generale delle munizioni, e Giovanni Paolo Goretti, che contestualmente si consociò con Ercole del Todesco per garantire una fornitura che presumibilmente si annunciava di entità considerevolmente superiore a quelle garantite sino a quel momento. L'elenco specificato nell'atto di consociazione ne dettaglia la consistenza: «ferro paletti, forconi, forchete, fillo di ferro di tutte le sorti, piane e guerzi e cadenazi griezzi, cadenazzi da bollo et da pigadello, piane, snoda bresane, azzallo fino, compenti di tutte le sorti, chiavature d'ogni sorte, dopponi da cassa grandi e picoli, merlete forte da usci et finestra non stagnati, chiodaria di tutte le sorti, brochame di tutte le sorti, lamiera, manare, zap.te et altra ferramenta di ferro et rame». Sia la convenzione di Giovanni Paolo Goretti con Ercole Estense Tassoni, che l'atto di società con Ercole del Todesco in FE.ASCom, *Fondo Deputazione*, Cart. 14, fasc. 139.

35 La convenzione dotale fu rogata dal notaio Giovanni Antonio de Giberti il 25 settembre 1597: cfr. FE.ASCom, *Fondo Deputazione Storia Patria*, Busta 38 *Patti nuziali e convenzioni dotali (1580-1826)*, fasc. III. La vicenda del matrimonio e della successiva lite tra Giovanni Paolo Goretti e la nuora non ebbe termine neppure dopo la morte di Alfonso Goretti, come riassume una memoria di Domenico Zanetti, incaricato di valutare la complicata vicenda che si trascinò per altri 24 anni. Il documento consente di valutare l'investimento paterno: si parla infatti della cospicua biblioteca che era stata finanziata per consentire la carriera legale e accademica di Alfonso. Il risultato fu raggiunto ed è misurabile dalla sua elezione nel 1606 tra i cittadini, anziché tra gli "artisti", nel Consiglio dei Savi, come invece avvenne per gli altri familiari: cfr. *Annali della Città di Ferrara dalla Devoluzione de Principi Estensi a quella di Santa Chiesa sino all'Anno 1754. Raccolta fatta da Carlo Olivi sua Patria*, in FE.BCA, Ms. Cl. I 105, c. 67. La memoria di Domenico Zanetti si trova in FE.ASCom, *Fondo Deputazione Storia Patria*, Busta 75, fasc. V.

36 FERRUCCIO PASINI FRASSONI, *Dizionario storico-araldico dell'antico Ducato di Ferrara*, Roma, 1914 (rist. anast., Bologna, Forni, 1997), p. 249.

37 ALFONSO GORETTI, *Dell'eccellenza e prerogative della musica*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1612. Trascritto in appendice, doc. 6.

38 GIUSEPPE FAUSTINI, *Indice cronologico e geneal. de' defonti nobili, cittadini [...] morti in questa città di Ferrara dall'anno 1579 sino all'anno presente 1770. Estratti [...] riscontrati dal signor Marcello Andreasi [...] L'anno 1768*, in FE.BCA, Ms. Cl. I, 311, s. v. Goretti. L'elenco dei defunti della famiglia Goretti è trascritto in appendice, doc. 7.

anche l'attività artigianale di famiglia. Affiancò quindi il padre nell'impresa e per questo risulta nominato come *mercator ferramentorum* nei numerosissimi rogiti conservati tra gli atti dei notai ferraresi³⁹. Egli, quindi, era il discendente primogenito di una famiglia di mercanti-artigiani trasferita da qualche decennio a Ferrara, dove si era consolidata economicamente aspirando ad un maggiore riconoscimento sociale, raggiungibile all'epoca mediante la distinzione culturale, la frequentazione di circoli aristocratici e, magari, qualche matrimonio conveniente.

4. *La formazione, le accademie, la committenza al Bastianino*

Della formazione musicale di Antonio Goretti si sa poco: compì studi musicali con il compositore e organista ferrarese Luigi Mazzi e si dedicò alla composizione, pubblicando sin dal 1591 il madrigale *Baci sospiri e voci* nell'antologia *Giardino de musici ferraresi*, edita a Venezia nel 1591 da Giacomo Vincenti⁴⁰ (fig. 77 e 78). Lo stampatore dedicò la raccolta al duca Alfonso II, chiarendo in poche semplici frasi l'intenzione allegorica del titolo: le cure che Alfonso d'Este aveva profuso nella promozione musicale durante gli anni del suo ducato avevano costituito i semi di un allegorico giardino di talenti musicali, i cui frutti si offrivano idealmente al principale responsabile di quella fioritura artistica. Tra i compositori ascritti a quel rigoglio figurò anche il ventenne Antonio Goretti, insieme a Luzzasco Luzzaschi, Ippolito Fiorino, Ercole Pasquini, Filippo Nicoletti, Paolo Isnardi, Vittorio (Vittoria) Aleotti, lo stesso Luigi Mazzi ed altri. Dell'opera sono superstiti solo tre dei cinque libri e precisamente quelli del Basso, Tenore e Alto; non è possibile di conseguenza valutare il madrigale da un punto di vista stilistico. Ciò che le parti superstiti lasciano capire è che l'autore si collocava con buona competenza nella tradizione del madrigale cinquecentesco, sia nel trattamento imitativo delle voci sia nell'uso di madrigalismi, per esempio nel richiamo ai sospiri ottenuto con la ripetizione della cellula ritmica costituita da pausa in battere, seguita da semiminima in levare e minima di nuovo in battere.

La presenza di Antonio Goretti tra i compositori ferraresi dell'ultimo decennio del secolo XVI sembrerebbe proiettarlo verso una carriera musicale che, in realtà, si dispiegò nella composizione solo in misura ridotta. Appena cinque anni dopo, infatti, uscì un'opera musicale della quale egli risulta dedicatario: i *Ricercari a quattro et canzoni* di Luigi Mazzi (fig. 79), organista della chiesa di San Benedetto a Ferrara, che offrì l'opera «al molto magnifico signor mio osservandissimo il sig. Antonio Gorretti», dichiarando di essere stato suo precettore e rivolgendosi a lui come a un protettore⁴¹. È la prima attestazione in cui Antonio Goretti appare in qualità di 'mecenate': molte altre ne seguirono, a cominciare dall'ultimo decennio del secolo. Il 1598 fu un anno particolarmente significativo da questo punto di vista, per due eventi particolarmente rilevanti nella vita artistica di Ferrara, che videro Goretti in un ruolo di primo piano. Presso la sua abitazione di via San Romano, infatti, si svolse l'audizione di madrigali monteverdiani che diede luogo alla celebre

39 La mole di documenti riguardante le transazioni di Antonio Goretti è suddivisa fra non meno di venti notai. L'abitudine di servirsi dello stesso notaio non fu ottemperata dal Goretti, forse per non rendere identificabile nella sua completezza l'entità dei propri affari.

40 RISM, B/I, 1591^o.

41 LUIGI MAZZI, *Ricercari a quattro et canzoni a quattro, a cinque et a otto voci, da cantare et sonare con ogni sorte d'istrumenti*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1596 (RISM, A/I/5, M1526). Trascrizione della dedica in appendice, doc. 8.

disputa con l'Artusi⁴²; inoltre, egli acquisì nello stesso anno il giuspatronato di una cappella della chiesa di Santa Maria in Vado, dedicandola a Santa Cecilia, patrona della musica⁴³. È singolare che il ruolo di protettore della musica e dei musicisti iniziò a configurarsi con decisione proprio nell'anno più delicato della storia di Ferrara: il 1597 era terminato con la morte di Alfonso II d'Este, e il '98 era cominciato con l'abbandono forzato di Cesare d'Este e l'insediamento del potere papale.

Le celebrazioni videro l'abitazione di Antonio Goretti al centro di un evento citato da tutti i manuali di storia della musica. Dopo l'arrivo del cardinale Pietro Aldobrandini, il 29 gennaio 1598, nel maggio dell'anno successivo Ferrara ospitò il pontefice in visita alle sue nuove terre; nel novembre dello stesso anno papa Clemente VIII celebrò a Ferrara le nozze del re Filippo III di Spagna con Margherita d'Austria. La cerimonia avvenne per procura, ma l'occasione meritava comunque una cerimonia particolarmente sontuosa, oltre che festeggiamenti commisurati alla rilevanza delle personalità presenti; la vita cittadina dal 12 al 18 novembre fu quindi particolarmente animata. Al seguito della corte mantovana vi era anche Claudio Monteverdi, la cui presenza a Ferrara offrì l'opportunità ad Antonio Goretti di ospitarlo e di organizzare l'audizione di madrigali dal Quarto e Quinto Libro, ancora inediti. Ad ascoltare quei brani dalle caratteristiche così innovative, tese a esaltare espressivamente gli affetti del testo poetico, furono invitati alcuni tra i migliori musicisti dell'epoca, sia ferraresi, come Luzzasco Luzzaschi e Ippolito Fiorini, che forestieri, giunti al seguito della corte ospite. Non sappiamo l'esatta consistenza del gruppo, ma tra essi vi erano senz'altro anche Claudio Monteverdi e Giovanni Maria Artusi. Proprio quest'ultimo, all'inizio del *Ragionamento Secondo delle Imperfezioni della moderna musica* ricorda l'episodio:

Dopo ch'io lasciai V. Sig. verso la Piazza inviatomi fui da alcuni Gentilhuomini, invitato a sentire certi Madrigali nuovi; così trasportato dall'amorevolezza degl'amici, & dalla novità delle Compositioni, andammo in casa del Sig. Antonio Goretti Nobile Ferrarese, giovane virtuoso, e amatore de' Musici, quanto ogn'altro, che per ancora habbi conosciuto: là dove ritrovai il Sig. Luzasco, e 'l Sig. Hippolito Fiorini, huomini segnalati, che con loro s'eran ridotti molti spiriti nobili, & della Musica intendenti. Furono cantati una, & due volte; ma tacciuto il nome dell'Autto: era la tessitura non ingrata, se bene come V.S. vedrà, introduce nuove Regole, nuovi modi, & nuova frase del dire, sono però aspri, & all'udito poco piacevoli⁴⁴.

La circostanza chiarisce quindi che nella casa di Antonio Goretti venivano ospitate riunioni di *gentilhuomini*, insieme a musicisti e a «spiriti nobili» con lo scopo di ascoltare e disquisire di musica. La consuetudine è altresì confermata da fonti successive, che attestano come Antonio Goretti godesse già della fama di

Maecenatem Musicorum omnium existere, domus enim tua, cum omnibus per hospitalis est, tum maxime Musicis, qui Ferrariam se conferunt, patet; quos tam liberaliter, humaniterque tractas⁴⁵.

42 Il riferimento all'abitazione di Antonio Goretti è fornita dallo stesso artusi. Cfr. GIOVANNI MARIA ARTUSI, *L'Artusi, ovvero Delle imperfezioni della moderna musica*, Venezia, Vincenti, 1600, p. 39.

43 La documentazione che attesta l'attribuzione dell'altare è trascritta in appendice, doc. 20.

44 GIOVANNI MARIA ARTUSI, *L'Artusi, ovvero Delle imperfezioni della moderna musica*, Venezia, Vincenti, 1600, p. 39.

45 Dalla dedica di ORFEO VECCHI, *Motectorum quae in Communi Sanctorum Quatuor Vocibus concinuntur. Liber Primus*, Milano, Agostino Tradati, 1603 (RISM, A/I V-1075). La dedica, trascritta in appendice, doc. 9, compare solo nella partitura, mentre le parti indicano un diverso dedicatario: Francisco Bernardino Cassinae Baroni de Boulers. Questo ha fatto sì che l'opera non fosse menzionata nelle biografie di Antonio Goretti, a parte un rapido cenno in DENIS STEVENS, *The letters of Claudio Monteverdi*, Londra - Boston, Faber and Faber, 1980, p. 344.

Una prima considerazione deriva dal fatto che, quando nel 1598 organizzò la celebre audizione, Antonio Goretti aveva solo ventisette anni e, dunque, stando alla legislazione allora vigente, aveva acquisito la maggior età da soli due anni, in un'epoca in cui la figura paterna esercitava un'ampia discrezionalità nel riconoscimento dell'emancipazione dei propri figli⁴⁶. Nonostante ciò, l'Artusi identifica il luogo del ritrovamento come la casa «del Sig. Antonio Goretti», benché a quel tempo essa appartenesse ancora a pieno titolo al padre, Giovanni Paolo, e fosse anche sede dell'attività artigianale di famiglia. Si può quindi ritenere che Antonio avesse un ruolo già ben definito all'interno della cerchia di notabili ferraresi dediti alle arti e che godesse di una certa reputazione, dovuta al fatto che aveva già cominciato a agire da mecenate nei confronti della musica e dei musicisti. Risulta essere, quindi, un buon prototipo di quel *nobilhuomo* che si andava configurando alle soglie del nuovo secolo: aveva studiato composizione e presumibilmente almeno uno strumento; conosceva i musicisti ferraresi che esercitavano per professione; in virtù della sua posizione sociale aveva anche rapporti con aristocratici e notabili, alcuni dei quali interessati, come lui, alle arti. Ospitava gli uni e gli altri in casa propria in riunioni di tipo accademico, durante le quali si faceva musica e se ne discuteva. L'audizione dei madrigali monteverdiani non costituì infatti un momento isolato, come risulta attestato dal compositore Giovanni Battista Buonamente, che nella dedica delle sue *Sonate, et canzoni* (1636) descrive Antonio Goretti come

un vero padre, et amatore de professori di tal scientia come hor mai è noto a tutta l'Italia imparticolare [sic] per la nobbilissima Academia ch'ella tiene in casa in cui con grandissima ammiratione di chi di vederla ne è fatto meritevole, si scorgano non solo i ritratti e l'opere di quanti sin hora han stampato in tal'arte, ma quante sorti di stromenti musicali sin qui sono stati trovati⁴⁷.

È il ritratto del perfetto 'gentiluomo' che si intende di arti e musica, è protettore di artisti, collezionista e promotore di appuntamenti accademico-musicali presso la propria casa, posta a due passi dalla cattedrale. Il parallelo tra le occasioni offerte da Goretti e quelle descritte qualche anno dopo da Vincenzo Giustiniani corre immediato:

metterò in carta familiarmente alcuni pensieri che mi occorrono a questo proposito, fondandoli sopra alcuna poca esperienza da me acquistata mentre ho tenuto conversazione in casa senza l'esercizio del gioco, ma con altre virtuose occupazioni, e particolarmente con quella della musica, esercitata senza concorso di persone mercenarie, tra gentiluomini diversi, che se ne prendevano diletto e gusto per inclinazione naturale⁴⁸.

Riunioni ospitate informalmente presso abitazioni private, durante le quali gli appartenenti allo stesso cenacolo culturale suonavano per diletto personale e disquisivano di musica e d'altro: ciò che avveniva a Ferrara nella casa di Antonio Goretti era in piena sintonia con quanto avveniva nei palazzi aristocratici di altre città italiane. A Roma il circolo musicale più celebre e meglio

46 Il padre Giovanni Paolo era pienamente all'opera nell'attività artigianale e nella società civile, come attesta la sua elezione nel Consiglio dei Savi negli anni 1602, 1607 e 1618, nell'ordine degli "artisti": cfr. *Cronologia et istoria de Capi, e Giudici de Savii Della Città di Ferrara del Conte e Cavaliere Alfonso Maresti ferrarese*, Ferrara, Stampa Camerale, 1683, p. 87. Morì nel 1621 e fu sepolto nella tomba di famiglia, nella chiesa di San Paolo.

47 GIOVANNI BATTISTA BUONAMENTE, *Sonate, et canzoni a due, tre, quattro, cinque et sei voci*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1636 (RISM, A/I/1, B 4943). Dedicata trascritta in appendice, doc. 10.

48 VINCENZO GIUSTINIANI, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi* (1628), pubblicato da ANGELO SOLERTI, *Ferrara e la corte estense nella seconda metà del secolo decimosesto. I discorsi di Annibale Romei*, Città di Castello, S. Lapi, 1891, pp. 98-128.

documentato ruotava attorno alle residenze di Vincenzo Giustiniani e del cardinale Francesco Maria del Monte, mentre a Firenze le riunioni nella casa di Giovanni de' Bardi furono la chiave di volta del rinnovamento della musica vocale verso la monodia accompagnata. È senz'altro significativo che i diversi intellettuali attivi all'interno di queste *élites* culturali risultino poi in qualche modo legati non solo da analoghi modi di indirizzare la produzione artistica – l'accademia, il mecenatismo e il collezionismo – ma persino da legami di conoscenza diretta, quasi che la comunanza di interessi e passioni avesse fatto incrociare i loro passi in qualche circostanza concreta. Non è casuale, dunque, stabilire anche nei soggetti dei dipinti ferraresi un parallelo con quelli che furono concepiti a Roma nella cerchia costituita da Montalto, Giustiniani e Del Monte. La ragione di una affinità tra personalità e modi di fare cultura così distanti geograficamente trova una ragionevole motivazione nel vasto mutamento sociale e culturale che aveva coinvolto il mondo musicale italiano: la musica pratica, accolta nel programma educativo del nobiluomo, si emancipa rispetto agli aspetti meramente speculativi; si diffonde l'esercizio musicale, sia sugli strumenti che nella composizione e il gentiluomo acquisisce una competenza che prima gli mancava.

Nel 1598 Antonio Goretti ebbe una seconda opportunità per ritornare alla ribalta della vita musicale di Ferrara con l'acquisto del giuspatronato di un altare presso la chiesa di Santa Maria in Vado, una circostanza che è stato possibile ricostruire grazie a documenti archivistici inediti. Egli fece intitolare la cappella, fino allora detta “delle Vergini,” a santa Cecilia, protettrice della musica e dei musicisti e la dotò di una pala di mano del Bastianino, oggi conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Inoltre, si impegnò a far celebrare annualmente una messa cantata in onore della santa⁴⁹. È immaginabile la popolarità che poté fruttare un simile gesto a Ferrara, anche nei confronti della popolazione estranea all'*élite* intellettuale: la chiesa di Santa Maria in Vado era una delle più importanti della città e le cappelle erano state assegnate alle famiglie più altolocate⁵⁰. Detenere il giuspatronato di un altare significava, quindi, entrare a far parte di una *élite*. Far celebrare una messa cantata nel giorno di santa Cecilia fu poi un impegno non solo in piena sintonia con la dedizione dell'altare, ma anche il modo migliore per pubblicizzare la sua funzione di protettore dei musicisti.

È facile arguire che lo stesso Goretti si fosse incaricato di comporre personalmente la messa in onore di santa Cecilia e di farla eseguire per un pubblico dinanzi al quale si plasmò anno dopo anno la sua popolarità. A questo evento annuale doveva riferirsi, quasi mezzo secolo dopo, Marin Mersenne, quando commentò la sua visita alla casa del Goretti, dove, tra le altre cose, aveva visto

22 magnos fasciculos Musicae s. Caeciliae quam pro vocibus et instrumentis ipse composuuit et totidem annis Ferrariae concini cum omni admiratione curavit: adeo ut concives effigiem illius titulis illustribus exornari voluerint⁵¹.

Il consenso conquistato da Antonio Goretti presso la popolazione ferrarese è misurabile

49 Per l'analisi iconologica del dipinto e la relativa documentazione, cfr. il capitolo III.2.

50 L'altare maggiore e quello del Preziosissimo Sangue avevano il giuspatronato degli Este, ma tra gli altri troviamo anche gli Obizzi, i Trotti, i Varani, gli Aventi e i Calcagnini. L'elenco completo è contenuto nell'elenco trascritto in appendice, doc. 20.

51 MARIN MERSENNE, *Novarum observationum physico-mathematicarum tomus III*, Paris 1647, pp. 166, cit. in FABBRI, *Collezioni e strumenti musicali* cit., pp. 265-273: 281. Ora che si è potuto individuare il giuspatronato di Goretti, il passo di Mersenne appare ora in evidente rapporto con l'altare di santa Cecilia.

proprio con quel ritratto – ricordato dal Mersenne nel passo citato - di cui lo tributarono i suoi stessi concittadini, affinché egli stesso fosse effigiato all'interno della propria collezione.

5. *La collezione*

Nello stesso periodo, Antonio Goretti aveva posto le basi per la formazione di una collezione che lo rese celebre: strumenti musicali, ritratti di musicisti, di sovrani musicisti e una ricchissima biblioteca di spartiti. Ne parlarono in termini elogiativi gli eruditi locali, come Agostino Superbi che inserì il Goretti nel suo *Apparato de gli huomini illustri* (1620), definendolo

huomo degno, onorato, intelligente di musica & d'instrumenti musicali, oggidì la casa del quale è fatta albergo della musica, avendo un studio pieno di quante opre eccellenti sono mai uscite, & d'instrumenti preziosi⁵².

Il liutista Alessandro Piccinini citò la collezione nella sua *Intavolatura di liuto, et di chitarrone*, edita a Bologna nel 1623⁵³; ad Antonio Goretti «tanto caro amico» aveva consegnato il chitarrone da lui ideato e fatto costruire dal liutaio padovano Christofano Haberle, quando era ancora al servizio del duca Alfonso II⁵⁴. Della raccolta scrisse che

non solamente ha in una camera ogni sorte di stromenti antichi, e moderni tanto da fiato quanto da corde di bellezza e bontà isquisiti, ma tiene ancora con ordine bellissimo in un'altra stanza tutta la musica antica e moderna, così da camera, come da chiesa, che sia possibile ritrovarsi⁵⁵.

La collezione era meta di visita da parte di cultori e appassionati, come appunto Marin Mersenne il quale si recò a visitarla su consiglio del gesuita Gian Andrea Spinola, il letterato che gliel'aveva segnalata in una lettera del 10 aprile 1645. Grazie a tale lettera e alla relazione del teorico francese ne possediamo una sommaria descrizione⁵⁶. La collezione, disposta in tre camere, comprendeva strumenti a corde e a fiato, libri di teoria musicale e un vasto repertorio di musica sacra e profana di diversi autori. Il Goretti stesso trascriveva in partitura le diverse voci delle composizioni possedute, che all'epoca venivano solitamente stampate in libri separati, ad uso degli esecutori, mentre la pubblicazione della partitura era un fatto sporadico. La consuetudine del collezionista ferrarese per la partitura indica un interesse già emerso con la dedica dell'opera di Orfeo Vecchi poc'anzi menzionata, indubbiamente motivato dalla necessità di esaminare e

52 AGOSTINO SUPERBI, *Apparato de gli huomini illustri della città di Ferrara*, Ferrara, Francesco Suzzi, 1620, p. 130.

53 ALESSANDRO PICCININI, *Intavolatura di liuto, et di chitarrone*, Bologna, Eredi di Giovan Paolo Moscatelli, 1623.

54 La relazione che il Piccinini fece del suo viaggio a Padova è ricca di dati sullo strumento di cui si attribuì l'invenzione, l'arciliuto, ossia un liuto «dal corpo longo» a cui erano state aggiunte corde di bordone basse che lo rendevano adatto per il canto monodico accompagnato. Sull'origine dello strumento è nota anche la corrispondenza tra il Piccinini e il duca Alfonso II, che chiarisce una diretta responsabilità del duca, se non nell'ideazione quanto meno nella volontà di creare uno strumento dalle caratteristiche precise. Cfr. GEORG KINSKY, *Alessandro Piccinini und sein Arciliuto*, «Acta musicologica», X, 1938, pp. 103-118; MEUCCI, *Alessandro Piccinini* cit. La lettera è trascritta in LUIGI FRANCESCO VALDRIGHI, *Nomocheliurgografia antica e moderna ossia elenco di fabbricatori di strumenti armonici con note esplicative e documenti estratti dall'Archivio di Stato di Modena*, in «Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Modena», s. 2, I, 1884 (rist., Bologna, Forni 1967), p. 272. Il documento originale è riprodotto in RENATO MEUCCI, *Strumentario. Il costruttore di strumenti musicali nella tradizione occidentale*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 144. Sull'evoluzione del liuto e il costruttore Tieffenbrucker cfr. anche FRANCESCO LIGUORI, *L'arte del Liuto*, Padova, Il prato, 2010; LUIGI SISTO, *I liutai tedeschi a Napoli tra Cinque e Seicento*, Roma, Istituto italiano per la storia della musica, 2010.

55 PICCININI, *Intavolatura di liuto* cit.

56 MERSENNE, *Novarum observationeum* cit., pp. 165-166. Sia la lettera dello Spinola che la relazione del Mersenne sono riportate in FABBRI, *Collezioni e strumenti musicali* cit., pp. 280-281.

studiare le composizioni; il tutto è indice di uno zelo e di una competenza non comuni⁵⁷. Ad affiancare la biblioteca vi era poi la collezione di ritratti di musicisti, posti in corrispondenza degli scaffali che ne contenevano le opere, e di alcuni sovrani musicisti. Tra gli strumenti rimarchevoli Spinola e Mersenne hanno descritto un cembalo con l'eco di Nicolò Ramerino, di nuova invenzione, capace di suonare il piano e il forte⁵⁸, e una tripla spinetta con le corde d'oro, d'argento e d'acciaio⁵⁹.

La collezione fu al centro degli interessi del Goretti, che investì parecchie risorse nella sua formazione e coinvolse le sue numerose conoscenze per acquisire nuovi pezzi anche all'estero. Pur dedicandovi ampi mezzi, egli si dimostrò pronto a condividere la raccolta, non solo perché ne consentiva la visione agli ospiti – che così diffondevano la sua *magnificentia* – ma in quanto era disponibile al prestito degli strumenti, secondo quanto documentato in occasione del matrimonio Farnese a Parma nel 1628⁶⁰. La celebrata collezione, frutto di decenni di dedizione, avrebbe dovuto rimanere di proprietà familiare e non essere mai alienata, ma invece fu venduta all'arciduca del Tirolo Ferdinand Karl nel 1652, appena cinque anni dopo la morte di Antonio Goretti. Il passaggio della collezione ai *Musikalien* del castello di Ambras, dove il principe conservava una delle *Wunderkammer* più straordinarie dell'epoca, era stata finora una ragionevole supposizione, frutto del confronto fra i pochi dati conosciuti della collezione ferrarese e l'inventario di Ambras del 1665⁶¹. La vendita è stata comprovata di recente da una lettera che ne definisce anche il valore e l'ambito cronologico: la visione della collezione dovette avvenire in occasione del viaggio in Italia dell'arciduca del Tirolo nel 1652 e la spedizione avvenne l'anno successivo⁶². In seguito all'estinzione del ramo familiare, tutta la prestigiosa raccolta di Ferdinand Karl fu trasferita a Vienna, dove tuttora si trova presso il Kunsthistorisches Museum. La collezione musicale di Antonio Goretti ha un valore singolare, non solo per la sua ragguardevole consistenza, ma anche perché il suo possessore non fu un principe o un nobile, bensì un esponente di tutt'altra estrazione sociale: un gentiluomo che viveva del proprio lavoro artigianale.

57 Una lettera dell'Artusi riguardo tale pratica è riportata nella prefazione di Lorenzo Bianconi a PIETRO MARIA MARSOLO, *Madrigali a quattro voci*, Roma, De Santis, Istituto di storia della musica dell'Università di Palermo, 1973 («Musiche rinascimentali siciliane», IV), p. XXX: «Non si vedono forse l'opere di Cipriano, del Massaino, del Palestina, del Marsolo, et di tant'altri valent'huomini, separate dalla Melodia? Quante partiture si vedono, stampate et scritte a penna, volontariamente fatte dalli auttori istessi, non solo per commodo degl'organisti: ma acciocché ogni studioso possi senza fatica vedere, considerare, studiare et esaminare le opere loro; non sono fatte queste fatiche per gl'organisti soli, che a loro basta hoggidi il basso solo; ma per gli studiosi, et acciò si conosca quanto di bene et di buono ha composto quel tale Melopeo».

58 Lo strumento richiama un analogo cembalo della collezione di Alfonso II d'Este, suonato quotidianamente e ancora presente negli archivi dopo la devoluzione. Per gli inventari degli strumenti di Alfonso II cfr. VALDRIGHI, *Cappelle concerti e musiche* cit., pp. 415-495; cfr. inoltre DURANTE - RARTELOTTI, *Cronistoria del concerto delle dame* cit. Non si può però escludere che, successivamente alla morte di Alfonso II, qualche esemplare possa essere entrato nella collezione del Goretti. Egli aveva regolare corrispondenza con la duchessa Margherita Gonzaga, tornata a Mantova una volta rimasta vedova; inoltre il primo conservatore degli strumenti fu Luigi Mazzi che, oltre ad essere stato suo maestro, gli aveva dedicato una propria opera.

59 Mersenne descrive una triplice spinetta con tre ordini di corde, «prima chordis aureis, seconda argentesi, tertia chalybeis instruitur» (FABBRI, *Collezioni e strumenti musicali* cit., p. 281).

60 Della sua partecipazione alle feste parmensi sarà dedicato il § 6.

61 L'inventario del 1665 è in FRANZ WALDNER, *Zwei Inventarien aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert über hinterlassene Musikinstrumente und Musikalien am innsbrucker Hofe*, «Studien zur Musikwissenschaft», IV, 1916, pp. 128-146.

62 Lo certifica una lettera del 24 marzo 1653 dell'agente estense Ludovico Cervelli al duca Francesco I: «Hier si caricarono in Barca gl'instrumenti musicali del Goretti comprati da Ser.mi [...] Arciduchi allora, che si trovavano in Ferrara per il prezzo di doble ottocento delle quali sono stati spediti gl'asogni alle fiere, che seguirono» (MO.AS, *Camera Ducale*, Agenzia di Ferrara, b. 49). Cfr. GHELFI, *Pittura a Ferrara* cit., p. 150.

6. Le relazioni con gli ambienti musicali, artistici e nobiliari

Giunto al ventottesimo anno d'età, Antonio Goretti, oltre ad avere stabilito una ricca rete di rapporti all'interno del mondo musicale e intellettuale ferrarese, si era reso noto alla cittadinanza come generoso cultore musicale e, soprattutto, come protettore dei musicisti. Le conoscenze dovevano essersi allargate anche al di fuori dei confini dello stato estense, a giudicare dalle due stampe che gli vengono dedicate con l'aprirsi del nuovo secolo: la riedizione degli *Himny* del Victoria, pubblicata nel 1600 dallo stampatore Vincenti⁶³ (figg. 80 e 81), il primo libro *Motectorum* del milanese Orfeo Vecchi nel 1603⁶⁴ (figg. 82 e 83). L'anno successivo fu il ferrarese Filippo Nicoletti – già presente nel *Giardino dei musicisti* del 1591 – a dedicargli una villanella⁶⁵ (figg. 84 e 85).

Mentre gli interessi coltivati permettevano ad Antonio Goretti di allargare sia la sua collezione che le relazioni con personalità musicali al di fuori della patria, si registrano delle importanti novità anche sul versante privato. Infatti, egli aveva contratto matrimonio, da cui nel 1592 era nato Goretto, che al battesimo ebbe come padrino e madrina due membri dell'aristocrazia cittadina: Hercole Estense Mosti, il funzionario ducale firmatario dell'appalto per la fornitura di ferramenta al duca Alfonso II, e Lucrezia Trotti⁶⁶. Nel 1606 il giovanetto quattordicenne fu ritratto nelle vesti di Orfeo da Carlo Bononi, allora promettente pittore, prossimo ad essere riconosciuto tra quelli di maggior rilievo a Ferrara. Il dipinto, del quale solo di recente è stato individuato il committente⁶⁷, è un altro esempio della predilezione di Antonio Goretti per la fusione di pittura e musica. Il figlio Goretto, che nel 1609 era novizio presso i gesuiti a Roma, morì prima del 1619⁶⁸.

All'inizio del nuovo secolo si colloca un altro fatto di rilievo: muore il pittore Sebastiano Filippi, cugino del padre di Antonio. Nel suo testamento egli nomina come eredi universali i Goretti, tolta l'abitazione di contrada San Salvatore, che andò a Domenica de' Ferrarii, insieme al solo usufrutto di una possessione a Vigarano⁶⁹. Il legame tra il Bastianino e il Goretti doveva travalicare la parentela, che da sola non giustifica l'eredità; il dato conferma la forte contiguità della famiglia Goretti con il mondo artistico ferrarese.

63 TOMÁS LUIS DE VICTORIA, *Hymni totius anni iuxta ritum Sanctae Romanae Ecclesiae. A Ludovico De Victoria Abulensi, & in Artem Musices celeberrimo: Nuper in lucem editi. Cum quattuor vocibus*, Venezia, Giacomo Vincenti 1600 (RISM, A/I/ V-1429). Dedicata trascritta in appendice, doc. 11.

64 Cfr. nota 45. Orfeo Vecchi (ca. 1550 – prima dell'aprile 1604) fu sacerdote, compositore, maestro di cappella a Santa Maria della Scala dal 1590. Cfr. OSCAR MISCHIATI, *Dizionario Enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Torino, UTET, 1994, VIII, p. 179.

65 FILIPPO NICOLETTI, *Villanelle a tre voci*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1604 (RISM, A/I/6, N-680). L'opera è dedicata al conte Guglielmo Bevilacqua, la villanella *E ben parto mia vita* «all'Illustre Sig. Antonio Goretti».

66 Cfr. GHELFI, *Fra musica e pittura*, cit., p. 127.

67 *Ibidem*.

68 È il padre che ne scrive alla duchessa di Mantova, Margherita Gonzaga: «Sono, e per servire l'Ill.mo S.re Enzo Bentivoglio Sig.re e per vedere ancora mio figliuolo, che si trova già quattordici mesi sono, nel novitiateo delli R.di Padri del Giesù in Roma, quasi si può dire necessitato andar seco a quella città». La lettera del 14 febbraio 1610, Mantova, Archivio di Stato *Gonzaga, Esteri*: Ferrara E. XXI.3, b. 1265, è trascritta in FABRIS, *Mecenati e musicisti* cit., p. 220. Per l'analisi del ritratto *Goretto nelle vesti di Orfeo* si rimanda al capitolo sulle *Allegorie*, ivi.

69 FE. AS, *Archivio notarile antico*, matr. 800, notaio Galeazzo Negrini, pacco 4 (aa. 1602-1603) a. 1602, cc. 37-38. Il lascito a Domenica Ferraresi o de Ferrarii, la cui entità lascia presumere uno stretto legame con la beneficiata, riguardava una casa «cupata murata e solarata», non lontano dalla chiesa di Santa Maria in Vado. Un atto successivo, del 1614, attesta che la medesima casa fu poi acquistata da Cesare Cromer, un altro pittore ferrarese: cfr. FE.AS, *Archivio Notarile Antico*, Matr. 781, notaio Ippolito Naselli, pacco 9, 1614-17, nn. 31 e 40. Eredi universali del Bastianino furono invece Giovanni Paolo Goretti e, in caso di sua pre-morte, i figli Antonio e Alfonso. Meraviglia invece non trovare tra gli eredi il fratello del pittore Cesare, che secondo Baruffaldi morì poco dopo (Cfr. GIROLAMO BARUFFALDI, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, Taddei, 1846, p. 463). Trascrizione del testamento e dell'atto di adizione in appendice, docc. 4 e 5.

L'affermazione dei Goretti continuò nel Seicento con l'elezione di alcuni membri della famiglia nel Consiglio dei Savi, organo di governo cittadino nel quale entrarono: Giovanni Paolo a più riprese tra il 1603 e il 1618, come rappresentante degli artigiani; Alfonso nel 1606 e nel 1610 tra i cittadini di seconda classe; lo stesso Antonio tra il 1622 e il 1646, per entrambe le categorie⁷⁰.

Un altro evento degno di menzione risale al 23 novembre 1606, giorno successivo alla festa di santa Cecilia: per l'Accademia degli Intrepidi, di cui era membro con il nome de *Il Timido*, Alfonso Goretti pronunciò il discorso *Dell'eccellenze e prerogative della musica*⁷¹. Rispettando i canoni letterari dell'epoca, la trattazione fa una dotta esaltazione della musica, prendendo a testimoni letterati, filosofi e teorici dall'antichità fino al presente e attingendo ai miti che la tradizione associava alla nascita dell'arte dei suoni. La quantità di testimonianze illustri enumerate è davvero ampia, a cominciare da Licurgo, il legislatore spartano con il quale il dottore di leggi ferrarese dà l'avvio al discorso, fino ai teorici contemporanei come Ludovico Zacconi. Il discorso rispecchia la cultura dell'ambiente musicale ferrarese, anche se forse non fornisce una immagine del tutto aderente alle disquisizioni musicali che potevano essere discusse in quelle sedi, offrendo semmai delle argomentazioni meritevoli di giungere all'onore della stampa. È interessante la coincidenza di date, il 1606 sia per il discorso di Alfonso Goretti all'Accademia degli Intrepidi, che per il *Ritratto di Goretto Goretti nelle vesti di Orfeo* del Bononi. Tra i miti ricordati nel discorso fu compreso naturalmente anche quello di Orfeo, citando Virgilio come fonte della favola. Orfeo era uno dei personaggi della mitologia greca più cari ai letterati come agli artisti, tanto è vero che la sua sfortunata storia d'amore fu il soggetto della prima opera in musica: *l'Euridice* di Ottavio Rinuccini, rappresentata a Firenze con musiche di Iacopo Peri nel 1600 e di Giulio Caccini nel 1602. Non solo, ma lo stesso Claudio Monteverdi portò alla celebrità il nuovo genere, musicando il libretto di Alessandro Striggio, che andò in scena a Mantova il 24 febbraio 1607, proprio tre mesi dopo l'assemblea accademica ferrarese⁷².

All'inizio del secolo XVI, quindi, la vita della famiglia Goretti procedeva all'insegna del progressivo inserimento nelle istituzioni civili e culturali della città. Rimasto vedovo⁷³, Antonio si impegnò a tessere accordi prematrimoniali con una famiglia della ricca borghesia ferrarese: i Tristani, sposando poi la giovane Helisabeth o Isabetta. Figlia di un notaio, anche lei vantava

70 Il consiglio era formato da rappresentanti dei cittadini di prima classe, di seconda e di artisti. Cfr. *Cronologia et istoria* cit., p. 87; *Annali della Città di Ferrara* cit., agli aa.

71 GORETTI, *Dell'eccellenza* cit. Vedi appendice, doc. 6.

72 Cfr. NINO PIRROTTA, *Li due Orfei*, Torino, Einaudi, 1981. A margine della circostanza – che evidenzia quanto i Goretti fossero stimati autorevoli interlocutori in materia di musica – è opportuno notare che la cultura di Alfonso, quale emerge dal *Discorso*, era più teorica che pratica, a differenza di quella del fratello Antonio. Lo sfoggio di cultura umanistica è palese e permette di mettere a fuoco il livello di speculazione musicale all'interno delle accademie ferraresi sensibili alla musica, come quella degli Intrepidi. Alfonso può attingere ad un grande numero di fonti utili a definire la musica, provarne l'origine e l'inventore, difenderne il valore e i benefici. A fronte di una trattazione meticolosa ma teorica, sono pochi gli aspetti che emergono a difesa della pratica musicale, a cui l'accademia si dedicava invece come propria vocazione precipua, oltre alle armi e alle lettere: l'unica citazione a favore proviene dal mondo classico, del quale, scrive, «niuno [poteva] essere liberalmente, o magnificamente ammaestrato, se non avesse dato opera al canto, e alla Lira, ovvero ad altro strumento, ch'abbia armonia nelle corde». Dove per corde non intendeva indicare genericamente uno strumento, ma proprio gli strumenti a corde, considerati più nobili di quelli a fiato. Trascrizione del *Discorso* in appendice, doc. 6.

73 La prima moglie, citata *Madama Catharina* nell'atto battesimale del figlio Goretto (FE.AD, *Archivio Parrocchiale della Cattedrale*, Vacchetta dei battezzati della parrocchia della cattedrale di Ferrara, anni 1590-1592, all'8/10/1592), doveva essere morta prima del 1607, quando Antonio firmò i patti matrimoniali con Elisabetta Tristani.

artisti tra gli antenati⁷⁴ ed era orfana di padre quando nel 1607, undicenne, furono rogati i patti matrimoniali con il futuro marito Antonio, di ben venticinque anni più vecchio⁷⁵. Dal matrimonio con Isabetta, che venne celebrato 'solo' al compimento del quattordicesimo anno, come previsto dalla legislazione allora vigente, Antonio Goretti ricavò un discreto patrimonio, in quanto la Tristani risultò unica erede dei beni paterni⁷⁶ e, oltre alla dote, portò tra gli averi della famiglia Goretti beni immobili per 8000 lire e mobili per 2800. Nonostante la notevole differenza d'età, all'epoca un'evenienza meno inconsueta di quanto non appaia oggi, il rapporto coniugale dovette essere caratterizzato da una notevole fiducia nella giovane moglie, che sopravvisse ai figli del precedente matrimonio, Leonora e Giovanni Paolo, e anche al figlio Lorenzo nato dalle nozze con Antonio Goretti, continuando a figurare negli atti notarili come responsabile e garante del buon andamento familiare. Antonio, da parte sua, si impegnò a conservare e far fruttare il consistente patrimonio conseguito in seguito al matrimonio⁷⁷.

Nello stesso anno in cui Antonio firmò i patti matrimoniali con Isabetta Tristani, il compositore siciliano Pietro Maria Marsolo, allora a Ferrara, gli dedicò il libro dei propri *Madrigali boscarecci a quattro voci*⁷⁸ (fig. 86). Sul frontespizio figura lo stemma Goretti, come già nella stampa degli *Hymni* del Victoria (fig. 80); vi si trova aggiunto, rispetto alla versione sulla lapide di famiglia, più antica (fig. 74), il leone rampante dei Tristani. La dedica dell'autore è, come avveniva quasi di prammatica, accentuatamente elogiativa delle virtù del dedicatario, che viene definito prossimo alla «gloria musicale», caro alla «patria sua» e «ragguardevole ancora dovunque il nome suo si estende»⁷⁹. Le composizioni sono madrigali a quattro voci, composti su monodie: la scelta fu esplicitata dallo stesso Marsolo che intese così «distinguerli dalle ordinarie composizioni, poiché rari di così poche voci nel moderno stile di comporre ne vanno attorno». L'opera non si qualifica quindi per modernità, né si dimostra interessata alla sperimentazione del nascente stile concertato, né tanto meno all'espressione degli affetti che motivavano le monodie di Caccini sui quali i madrigali di Marsolo erano composti: anzi, la sovrapposizione polifonica operata da Marsolo con i suoi madrigali indica un completo disinteresse per l'essenza stessa della monodia fiorentina⁸⁰. Ciò può indurre a qualche inferenza sulle preferenze stilistiche del dedicatario dell'opera, che si inserisce in un pacato tradizionalismo, al largo dalle tendenze più innovative. Se la dedica non consente di andare al di là di un'ipotesi, ciò che si può sostenere fondatamente,

74 Il padre Lorenzo Tristani era figlio di Bartolomeo, architetto che aveva progettato importanti edifici civili e realizzato diverse chiese ferraresi, come quelle di San Lorenzo e del Gesù. Lo stesso Bartolomeo nel 1528 era presente in veste di testimone al testamento del pittore ferrarese Ludovico Mazzolino. Cfr. FE.AS, *Archivio notarile antico*, Matr. 369, notaio Giambattista Dal Pozzo, pacco 10, 27/09/1528.

75 FE.AS, *Archivio notarile antico*, Matr. 772, notaio Domenico Squarzone, pacco 22 (1606-1608) cc. 24-32.

76 Il documento che attesta l'avvenuto matrimonio risale al 27/3/1610: *Absolutio M.ci D. Nicolai Tristani et M.a D. Hippolyte eius matris à M.co D. Io. Paulo Goreto com promissione de restituenda dote M.ca D. Helisabeth uxori M.ci Antonii Goreti*, notaio Domenico Squarzone: cfr. FE.ASCom, *Fondo Deputazione Storia Patria*, busta 38, IV. La convenzione riguardante l'eredità di Isabetta Tristani, stipulata tra la medesima ed il marito Antonio Goretti, chiarisce la differenza di età dei coniugi e attesta che Isabetta era unica erede, secondo le disposizioni testamentarie del fratello Nicolò e della madre Ippolita Baricochi, morti entrambi, lasciandola senza altri parenti. I beni immobili consistevano in due case a Ferrara e «terreni e prati [...] nel fondo della Villa di Ronchi». Cfr. FE.AS, *Archivio notarile antico*, Matr. 858, notaio Giovan Battista Squarzone, pacco 5 (1623-1628) alla data 13 gennaio 1624.

77 Il vincolo posto a rogito da parte di Isabetta era che i suoi beni potessero essere amministrati dal marito solo per conservare gli immobili, che non potevano quindi essere alienati se non per la conservazione del patrimonio stesso.

78 PIETRO MARIA MARSOLO, *Madrigali boscarecci a quattro voci* [...] *Opera sesta, nuovamnete composta, et data in luce*, Venezia, Vincenti, 1607 (RISM, A/1/5, M-748).

79 Trascrizione della dedica in appendice, doc. 12.

80 Cfr. la prefazione di Lorenzo Bianconi a MARSOLO, *Madrigali a quattro voci* cit.

invece, è il mecenatismo di Goretti nei confronti dei musicisti, azione che all'epoca gli aveva già dato fama e che veniva magnificata nelle dediche dei beneficiati.

Un'ulteriore testimonianza della benevolenza di Antonio Goretti per la categoria dei musicisti viene da un documento inedito, il testamento del cantante Placido Marcelli, che nel 1614 nominò eredi universali in parti uguali Antonio Goretti e il compositore Alessandro Grandi⁸¹. Placido Marcelli visse a Ferrara lavorando a servizio di Alfonso II⁸²; nel 1614 fece pubblicare i *Motetti a cinque voci* di Alessandro Grandi, maestro di Capella nella chiesa dello Spirito Santo a Ferrara, dedicati a Margherita Gonzaga, vedova di Alfonso II⁸³. Alessandro Grandi, la dedicataria della stampa Margherita Gonzaga e il 'curatore' Placido Marcelli compaiono ugualmente riuniti nel testamento di quest'ultimo, insieme ad Antonio Goretti.

Il legame tra il Goretti e il Marcelli risale ad un accordo stretto qualche anno prima, nel 1603⁸⁴. Al momento della morte il Marcelli era ospitato nella casa di Antonio Goretti⁸⁵. Nell'aprile 1617, quando fece pubblicare il testamento prima di morire due mesi dopo, era già anziano se, parlando di se stesso, nel 1614 aveva descritto la «bianchezza di questa chioma incanutita fra i dilette di questa professione»⁸⁶. Gli ultimi anni dovette trascorrerli accudito dalla benevolenza del Goretti, cui lasciò, per contro, la metà dei propri beni⁸⁷. Il fatto si evince dalle letture del testamento, ma la convivenza è attestata altresì da una lettera che Antonio Goretti scrisse nel 1614 a Enzo Bentivoglio, nella quale accenna all'esercizio musicale praticato attorno all'anziano cantante: «Qualche volta si canta a compagnia in casa nostra nelle stancie dove abita il S.r Placido»⁸⁸.

Nel testamento del cantante ferrarese, come di consueto, sono date indicazioni per la propria sepoltura, che sarebbe avvenuta nell'arca già preparata nella cappella del beato Ignazio di Loyola, nella chiesa del Gesù, fatta costruire dal testatore e per la cui dote fu istituito un ulteriore sostanzioso legato di duecento scudi⁸⁹. Dopo le disposizioni sulla sepoltura e i legati pii a vari

81 Trascrizione in appendice, doc. 13.

82 Nel 1582 figura come cantante tra gli stipendiati della cappella del duca: cfr. NEWCOMB, *The Madrigal at Ferrara* cit., p. 163. In seguito è regolarmente stipendiato dal 1590 al 1598: cfr. ANTHONY NEWCOMB, *The Musica Secreta of Ferrara in the 1580's*, diss., Princeton, 1970, p. 216.

83 ALESSANDRO GRANDI, *Motetti a cinque voci, con le Letanie della Beata Vergine [...] Raccolti da Placido Marcelli & dedicati alla Sereniss. Madama, Margherita Gonzaga, Duchessa di Ferrara*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1614 (RISM, A/I G-3427).

84 FE.ASCom, *Fondo familiare antico*, busta 12, s. v. Goretti.

85 L'episodio trova forse interpretazione nello statuto dell'Accademia della Morte, di cui facevano entrambi parte, e che raccomandava l'ospitalità dei musicisti da parte degli associati: cfr. CAVICCHI, *Per far più grande* cit., p. 36.

86 L'affermazione è contenuta nella dedica da lui scritta in GRANDI, *Motetti a cinque voci* cit.

87 La pubblicazione del testamento avvenne il 14 aprile 1617 «nella casa del detto S.r Goretti nella quale esso S.r testatore habita di presente posta nella contrata di S.to Romano nella cammera a solaro verso la detta contrata di S.to Romano». Un lascito fu pure istituito a favore «della Lucrezia, che lo governa, qual stà in casa d'esso S.r Goretto, sopranominato, scudi venticinque per ricognizione della servitù da lei fatta al detto S.r testatore». Cfr. FE.ASCom, *Fondo Deputazione Storia Patria*, busta 36, fasc. VII, doc. 8. Trascrizione in appendice, doc. 13.

88 Lettera di Antonio Goretti da Ferrara a Enzo Bentivoglio, del 12 agosto 1614, trascritta in FABRIS, *Mecenati e musici* cit., n. 406, pp. 288-89.

89 L'altare, il primo a sinistra guardando il presbiterio, era dedicato a Ignazio di Loyola. Il testamento chiarisce che il legato era destinato alla dotazione di altare e cappella, ma non si esprime su eventuali pale d'altare. L'inventario riporta la commissione dell'ancona per la quale furono pagati Morelio Cortellini e Adriano Prenissa (ringrazio Barbara Ghelfi per la comunicazione). MARC'ANTONIO GUARINI, *Compendio storico dell'origine, accrescimento e Prerogative delle Chiese, e Luoghi Pii della Città, e Diocesi di Ferrara*, Ferrara, Heredi di Vittorio Baldini, 1621, non cita né la sepoltura del Marcelli né le pitture dell'altare. ANDREA BORSETTI, *Supplemento al Compendio Historico del Signor d. Marc'Antonio Guarini Ferrarese*, Ferrara, Giulio Bolzoni Giglio, 1670, p. 100, cita il dipinto di Giacomo Bambini posto sull'altare e raffigurante sant'Ignazio. CARLO BRISIGHELLA, *Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara*, a cura di Maria Angela Novelli, Ferrara, Spazio Libri, 1991, p. 247, n. B, n. 12, cita lo stesso dipinto, tuttora nella cappella dedicata al fondatore dell'ordine. Il soggetto non permette di collegare la committenza del

conventi e istituti religiosi, ci sono lasciati ai musicisti locali Alfonsino dal Trombone, Antonio dal Cornetto, Giulio Cesare 'dalla Bullagna' – nell'inventario denominato Giulio Cesare dalla Dulzagna – oltre ad Alessandro Grandi e Antonio Goretti, che risultarono i principali beneficiari.

Alessandro Grandi, dopo essere stato maestro di cappella dell'Accademia della Morte, nel 1617 era maestro di quella dello Spirito di Santo e della cappella del duomo di Ferrara; lasciò la città nel corso nello stesso anno, per trasferirsi a Venezia come cantante, per poi divenire vice di Claudio Monteverdi alla guida della cappella di San Marco⁹⁰. Il Marcelli, oltre a nominarlo principale erede, espresse la volontà di lasciare alcune somme ai familiari del compositore: ben duecento scudi alla figlia Margaritina, che così acquistò una discreta dote, cinquanta scudi alla moglie Lucia e venti al figlio Agostino. Queste volontà palesano un'amicizia del testatore con la famiglia di Grandi che travalicava evidentemente il rapporto professionale. Due lasciti furono destinati alle istituzioni che più contribuivano alla produzione musicale nella città: alla Compagnia dello Spirito Santo, cinquanta scudi per la chiesa appena cominciata⁹¹ e centosedici scudi per l'Accademia della morte, «accio detta Accademia possa più comodamente aiutarsi al mantenimento della Musica nella Chiesa di detta Compagnia per honore, e gloria di Dio benedetto». Le ultime volontà del testatore furono quindi principalmente volte a sostenere musicisti e istituzioni musicali cittadine, oltre che a costituire un luogo atto a conservare ben visibile la memoria dell'artista per i posteri, la cappella nella Chiesa del Gesù. Un lascito interessante fu poi istituito a favore di Margherita Gonzaga, che una volta rimasta vedova del duca Alfonso II, era tornata a Mantova, pur essendo ancora nominata nel testamento «duchessa di Ferrara». L'affetto per colei che al tempo del ducato estense fu costantemente interessata alla produzione musicale di corte, fece sì che il cantante, ricordando «l'antica [...] servitù verso lei»⁹² le lasciasse «un diamante grande» e ben settecento scudi, di cui duecento costituivano un precedente credito nei suoi confronti. Alla propria sorella, Placido Marcelli lasciò cinquecento scudi. Finalmente, ad Antonio Goretti lasciò tutti i quadri e le reliquie possedute e la metà dei suoi averi, da dividere in parti uguali con Alessandro Grandi, al quale condonò i debiti nei propri confronti⁹³. Nel giugno dello stesso anno è attestata l'assoluzione dei due beneficiari nei confronti della duchessa Margherita Gonzaga⁹⁴.

dipinto con Placido Marcelli, anche se è possibile ipotizzare che l'utilizzo del legato fosse stato posticipato appositamente per attendere la canonizzazione di Ignazio di Loyola. CESARE BAROTTI, *Iscrizioni sepolcrali e civili di Ferrara*, FE.BCA, Ms. Cl. I 290 (1776), lapide 19 della Chiesa del Gesù, indica nell'altare di sant'Ignazio le «ossa» del Marcelli (impropriamente «Ossa Placidi Morelli»), che evidentemente tra il 1617 e il 1776 erano state trasferite dall'arca originaria.

90 Per questo importante compositore seicentesco si rimanda alla bibliografia della voce *Alessandro Grandi* nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (AUGUSTO PETACCHI, *Dizionario Biografico degli Italiani*, consultazione on-line all'indirizzo http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-grandi_%28Dizionario-Biografico%29/; *The New Grove Dictionary of music and musicians*, London, Macmillan, 2001, X, pp. 283-287. Riguardo al Grandi, uno dei documenti consultati lo definiscono «Venetus nunc vero ferr.e habitante in contrada S.ti Michaelis»: cfr. FE.ASCm, *Fondo familiare antico*, Famiglia Goretti, n. 223, del 19 giugno 1617. Cfr. FRANCESCO CAFFI, *Storia della Musica Sacra nella già Cappella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, Venezia, G. Antonelli, 1854-1855.

91 La chiesa dello Spirito Santo fu progettata da Giovan Battista Aleotti. Sull'Accademia cfr. DONATO MELE, *L'Accademia dello Spirito Santo. Un'istituzione musicale ferrarese del sec. XVII*, Ferrara, Accademia delle Scienze, 1990.

92 Così lo stesso si esprimeva nella dedica ai *Mottetti* del Grandi. Cfr. nota 82.

93 L'inventario dei beni, trascritto in appendice, doc. 14, conferma che il cantante possedeva diversi quadri, dei quali non fornisce gli autori, e che la maggior parte delle ricchezze era costituita da monete pregiate e gioielli. Cfr. FE.AS, *Archivio notarile antico*, matr. 892, notaio Giacomo Botti, Pacco 11 (1616-1617) cc. 80v-81v e allegato alle cc. 91-92v).

94 Il documento fornisce la descrizione del diamante, sulla cui provenienza e autenticità garantirono due orefici

Il testamento di un affermato cantante di corte, che aveva vissuto un'epoca di splendore per la produzione musicale ferrarese, lascia trasparire uno spaccato del mondo musicale cittadino all'indomani della devoluzione: esisteva una rete di relazioni tra musicisti locali che si sostenevano a vicenda, sia personalmente fornendo assistenza – Antonio Goretti a Placido Marcelli – e credito – Placido Marcelli a diversi musicisti e strumentisti citati – che tramite le accademie dedite alla musica: l'Accademia dello Spirito Santo e quella della Morte, alle quali confluivano lasciti espressamente destinati alla promozione musicale. Non era inoltre dimenticata la famiglia che più aveva patrocinato i fasti musicali della città, soprattutto la figura della duchessa Margherita, nelle cui camere si era quotidianamente esercitato il celebre Concerto delle Dame, durante l'ultimo decennio del ducato estense. I rapporti sia del Goretti che del Marcelli con la duchessa erano continuati negli anni successivi alla devoluzione, attestati dalla reciproca corrispondenza⁹⁵.

Il radicamento del Goretti nel tessuto sociale ferrarese alla fine del secondo decennio del secolo XVI era pienamente soddisfacente. Lo testimoniano anche le numerose transazioni d'affari rimaste tra gli atti dei notai ferraresi e un inventario delle scritture dell'archivio familiare, che costituisce un interessante riassunto di tutte le persone con le quali Goretti ebbe motivo di stipulare un atto⁹⁶. Anche la corrispondenza che lo riguarda conferma la confidenza e la frequenza di rapporti con le personalità più influenti della Ferrara seicentesca, tra tutti la potente famiglia dei Bentivoglio e soprattutto Enzo, colui che più direttamente fu coinvolto nell'organizzazione degli apparati festivi o nel patrocinio delle attività accademiche⁹⁷. La corrispondenza tra Antonio Goretti e il marchese Enzo Bentivoglio chiarisce che il primo assolse nei confronti del secondo compiti diversi, sia organizzativi che specificamente musicali: sceglieva i cantanti e li faceva esercitare⁹⁸, ma componeva anche su commissione musiche per commedie e intermezzi⁹⁹. Fu poi un referente utile per il Bentivoglio quando Goretti fu eletto nel Magistrato dei Savi di Ferrara, l'organo di governo

ferraresi: «un diamante groppato, figurata la pietra grani dodici di peso legato in oro di scudo schietto alla spagnola». Cfr. FE.ASCom, *Fondo familiare antico*, Famiglia Goretti, n. 223, del 19 giugno 1617.

- 95 In una lettera del 6 ottobre 1615 la duchessa scriveva ad Antonio Goretti e, suo tramite, ringraziava al contempo Placido Marcelli: cfr. FE.BCA, *Autografi*, 3114, trascr. in FABRIS, *Mecenati e musicisti* cit., n. 478, p. 310. Poco prima della morte del cantante, la duchessa veniva informata del suo stato di salute dal Goretti e il 14 aprile 1617 rispondeva: «Che si impiaccia Nostro S.re rendergli la sanità, e conservarlo nella sua santa gratia. Mi consola però appresso il male, il ritrovarsi lui in casa vostra, sotto la vostra morevole custodia, che m'assicuro, oltre i necessari provvedimenti, che ne haverà cura particolare, e per l'amor che gli portate, e per mio rispetto ancora. Parni per questo superfluo il raccomandarglielo, ma ben vi prego salutarlo caramente per parte mia». Cfr. FE.BCA, *Autografi*, 3114, trascr. in FABRIS, *Mecenati e musicisti* cit., n. 551, p. 331-332. Il 18 luglio dello stesso anno, appena eseguite le disposizioni testamentarie, la duchessa scrisse per ringraziare Goretti della consegna del diamante lasciatogli da Placido Marcelli. *Ibidem*, trascr. in FABRIS, *Mecenati e musicisti* cit., n. 552, p. 332.
- 96 Il lungo elenco risale ad un riordino dell'archivio compiuto nel 1733, al momento dell'estinzione della casata, con la morte dell'ultimo discendente, Alfonso. Vi sono elencati gli atti e i contraenti, mentre mancano indicazioni sui notai. Dopo il 1733, l'archivio Goretti fu smembrato e le carte rintracciate sono conservate in diversi fondi ferraresi: finora ho recuperato buona parte della documentazione fra gli atti dei notai ferraresi, attraverso una ricerca archivistica non ancora ultimata. Nell'inventario sono enumerati più di cinquecento documenti, che danno l'idea della rete di relazioni, d'affari e non, della famiglia e soprattutto di Antonio. Vi si trovano anche nomi di musicisti ferraresi con i quali il Goretti ebbe sicura relazione: i fratelli Piccinini, liutisti della corte estense, e Luigi Mazzi, organista, compositore e maestro dello stesso Goretti. Cfr. FE.ASCom, *Fondo Deputazione Storia Patria*, busta 36, fasc. IV.8.c.
- 97 Le lettere sono pubblicate in IRVING LAVIN, *Lettres de Parmes (1618, 1627-28) et débuts du théâtre baroque*, in *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Actes des Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique (Royament, 22-27 mars 1963), par J. Jacquot, Paris, CNRS, 1964, pp. 105-164; STUART REINER, *Preparations in Parma -1618, 1627-28*, in «The Music. Review», 25, 1964, pp. 273-301; IRENE MAMCZARZ, *Le theatre Farnese de Parme et le drame musical italien (1618-1732)*, Firenze, Olschki, 1988; FABRIS, *Mecenati e musicisti* cit.
- 98 Lettera di Antonio Goretti da Ferrara a Enzo Bentivoglio, 18 dicembre 1613: cfr. FE.AS, *Archivio Bentivoglio*, 277 (1613) c. 125, trascr. in FABRIS, *Mecenati e musicisti*, cit., n. 374, p. 271.
- 99 Lettere di Enzo Bentivoglio da Roma a Antonio Goretti, 18 aprile 1615 e 30 maggio 1615: cfr. FE.BCA, *Autografi*, 3112, trascr. in FABRIS, *Mecenati e musicisti* cit., nn. 450 e 454, pp. 302 e 303.

cittadino di cui entrò a far parte per la prima volta nel 1621 e poi a più riprese fino al 1646¹⁰⁰; gli fornì credito, come molti altri ricchi artigiani ferraresi¹⁰¹, occupandosi anche di risolvere questioni familiari e di accompagnare la marchesa in 'manifestazioni' pubbliche¹⁰². L'occasione però più impegnativa in cui Antonio Goretti fu chiamato dal Bentivoglio fu senz'altro la preparazione delle feste a Parma del 1628, nel teatro costruito da Giovan Battista Aleotti dieci anni prima. In quell'occasione fu principalmente di supporto a Claudio Monteverdi, incaricato di comporre le musiche per i diversi spettacoli previsti. La circostanza vide impegnate numerose personalità artistiche non solo ferraresi, dal cui lavoro congiunto scaturirono idee originali, destinate a condizionare l'assetto del teatro musicale di lì a venire. Anche la definizione dello spazio assegnato ai musicisti nell'edificio teatrale scaturì dalle esperienze ferraresi e parmensi; di ciò è possibile trovare traccia anche nei documenti iconografici dell'epoca, ossia nel modo di raffigurare i musicisti nei dipinti, come sarà adeguatamente spiegato nella seconda parte, nel capitolo riguardante le scene di banchetto. Per tali motivi gli eventi di Parma meritano di essere riconsiderati e commentati.

7. *Bentivoglio, Monteverdi, Goretti e Guitti a Parma*

I festeggiamenti organizzati a Parma in occasione del matrimonio di Odoardo Farnese con Margherita de' Medici furono eventi straordinari: della loro eccezionalità furono consci i contemporanei e, per le ripercussioni che ebbero sulla storia del teatro barocco, sono stati oggetto di numerosi studi¹⁰³. Per l'occasione si sarebbe inaugurato il teatro progettato e costruito dieci anni prima dall'architetto ferrarese Giovan Battista Aleotti e mai inaugurato a causa della mancata visita del Granduca di Toscana; l'edificio era stato pensato in funzione di una precisa tipologia di spettacolo, l'opera-torneo, e fu il primo teatro stabile di questo tipo. Si costruì però anche un secondo teatro, provvisorio, nel cortile della chiesa di San Pietro Martire, oggi della Pilotta: qui si doveva recitare l'*Aminta* del Tasso. Poiché Ferrara vantava una lunga tradizione nell'allestimento di spettacoli simili, e le maestranze ferraresi avevano maturato un'esperienza senza pari nell'organizzazione di apparati effimeri e nella costruzione di teatri di nuova concezione, a loro fu affidato il complesso allestimento festivo.

L'organizzatore chiamato dal duca di Parma fu Enzo Bentivoglio: egli era responsabile di tutte

100 Risulta eletto nel consiglio, nella classe degli artisti, negli anni 1622, 1624, 1629, 1634, 1640, 1646: cfr. *Cronologia et istoria* cit.). Ne fece parte anche nel 1623, come dimostra una lettera del 2 gennaio 1623 scritta al termine di una riunione del consiglio, le cui determinazioni interessavano il marchese: cfr. FE.AS, *Archivio Bentivoglio*, 170, c. 49, trascr. in FABRIS, *Mecenati e musicisti* cit., n. 780, 387.

101 Lettera di Antonio Goretti del 14 novembre 1623 a Alfonso Gallanini: cfr. FE.AS, *Archivio Bentivoglio*, 177, c. 213, trascr. in FABRIS, *Mecenati e musicisti*, cit., n. 792, p. 391.

102 Lettera di Antonio Goretti ad Enzo Bentivoglio, del 4 maggio 1624: cfr. FE.AS, *Archivio Bentivoglio*, 180, c. 87, trascr. in FABRIS, *Mecenati e musicisti*, cit., n. 797, pp. 393-394.

103 Una esaustiva bibliografia sulle feste parmensi in DINKO FABRIS, *Bentivoglio Goretti Monteverdi e gli altri: ancora sulle feste di Parma del 1628*, in *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive*, Atti del Convegno (Mantova 21-24 ottobre 1993), a cura di Paola Besutti, Teresa M. Gialdroni, Rodolfo Baroncini, Firenze, Olschki, 1998, pp. 391-414: 394. Per le implicazioni con la presente ricerca si segnala: ADRIANO CAVICCHI, *Teatro Monteverdiano e tradizione teatrale ferrarese*, in *Claudio Monteverdi e il suo tempo*, Congresso internazionale, Venezia-Mantova-Cremona, 3-7 maggio 1968, a cura di Raffaello Monterosso, Verona, Stamperia Valdonesga 1969; REINER, *Preparations in Parma* cit.; LAVIN, *Lettres de Parmes* cit.; MAMCZARZ, *Le theatre Farnese de Parme* cit.; STEVENS, *The letters of Claudio Monteverdi* cit.; ID., *Selected Letters of Monteverdi*, in *The New Monteverdi Companion*, a cura di Denis Arnold e Nigel Fortune, Londra, Faber and Faber, 1985, pp. 15-90.

le scelte e della selezione degli artisti da assoldare, ma non risiedette stabilmente a Parma per tutti i mesi richiesti dall'allestimento: nei periodi in cui non fu fisicamente a Parma, ebbe una costante e fitta corrispondenza con i diversi operatori da lui reclutati, che ha permesso la ricostruzione di interessanti aspetti del *backstage* di uno spettacolo di corte. Uno degli interlocutori prescelti dal Bentivoglio fu appunto Antonio Goretti, il quale accompagnò Claudio Monteverdi in ogni momento della lunga e complessa produzione degli spettacoli, durata più di un anno. La scelta di affiancare, al celebre compositore, il gentiluomo ferrarese fu senz'altro dovuta alle sue competenze musicali, combinate alle capacità organizzative e relazionali maturate sia nell'ambito della professione mercantile, che nello specifico settore teatrale, nel quale aveva già operato al servizio del Bentivoglio¹⁰⁴. Anche la sua collezione fu una risorsa preziosa nel reperimento degli strumenti necessari, in corso d'opera, per l'adeguamento agli spazi teatrali in costruzione¹⁰⁵. Oltre a ciò, alcune lettere di Antonio Goretti al Bentivoglio, antecedenti al periodo parmense, indicano chiaramente che il musicista fornì indicazioni a favore o contro i compositori che potevano essere chiamati a lavorare a Parma e, anche per questo, era l'interlocutore migliore per Bentivoglio¹⁰⁶.

Un'altra figura chiave del gruppo fu l'architetto e scenografo Francesco Guitti (1605-1640 o 1645) che ebbe il compito di adeguare il teatro stabile costruito dall'Aleotti, suo maestro, e di costruire *ex-novo* il teatro provvisorio. Il Guitti fu una figura poliedrica, capace - come Aleotti e Alfonso Rivarola detto il Chenda, anch'egli parte della squadra ferrarese a Parma - di agire con competenza su diversi versanti: architettura civile e militare, scenografia, poesia e pittura¹⁰⁷. Bentivoglio, Monteverdi, Goretti e Guitti: dalla loro corrispondenza durante la preparazione delle feste parmensi emergono molti aspetti interessanti, già indagati sia da musicologi che da storici del teatro; ciò che è utile in questa sede ricordare è l'aspetto che riguarda la definizione del luogo dell'orchestra, che ebbe la sua prima sistemazione stabile proprio nel teatro Farnese.

Alcune lettere del Goretti e del Guitti evidenziano l'insoddisfazione generale riguardo al luogo

104 Vedi nota 97. Circa la presenza a Parma del Goretti, Rainer sostiene che gli era stata affidata la composizione delle musiche dello spettacolo, previsto e mai realizzato, per l'inaugurazione del 1618 e che la sua presenza a fianco di Monteverdi fosse dovuta a quel lavoro mai realizzato. La circostanza non è comprovata ed è improbabile che una partitura del Goretti possa essere stata riciclata per le rappresentazioni del '28. Ciò che è indubitabile, in quanto affermato dallo stesso Monteverdi (cfr. CARLO VITALI, *Una lettera di Vivaldi, un inedito monteverdiano e altri carteggi di musicisti*, «Nuova rivista musicale italiana» XIV, 1980, pp. 404-12), è che Goretti gli fornì assistenza attraverso la consultazione su questioni tecniche (le musiche appropriate agli spazi, gli organici in relazione all'acustica, che sono anche gli argomenti della corrispondenza con Bentivoglio) e nella trascrizione e copiatura delle parti: cfr. FE.AS, *Archivio Bentivoglio*, 210, c. 299, trascritta in FABRIS, *Mecenati e musicisti* cit., p. 418.

105 Gli organici orchestrali e persino le caratteristiche degli strumenti erano soggetti a scelte precise, compiute in base alle richieste dello spettacolo e agli spazi a disposizione. Anche gli strumenti da reperire erano esigenze mutevoli cui porre rimedio in tempi rapidi. A tale scopo la raccolta di Goretti costituì un'ottima risorsa, come attesta una lettera del 20 novembre 1627, cfr. FE.AS, *Archivio Bentivoglio*, 210, c. 299 (*recte* 401), trascritta in FABRIS, *Mecenati e musicisti* cit., n. 863, p. 419.

106 Di Sigismondo d'India, per esempio, sconsigliò l'ingaggio in quanto il suo esagerato narcisismo lo rendeva un personaggio scomodo: «È valente, né si può dire in contrario, ma è però anco vero che tiene certi pensieri in capo di voler essere tenuto il primo huomo del mondo, e che niuno sappi se non lui, e chi vol essere suo amico, e trattar seco bisogna gonfiarlo di questo vento, cosa che se si contentasse d'un poco, si potria tollerare, e darli questo gusto: ma s'imbibisse poi tanto di questa frenesia, che non Caval. Sigismondo d'India, voria sentir mai altro, in guisa tale che se ne gonfia e sbalza come balone; mentre fa l'opera si può darli questo gusto, ma come veniamo poi al ristretto di ponere in pratica, e far cantare le musiche con le armonie ed accompagnamenti a proposito, che qui stà tutto il punto per far riuscire bene l'opera, di questo non si applica punto il pensiero e di questo ne sia testimonio, ove è stato per questi effetti e imparcolare a Turino, che là poveri virtuosi ebbero a impazire». Il passo restituisce l'idea del compositore teatrale che deve adattare la propria idea musicale alle concrete strutture architettoniche e acustiche cui sono destinate: sarà dalla risoluzione a tali problemi che si perveniva a scelte decisive per il teatro barocco.

107 Su Francesco Guitti cfr. ELENA POVOLEDO in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1957, VI, coll. 68-72.; ROSSELLA FARAGLIA in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2002, LVIII, pp. 1133. La voce è consultabile online all'indirizzo http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-guitti_%28Dizionario-Biografico%29/.

in cui collocare i musicisti: la scelta inizialmente ipotizzata era quella di porre gli strumentisti sul palcoscenico, nascosti dagli elementi scenografici che avrebbero dovuto fingere edifici, secondo una soluzione coerente con le convenzioni dell'epoca, miranti a ricreare il massimo realismo della scena e quindi a nascondere agli spettatori la fonte sonora¹⁰⁸. Un disegno del Guercino, raffigurante una *Rappresentazione teatrale all'aperto*, fornisce un'illustrazione di quella che fu un espediente degli apparati effimeri coevi (fig. 87). Monteverdi, però, non era soddisfatto, temendo il difetto lamentato dai cronisti dell'epoca, ossia che la musica non si udisse nell'ampia sala. Le «armonie decenti al gran sito» – questa fu l'espressione di Monteverdi ad indicare l'intenzione che stava a monte dell'idea compositiva – dovevano essere adeguate alle dimensioni del teatro:

sarà cosa cauta l'andare a vedere il teatro in Parma per poterli applicare più che sia possibile le proprie armonie decenti al gran sito, che non sarà facil cosa (secondo me) il concertar le molte et variate orationi che veggo in tali bellissimi intermedii¹⁰⁹.

Al problema del volume sonoro si aggiungeva quello della concertazione: i musicisti dovevano coordinarsi con i cantanti, gli attori, i movimenti di scena, le macchine. E tra di loro, poiché lo spazio per i musicisti poteva essere più di uno, in posti diversi: occorreva quindi un contatto visivo per far funzionare l'insieme. Perché questi problemi sorgessero in quegli anni è una lettera del Goretto a metterlo in chiaro, con la battuta franca che talvolta usava nelle missive al Bentivoglio:

Siamo stati più volte nel Salone per cominciare a ordinare le parte per le musiche, [...] ed abbiamo sempre trovato molte difficoltà, per l'angustia del luoco, per questa benedeta musica, la quale è parte senciale ed ha questa fortuna che no mai ci pensa al suo luoco, come non ci avesse da intravenire: e pure è tanto necessaria¹¹⁰.

La sintesi di Goretto evidenzia che nella prassi degli allestimenti non esisteva uno spazio designato per i musicisti, il quali, per contro, avevano conquistato un ruolo essenziale («senciale»), in quanto la musica era divenuta componente primaria della messinscena. Nella tipologia degli spettacoli cinquecenteschi – la pastorale, la commedia, la tragedia o, ancor più, le cavallerie – la musica costituiva un valore aggiunto. Nell'opera-torneo che si stava preparando a Parma – e nelle analoghe coeve occasioni – costituiva un cardine fondamentale, insieme all'impianto scenotecnico: ecco quindi perché divenne improrogabile l'individuazione di un luogo acconcio per i musicisti.

A risolvere l'insoddisfazione generale fu Francesco Guitti, che accontentò tutte le parti, creando uno spazio apposito tra il palcoscenico e quella che in seguito diverrà la platea, delimitandolo e nascondendolo tramite le scale di collegamento e una balaustra. La lettera che inviò al Bentivoglio per comunicare la risoluzione ne riportava lo schizzo (fig. 88). La soluzione come commentò lui stesso: «veramente serve bene alla veduta ed alla musica, e la prova ha

108 Esempi ferraresi di scenografie che nascondevano i musicisti sul palco in CAVICCHI, *La scenografia dell'Aminta*, cit. Nel caso di Parma, la soluzione non piaceva neppure al *cast* di scenografi, come lamentò il Guitti in una lettera del 24 ottobre 1627 a Enzo Bentivoglio: «Ma insomma [gli scenografi] risolvono che sia mal partito, per la belezza dell'architettura, che si debbono vedere li musicisti sui palazzu, poiché impedisse loro una quantità di bellissimoi pensieri; e sarebbe bene che li detti musicisti fossero nella città mentre calla, ma si udissero e non si vedessero»: cfr. FE.BCA, Ms. Antonelli 660: Guitti, trascritta in FABRIS, *Mecenati e musicisti* cit., p. 411.

109 Lettera del 25 settembre 1627 a Enzo Bentivoglio, Paris, Bibliothèque Nationale, Département de la Musique, Bibliothèque du Conservatoire, *Lettre autographe: Monteverdi*, trascritta in FABRIS, *Mecenati e musicisti* cit., p. 409.

110 Lettera del 16 novembre 1627, FE.BCA, Ms. Antonelli 660: Goretto, trascritta in FABRIS, *Mecenati e musicisti* cit., p. 417.

dichiarato buona questa risoluzione¹¹¹»: contenti gli scenografi, in quanto i musicisti erano nascosti alla vista del pubblico dalla balaustra, e contenti coloro che si occupavano della musica – il compositore e i suonatori – in quanto la posizione centrale permetteva un ottimo ascolto sia da parte dell'uditorio che dei cantanti. Il Guitti formalizzò una soluzione che forse era già stata sperimentata in precedenti allestimenti effimeri, ma che manifestò definitivamente la propria validità a Parma. In seguito l'architetto si occupò di altri allestimenti ferraresi ed ebbe modo di portare anche a Roma l'esperienza acquisita nella scenotecnica e nella macchinistica teatrale¹¹².

Riguardo alla soluzione del Guitti adottata a Parma e illustrata per lettera dallo stesso Goretti, viene spontanea un'associazione con le scene di banchetto raffigurate dal Bononi in tre dei suoi dipinti (figg. 16, 17 e 18): in due casi sono rappresentate le *Nozze di Cana*, in un terzo il *Festino di Assuero*¹¹³. L'artista dispone i musicisti – un gruppo numeroso, ben raffigurato e vivido negli atteggiamenti – in posizione centrale rispetto alla tavolata e separato da una balaustra, il cui accesso è garantito da una scala laterale. L'analogia con la 'buca per l'orchestra' ideata per Parma è evidente, soprattutto perché è l'unico artista che raffigura i musicisti secondo questo schema figurativo, ripetendolo per ben tre volte in quadri di rilevanti dimensioni. Aggiungiamo all'analogia visiva un ulteriore dato documentario: Carlo Bononi realizzò degli schizzi per le scene degli allestimenti parmensi, collaborando quindi a quegli eventi insieme al Chenda suo allievo, il quale fu una presenza stabile durante le fasi di lavorazione al Farnese¹¹⁴. È quindi un'ipotesi attendibile quella che porta a vedere nelle raffigurazioni dei banchetti bononiani una raffigurazione realistica delle sperimentazioni che le maestranze ferraresi compirono negli stessi anni in ambito teatrale.

Francesco Guitti, qualificato per la sua molteplice attività, viene variamente definito scenografo – termine all'epoca inesistente, ma che chiarisce la sua effettiva professione –, architetto in quanto progettò la chiesa di Santa Maria della Rosa, poeta perché talvolta autore dei versi per rappresentazioni di cui curò l'organizzazione. In realtà, i documenti lo definiscono pittore, anche se nessuna opera è rimasta a documentarlo. Occorre ribadire che le competenze degli operatori teatrali erano eminentemente pratiche ed era in via di definizione per loro un ruolo preciso, così come era in divenire la struttura dei teatri che essi stessi stavano contribuendo a concepire.

Nel caso del Guitti, l'indeterminatezza delle notizie arriva financo ai dati biografici: la data della sua morte, dapprima indicata nel 1645¹¹⁵, è stata da poco anticipata al 1640 sulla base di documentazione certa¹¹⁶, ma il suo testamento, ritrovato nel corso della presente ricerca, lo dice

111 FE.BCA, Ms. Antonelli 660: Guitti.

112 Cfr. la sua più recente biografia in GHELFI, *Pittura a Ferrara* cit., pp. 214-215.

113 I tre dipinti sono il *Convito di Assuero*, a Ravenna, le *Nozze di Cana*, affrescate nella basilica ferrarese di Santa Maria in Vado e ancora le *Nozze di Cana*, a Ferrara, Pinacoteca Nazionale.

114 Una lettera del Guitti al Bentivoglio, del 22 settembre 1627, rende nota la partecipazione di Bononi: «Una sua mi avvisò che mi mandava schizzi del S.r Bononi di certe sene, nelle quali compresi l'inclusa, la quale è di mano di Ms. Alfonso [Rivarola, detto il Chenda] che non si può in somma mostrar bene in tutte le sue parti così in picciolo». Cfr. MO.BE, *Autografoteca Comporsi: Guitti*, trascritta in FABRIS, *Mecenati e musicisti* cit., p. 408.

115 POVOLEDO, in *Enciclopedia dello spettacolo* cit., pose come data di morte il 10 novembre 1645, in base ad un necrologia presso l'Archivio di Stato di Ferrara. FARAGLIA, in *Dizionario Biografico degli italiani* cit., corregge anticipando la data al 1640.

116 Due lettere annunciarono a Cornelio Bentivoglio la morte del Guitti, confermata dal *Libro dei defunti* al 16 maggio 1640, in FE.ASCom, XXII). Cfr. FABRIS, *Mecenati e musicisti* cit., p. 472-473.

ancora vivo, benché infermo, nel 1645¹¹⁷. In effetti, è stato possibile verificare che negli stessi anni erano attivi a Ferrara due omonimi, i quali svolgevano attività prossima, se non analoga: il 16 maggio 1640 il libro dei defunti registra la sepoltura di un primo Francesco Guitti – colui della cui scomparsa fu avvisato Cornelio Bentivoglio –; invece un omonimo, con la qualifica di pittore, è certificato defunto il 10 novembre 1645, otto giorni dopo la pubblicazione del proprio testamento. Rimangono quindi da chiarire, almeno in parte, le vicende biografiche e professionali dell'architetto ferrarese e del suo omonimo pittore.

8. *I testamenti e il fallimento*

I rapporti del Goretto con gli artisti ferraresi continuarono anche successivamente, così come i favori reciproci con i Bentivoglio. Reciproci in quanto la corrispondenza tra i due ferraresi, sia prima che dopo l'esperienza parmense, consente di verificare che a fronte dei suoi servizi, il Goretto ottenne dai Bentivoglio non solo l'opportunità di esercitare in contesti d'elezione la professione musicale, che era evidentemente la sua passione primaria, ma anche l'occasione di arricchire la collezione di strumenti e musiche mediante i contatti con Enzo o con suo fratello Guido da Bruxelles¹¹⁸, oppure di risolvere – tramite l'intercessione dei Bentivoglio – più prosaici problemi relativi alla propria casa¹¹⁹.

Il soggiorno parmense terminò alla fine nel 1628, con la celebrazione delle nozze di Odoardo Farnese e i relativi festeggiamenti. Al ritorno in patria, Antonio Goretto riprese le transazioni d'affari ampiamente documentate dai rogiti notarili. La redazione del testamento nel 1632 fornisce buona cognizione del patrimonio guadagnato dal gentiluomo ormai giunto alla piena maturità: i beni immobili erano costituiti dalla propria abitazione in via San Romano, con annesse botteghe, e ad un'altra casa nella medesima via, affittata a terzi, che egli dispose di lasciare ai padri della Compagnia di Gesù¹²⁰. Alle abitazioni in città si aggiungevano possedimenti a «Tresigale, Final di Reno con li pascoli nella Bonificazione di detto Tresigale, e con le case da padrone, lavoratori, bovani, e castaldi, e casa per il fattore, mobili, bestiami»; inoltre aveva le «terre di Portorotto, e Molinella, et nei prati di Sabbiosola» ereditati dalla moglie, pertanto a lei spettanti in caso di morte del marito. La famiglia era allora formata da Antonio di 61 anni, la moglie Isabetta di 36, la figlia Leonora, che cinque anni dopo avrebbe sposato il facoltoso Giovan Battista Aveni,

117 Il testamento, rogato il 2 novembre 1645 e trascritto in appendice, doc. 15 e 16, è in FE.AS, *Archivio notarile antico*, matr. 922, notaio Giovan Battista Nobili Rossetti, pacco 3 (1642-1646), alla data. Egli si dichiara pittore e così lo definisce Camillo Ricci nel proprio testamento del 27 luglio 1626, in FE.AS, *Archivio notarile antico*, matr. 904, notaio Giovanni Guarini, trascritto in *Fughe e arrivi* cit., pp. 191-226. L'atto successivo al testamento del Ricci riguarda ancora Francesco Guitti, che si dice «f.q. Peregrini de contrata S.ti Martini», come indicato nel proprio testamento.

118 Il 24 ottobre 1615 il cardinale Guido Bentivoglio rispondeva da Bruxelles ad Antonio Goretto, promettendo «la prontezza [...] sempre avuta» nell'accogliere la richiesta di musiche «di queste parti». Cfr. FE.BCA, *Autografi*, 3114, trascr. in FABRIS, *Mecenati e musicisti* cit., p. 312.

119 Durante il soggiorno parmense Goretto scrisse accalorate lettere sulla necessità di demolire ciò che lui chiamava «muraglia», ma che dovevano essere le misere abitazioni di alcune famiglie del ghetto – «quattro scalci poveri ebrei, de' quali mi farò conto» – confinanti con il retro della sua casa in via San Romano. Lettera di Antonio Goretto a Annibale Bentivoglio, 21 ottobre 1628, in FE.BCA, *Ms Antonelli* 966, 8: Goretto, trascritta in FABRIS, *Mecenati e musicisti* cit., p. 432. La risoluzione positiva della vertenza è confermata da una lettera del 27 novembre 1628. *Ibidem*, p. 434.

120 FE.AS, *Archivio notarile antico*, matr. 852, notaio Mainardo Guarini, pacco 24 (1632), cc. 188v-127.

proprietario del Banco Aveni¹²¹, e i due figli maschi Giovanni Paolo e Lorenzo, che portavano rispettivamente i nomi dei nonni paterno e materno. Lorenzo, minorene alla pubblicazione del testamento, sopravviverà al fratello e costituirà quindi l'unica linea di discendenza maschile.

Il testamento tratteggia i legami e la personalità del testatore, legato alla Compagnia di Gesù, i cui padri rettori furono nominati commissari ed esecutori testamentari. Un legato di 100 lire alla Compagnia della Morte attesta il suo rapporto con l'accademia ferrarese dedita alla musica; un altro equivalente a quella dei 'Mendicanti' e un terzo di ben 1000 lire alle «Citelle di Santa Margherita» documenta l'attenzione per l'istituzione voluta dalla duchessa Margherita Gonzaga e dedicata all'omonima santa, presso la cui chiesa si sarebbe dovuta costruire una cappella a nome del testatore, disposizione non reiterata nei successivi testamenti. Insieme alle case viene menzionata anche la collezione musicale, vincolata da un fidecommisso che proibiva agli eredi di

poter vendere, et alienare parte alcuna de stabili, e in particolare li strumenti, libri, et scritti di musica [a margine:] *che sono nelle tre camere della musica*, e tutte l'altre cose, che al tempo della morte d'esso testatore vi si ritrovaranno dentro, delle quali se ne dovrà fare subito seguita la morte del Sig.r testatore uno diligente inventario, ma tutto si dovrà mantenere con ogni possibile diligenza.

La disposizione vincolava i figli maschi a mantenere intatto il patrimonio e, soprattutto, la collezione, pena l'esclusione dall'eredità, di cui viceversa avrebbero goduto i tre istituti religiosi sopra nominati. Altri due testamenti cambiarono le precedenti disposizioni, modificando i legati pii ma ribadendo la proibizione ad alienare sia gli immobili che la collezione. Nel testamento rogato nel 1636 non viene più nominato il figlio Giovanni Paolo, deceduto il 6 maggio dell'anno precedente¹²² e sepolto provvisoriamente nella chiesa del Gesù, dove avrebbe dovuto essere costruito l'altare per il quale erano già stati depositati quattrocento scudi presso il Monte di Pietà¹²³. Allegato al testamento si trova pure una minuta preparatoria, della cui stesura fu testimone Alfonso Rivarola detto il Chenda. Si trova inoltre menzione degli strumenti della collezione, sui quali fu data disposizione affinché fossero adornati in maniera conforme agli altri. Si accenna anche ad un paio di quadri, uno dei quali di Giovanni Battista Magnani, un pittore minore del Seicento ferrarese di cui si è cominciato a ricostruire l'operato¹²⁴. Anche se non si trovano notizie più dettagliate, l'annotazione arricchisce di altri due nomi l'elenco dei pittori con i quali il Goretto entrò in relazione personale; inoltre indica che la collezione era impreziosita dalle decorazioni sugli strumenti, analogamente a quanto succedeva agli esemplari che entravano nelle collezioni principesche. Il pensiero corre immediatamente all'arpa della collezione estense, decorata da Giulio Marescotti e suonata da Laura Peperara nel Concerto delle Dame di Margherita Gonzaga, ma l'usanza di far decorare gli strumenti più pregiati era invalsa naturalmente presso tutte le corti principesche e le collezioni nobiliari. Da parte di Antonio

121 Nel 1637 furono stipulati i patti matrimoniali: cfr. FE.ASCom, *Fondo familiare antico*, busta 12, Goretto. Notaio Paolo Corradi, 5 novembre 1637.

122 FAUSTINI, *Indice* cit., alla voce Goretto. Figurano due Giovanni Paolo Goretto: il primo era il padre di Antonio, morto il 24 novembre 1621 e sepolto nella tomba di famiglia in San Paolo; il secondo, deceduto l'8 maggio 1635 e sepolto nella chiesa del Gesù, era il figlio di Antonio, la cui sepoltura provvisoria davanti al secondo altare a destra sarebbe diventata definitiva al completamento dell'altare, cosa che non ebbe mai luogo.

123 Testamento del 31 agosto 1636, in FE.AS, *Archivio notarile antico*, matr. 912, Giovan Battista Bernardi, pacco 4s.

124 Annotato come Giovanni Battista Magnani era più probabilmente Magnanini, secondo di due omonimi pittori operanti a Ferrara in periodi successivi. Cfr. GHELFI, *Pittura a Ferrara* cit., pp. 215-216.

Goretti, in effetti, la circostanza non stupisce, visto che egli aveva una speciale predilezione per la pittura, oltre che per la musica, praticata direttamente: la costante frequentazione con gli artisti ferraresi, nonché le ascendenze parentali con alcuni di loro erano le precondizioni ideali per fregiare la propria collezione con esemplari resi speciali dalle decorazioni pittoriche.

La passione di Antonio Goretti per gli strumenti musicali andò oltre, poiché egli si diletto anche nell'inventarne uno personalmente, come ci informa Carlo Olivi nella sua cronaca:

eravi un'armoniosa sinfonia d'instrumenti di tutte le sorte, e tra questi eravi un instrumento di una voce umana inventato dal Signor Goretti cittadino ferrarese, il quale fu aggradito da tutti¹²⁵.

L'occasione è ricordata da diverse fonti e non fu una cerimonia di poco conto: si trattò dell'incoronazione dell'immagine della Madonna del Rosario dipinta dal Chenda¹²⁶, che si svolse nel 1638 nella Piazza Nuova, attuale Ariostea, davanti al palazzo Bevilacqua, con apparati d'invenzione di Ascanio Pio di Savoia, genero del Bentivoglio e da lui ingaggiato a Parma nel 1628, per la composizione degli intermedî per l'*Aminta*. La collaborazione dei responsabili di quei celebri allestimenti era infatti continuata in patria, sia in questa che in una precedente occasione, quando nel Carnevale del 1635, per un torneo combattuto in Ferrara, il Goretti aveva composto le musiche – perdute – del poema la *Discordia superata*, su testo di Ascanio Pio di Savoia¹²⁷.

Nel 1640 Antonio Goretti rogava il suo ultimo testamento, cui si aggiunsero i codicilli del 1643¹²⁸. Egli dispose la sua sepoltura e quella della famiglia nella cappella della chiesa del Gesù

dove dovrà esser fabbricata la sua cappella, la quale è quella dove fu posto per deposito il cadavero del *quondam* S.r Gio Paolo suo figliolo, et è nel mezo delle tre per entrare nella Chiesa à man destra.

La disposizione, in seguito annullata, disponeva una nuova tomba di famiglia in una cappella di cui il Goretti aveva acquisito il giuspatronato e che avrebbe dovuto essere adornata da

altare di marmo come dal disegno, che si ritrovarà nelle scritture di esso testatore et con un quadro da farsi fare da pittore di buona mano come più piacerà alli heredi.

Al figlio Lorenzo, non ancora maggiore di anni 25, lasciò

tutti li strumenti d'esso S.r testatore da suonare, quadri di pittura, libreria di musica, con tutti li ornamenti, che si ritrovaranno alla sua morte nelle tre camere ad uso di musica esistenti nella casa della sua habitazione, e de quali cose ne apparirà come detto S.r testatore dice da un inventario scritto di suo pugno, quale si ritrovarà nelle sue scritture.

125 *Annali della città di Ferrara* cit., cc. 151-152. La descrizione di Carlo Olivi della cerimonia dell'incoronazione della Madonna del Rosario, nel 1638, è trascritta in appendice, doc. 16. La ricerca dello strumento in grado di riprodurre la voce umana fu caratteristica della seconda parte del XVI secolo e proseguì nel successivo: cfr. PATRIZIO BARBIERI, *L'Hydraulis dalla voce 'gargante' di Giambattista Della Porta e altri accessori 'lirici' per l'organo c. 1560-1580*, in «Informazione organistica», XIX/3, 2007, pp. 211-237.

126 Il Chenda, tra i beni ancora conservati alla morte, possedeva «Un modello dell'Incoronazione della Santma Vergine del Rosario lire 8. Un modello dell'hydra pur fatta in d.a Incoronat.ne lire 1». Gli apparati di tale occasione furono evidentemente piuttosto complessi, al punto da necessitare di un modellino preparatorio. Cfr. FE.AS, *Archivio notarile antico*, matr. 937, notaio Pompeo Castelli, pacco 4 (1639-1641), allegato all'atto dell'11 gennaio 1640. trascritto in GHELFI, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento* cit., pp. 255-257

127 ASCANIO PIO DI SAVOIA, *Discordia superata. Torneo combattuto in Ferrara il Carnevale del anno 1635*, Ferrara, Suzzi 1635.

128 FE.AS, *Archivio notarile antico*, Matr. 912, Giovanni Battista Bernardi, pacco 4s (1622-1644): il testamento alla data del 31 marzo 1640, i codicilli al 19 gennaio 1643. Questi ultimi riguardano l'annullamento di un lascito alla chiesa del Gesù per fabbricare «una capella con un quadro da farsi da pittore di buona mano» e perché vi fossero riposte le ossa del figlio Giovanni Paolo. Alla data 12 gennaio 1644 anche la moglie Isabetta Tristani pubblicava presso lo stesso notaio il proprio testamento.

Fu nominata erede la «moglie diletta» e, alla sua morte, il figlio Lorenzo con ingiunzione al medesimo di non far nulla contro il volere e il parere della madre. Isabetta Tristani rimase, quindi, una figura di riferimento per lui come per i figli anche in seguito; sopravvisse al figlio Lorenzo, alla prima nuora e agì come tutrice dei nipoti negli atti successivi, insieme alla seconda moglie di Lorenzo¹²⁹.

Gli ultimi anni della vita di Antonio Goretti sembrano tracciare un bilancio del tutto positivo per il gentiluomo ferrarese: aveva ereditato una fruttuosa attività artigianale e mercantile; aveva saputo mantenere intatto il patrimonio familiare ricevuto e incrementarlo grazie a matrimoni convenienti; si era preoccupato di creare relazioni con personaggi d'alto rango, con i quali condivideva le stesse passioni per la musica, il teatro e la pittura: rapporti che gli avevano consentito di coltivare gli interessi culturali da un lato e di migliorare la propria posizione sociale, dall'altro. Aveva, infine, preparato un futuro ai propri figli, imparentandosi con la famiglia dei maggiori banchieri ferraresi, grazie al matrimonio della figlia Eleonora con Giovanni Battista Aventi, e con i Caprili, procurando di combinare il matrimonio del figlio Lorenzo con Eleonora¹³⁰.

La biografia finora nota di Antonio Goretti ne registra la morte il 25 agosto 1649¹³¹, mentre il nobiluomo morì tra il gennaio e il marzo di due anni prima, dopo gli eventi che segnarono in maniera tragica la conclusione del suo ultimo anno di vita. Nel giugno 1646, settancinquenne, fu eletto per l'ultima volta nel Consiglio dei Savi della sua città¹³²; ricopriva contemporaneamente un'altra importante carica cittadina, in quanto era uno dei presidenti del Monte di Pietà, che cadde in rovina proprio in quell'anno¹³³. Il fallimento di quello che era il maggior istituto di credito cittadino, avvenuto in seguito ad una pesante carestia che aveva pregiudicato l'economia cittadina, determinò il tracollo di diverse famiglie cittadine. L'indagine che ne seguì, attestata dai documenti ufficiali, accertò la colpa del vice computista, del cassiere e dello stimatore. In un'epoca in cui, per crimini finanziari era prevista la pena di morte, Antonio Goretti fu incarcerato

129 Nel 1656 Giovanni Paolo, figlio minore di Lorenzo Goretti, vende a Paride e Marco Antonio de Canonicis «una possessione nella Villa di Carlo e Villa di Donina in loco detto Vigarà, detta Possessioncella», per pagare dei debiti. Cfr. FE.AS, *Archivio notarile antico*, Matr. 1014, notaio Annibale Codecà, pacco 12 (1656), c. 15v.

130 FE.AS, *Archivio notarile antico*, Matr. 926, notaio Francesco Scutellari, pacco 13 (1639), alle date 1° settembre, 15 novembre, 18 novembre e 3 dicembre 1639. I patti matrimoniali di Lorenzo Goretti ed Eleonora Caprili conservano allegata anche una scrittura privata, dalla quale si evince che la promessa sposa non era ancora in età da marito, ma già orfana di padre; la matrigna agiva pertanto in sua vece e concordava il matrimonio «a contemplatione dell'Ill.mo Sig. Marchese Ruberto Obizzi». L'intervento del marchese Obizzi a caldeggiare il matrimonio, per il quale la giovane portò una dote di 8000 scudi tra beni immobili e mobili, rivela un'ulteriore filo di quella ragnatela di relazioni che Antonio Goretti aveva sapientemente coltivato nell'ambiente culturale e nobiliare ferrarese. Roberto Obizzi condivideva con Antonio Goretti la passione per il teatro, la pittura e la musica. Nel 1640 ottenne dal duca di Modena Cesare d'Este l'uso di quello che era stato il Teatro dell'Accademia degli Intrepidi, distrutto a causa di un incendio. Fece edificare un nuovo teatro a cinque ordini di palchi, poi distrutto da un incendio nel 1679. Il padre Pio Enea aveva fatto costruire la villa del Catajo nei pressi di Padova, con annesso teatro. Nel testamento di Roberto Obizzi, oltre alla preziosa quadreria, figurano gli strumenti posseduti, a testimonianza della pratica musicale del nobile ferrarese: «Organino, gravicembalo et altri strumenti da suonare così a Ferrara come a Padova li due organi di legno». Cfr. FE.AF, *Archivio notarile antico*, Matr. 926, notaio Francesco Scutellari, pacco 20 allegato all'atto del 24 marzo 1647, trascr. in *Fughe e arrivi* cit., p. 280.

131 La data della morte di Antonio Goretti che si ripete errata nelle sue biografie, corrisponde invece alla data di morte dell'omonimo nipote, figlio di Lorenzo Goretti: «Die 25 aug.ti [1649] Antonij infantij filii Dm M.ci D. Laurentii de Goretti de parochia S. Romani», sepolto nella tomba di famiglia in San Paolo. Cfr. FE.ASCom, *Libri dei defunti*, Reg XXV 1647-50, alla data 25 agosto 1649.

132 FE.ASCom, *Serie Patrimoniale*, Tomo L, c. 371.

133 Sulla storia del Monte di Pietà di Ferrara cfr. ALFREDO SANTINI, *Etica, banca, territorio: il Monte di Pietà di Ferrara*, Ferrara, Cassa di Risparmio di Ferrara, 2005, e MASSIMO ALFANO, *Il Monte di Pietà di Ferrara tra Cinque e Seicento*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Economia e Commercio, a.a. 1992-93., dove tuttavia non si cita Antonio Goretti.

e ritenuto debitore di quasi novantamila scudi¹³⁴. La bibliografia non attesta né il suo ruolo all'interno del Monte di Pietà, né la sua sorte dopo il carcere; i documenti e le cronache consultati danno modo di ricostruire la vicenda, ma non sono sempre concordi. Antonio Goretti delegò il figlio Lorenzo per alcuni atti e nominò i banchieri Aventi, ossia il genero e lo zio di questi, procuratori con facoltà di rivalersi sull'eredità in caso di morte¹³⁵. Gli atti dei primi mesi del 1647 lo citano in vita nel gennaio, ma non più nel marzo successivo, per cui è possibile collocare la morte tra il 25 gennaio e il 7 marzo del 1647¹³⁶. Nel libro dei defunti non figura il suo nome¹³⁷, né fu mai ricordata dai cronisti locali una lapide a suo nome o una sua sepoltura nella tomba di famiglia¹³⁸. È da giudicare dubbia la notizia della sua esecuzione capitale nella cronaca di Francesco Vacchi, unico a nominarlo con nome e cognome, ma con la data evidentemente errata del 23 marzo 1648: «Il Goreti Computista del Monte di Pietà falito fù condotto per tagliarli la testa sopra il palco, e il ceppo non hebbe effetto cosa miracolosa, et io lo vidi, et hebbe gratia»¹³⁹. Probabilmente il redattore della cronaca lo confuse con un altro responsabile, poiché la medesima notizia è riportata in altre cronache manoscritte, ma riferita ad altro consapevole del disastro finanziario¹⁴⁰. È invece possibile che Antonio Goretti non figuri nel registro dei defunti in quanto non presente a Ferrara al momento della morte. Una sua lettera del 23 gennaio 1647 indirizzata a mons. Annibale Bentivoglio permette di sapere che a quella data si trovava a Venezia. La richiesta inoltrata al Bentivoglio si riferiva alle difficili condizioni economiche in cui si trovava il figlio Lorenzo, in conseguenza delle quali prevedeva: «la mia casa sarà tutta spiantata affatto»¹⁴¹. È possibile che il motivo del viaggio a Venezia, nel momento più critico, sia da individuare nel rischio di subire una condanna molto pesante; la richiesta di ricevere la risposta 'con coperta', ossia con una busta indirizzata ad altri, confermerebbe che non volesse far sapere dove si trovava. È probabile, dunque, che la morte lo abbia colto fuori dalla sua patria e che, pertanto, essa non sia stata registrata e nemmeno la sua sepoltura.

Il debito con il Monte di Pietà fu in parte rimborsato dallo stesso Goretti con la cessione di possedimenti in seguito posti all'incanto, come risulta da un editto del cardinale Donghi (fig. 89)

134 Nell'inventario delle scritture della famiglia Goretti leggiamo «Scritture diverse per la ritenuta in prigione e litera d'Antonio Goretti»: cfr. FE.ASCom, *Fondo Deputazione Storia Patria*, busta 36, fasc. IV.8.c., c. 94v.

135 FE.AS, *Archivio notarile antico*, Matr. 934, notaio Francesco Bonaccioli, pacco 16 (1647), autografo del 6 novembre 1646, allegato agli atti del 26 aprile 1647.

136 Il notaio Francesco Bonaccioli fu incaricato delle vertenze del Monte di Pietà in seguito al fallimento. All'anno 1647 sono diverse le carte che riguardano Antonio e Lorenzo Goretti: l'accertamento dei debiti residui, la stima degli immobili ceduti da parte dell'agrimensore Malacoda e l'assoluzione di Lorenzo successiva alla vendita agli Aventi. Cfr. FE.AS, *Archivio notarile antico*, Matr. 934, notaio Francesco Bonaccioli, pacco 16 (1647).

137 Oltre al nipote, nel libro dei defunti il 29 ottobre 1646 figura come omonimo un altro «Antonio infantij filij Simonis Goreti», seppellito in Santo Stefano. Cfr. FE.ASCom, *Libri dei defunti*, Reg XXV 1647-50, alla data.

138 Nessuna delle fonti manoscritte consultate dà notizia della sua sepoltura: Cfr. BAROTTI, *Iscrizioni sepolcrali cit.*, BARUFFALDI, *Compendio cit.*, FAUSTINI, *Indice cit.*

139 VACCHI, *Giornalle cit.*, c. 438.

140 «I rei principali ne furono Damiano Bianchi suo custode, e Giovanni Vice Computista fabbricatore di mandati falsi. Scoperti e sottoposti a processo, furono condannati ambedue a morte. Al primo fu tagliata la testa il 23 settembre davanti alla porta del Monte stesso, che stava allora nella via della Rotta. All'altro destinato a egual pena nella piazza di San Crispino essendogli scompaginate sotto le tavole del palco in guisa che il colpo andò a vuoto, fu commutata la morte nella galea»: cfr. ANTONIO FRIZZI, *Memorie per la storia di Ferrara. Con giunte e note del conte avv. Camillo Laderchi*, Ferrara, Abram Servadio, 1848², V, p. 117, citato in SANTINI, *Etica, banca, territorio cit.*, p. 19, n. 34. La deliberazione del Consiglio dei Savi del 12 aprile 1647 contiene una sintetica relazione degli accadimenti e una sintesi delle cause: cfr. FE.ASCom, *Serie Patrimoniale*, Tomo L, c. 447.

141 FE.AS, *Archivio Bentivoglio*, Inv. IV, p. 39: busta 287, cc. 230-231, 23 gennaio 1647, lettera di Antonio Goretti da Venezia a mons. Annibale Bentivoglio. La lettera, parzialmente trascritta in SERGIO MONALDINI, *L'orto dell'Esperidi: musicisti, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio, 1646-1685*, Lucca, LIM, 2000, p. 14, doc. 3, è trascritta integralmente in appendice, doc. 18.

incaricato di sanare la posizione dell'istituzione ferrarese; in parte fu ripagato dal Monte Aventi che nell'aprile del 1647 acquisì altre proprietà ereditate dal figlio¹⁴². Con la morte di Antonio, la situazione della famiglia Goretti si fece critica e Lorenzo affittò persino la casa di residenza. Nel contratto si citano ancora le tre stanze della collezione musicale, con un curioso codicillo:

Che sia obligato il detto cond.re [affittuario] dar commodità al S.r Lorenzo, o suoi di andare alle camere della musicha quale non s'intendino comprese in detto affitto tante volte quanto occorrerà, et con qualsivoglia persona, dovendo esso S.r Pietro Giacomo permettere, che si possi tirare li mantici delli organi tante volte quanto occorrerà¹⁴³.

La cura per la raccolta paterna, o «galeria musicale», era stata ereditata dal figlio che ne conservò l'accesso esclusivo pur avendo perduto l'uso dell'abitazione; la condizione di poter tirare i mantici, ossia di far suonare gli organi, era forse motivata dal fatto che il volume di suono prodotto dagli strumenti poteva essere causa di disaccordi, da dirimere in anticipo. La collezione rimase il fiore all'occhiello della famiglia Goretti anche dopo la sciagura; nonostante ciò, le condizioni economiche in cui Lorenzo si trovò motivarono la decisione di venderla. I cronisti locali citano la vendita all'arciduca d'Innsbruck e i musicologi hanno individuato la provenienza di alcuni strumenti ora al Kunsthistorisches Museum di Vienna proprio da quella cessione¹⁴⁴. Recenti risultanze d'archivio permettono di accertare che la vendita avvenne in conseguenza della visita a Ferrara, nel 1652, dell'arciduca Ferdinand Karl del Tirolo. Nell'occasione la raccolta fu visitata da uno dei principi collezionisti, tra i più entusiasti che Lorenzo potesse desiderare, e la vendita si concluse l'anno successivo, come riportò il corrispondente da Ferrara al duca Cesare d'Este:

Hieri si caricarono in Barca gl'instromenti musicali del Goretti comprati da Ser.mi (...) Arciduchi alhora, che si trovavano in Ferrara per il prezzo di doble ottocento delle quali sono stati spediti gl'assegni alle fiere, che seguirano¹⁴⁵.

142 FE.ASCom, *Serie Patrimoniale*, busta 138, allegato alla deliberazione n° 30 del 1647. L'editto pone in vendita la «Possessione posta nella Villa della Bovara, ch'era del già signor Antonio Goretti, con ragioni, e pertinenze». I documenti relativi ai possedimenti ereditati da Lorenzo e ceduti agli Aventi furono rogati dal notaio Bonaccioli: cfr. FE.AS, *Archivio notarile antico*, Matr. 934, notaio Francesco Bonaccioli, pacco 16 (1647).

143 FE.AS, *Archivio notarile antico*, Matr. 1024, notaio Cesare Quatri, pacco 1 (1642-1651), 13 settembre 1647.

144 Cfr. WALDNER, *Zwei Inventarien* cit.; WALTER SENN, *Musik im theater am hof zu Innsbruck*, Innsbruck, Österreichische Verlagsanstalt, 1954; MEUCCI, *Alessandro Piccinini* cit., pp. 111-133.; *Ferdinand Karl. Ein Sonnenkönig in Tirol*, (Schloss Ambras, Innsbruck, 25 Juni - 1 November 2009), a cura di Alfred Auer, Margot Rauch, Veronika Sandbichler, Katharina Seidl, Wien, Kunsthistorisches Museum, 2009; FABBRI, *Collezioni e strumenti* cit.

145 MO.AS, *Agenzia di Ferrara*, busta 48, lettera di Ludovico Cervelli a Francesco I d'Este, 24 marzo 1653. Il documento è segnalato in GHELFI, *Pittura a Ferrara* cit., nota 150, p. 164. Ferdinand Karl d'Asburgo, arciduca del Tirolo, in occasione del suo viaggio in Italia del 1652, aveva fatto tappa anche a Ferrara dal 12 al 20 maggio, ospitato dal marchese Federico Miroglio: cfr. TOMAS WALKER, "Gli sforzi del desiderio": *cronaca ferrarese, 1652*, in *Studi in onore di Lanfranco Caretti*, a cura di Walter Moretti, Modena 1987, pp. 45-68. La visita è ricordata dalle cronache dell'epoca, tra cui GIUSEPPE FAUSTINI, *Delle Historie di Ferrara*, Ferrara, 1656, p. 96: «Quando l'arciduchessa Anna di Toscana essendo venuta in Italia con li serenissimi arciduchi Ferdinando Carlo e Sigismondo Francesco furono ricevuti in Mantova, et in Modena dal duca Francesco, nella cui città essendo questi principi dimorati alquanti giorni, mostrarono desiderio di volere venire a Ferrara, il che essendo giunto all'orecchio del Marchese Federico Miroglio, che in questi giorni si trovava in quella ducal corte, desideroso di mostrare al mondo qual fosse la grandezza del suo coraggio, e di più avendo inteso, che non volevano questi principi serre ricevuti pubblicamente in Ferrara gli invitò ad albergare nel suo palazzo, l'invito del quale fu da loro cortesemente ricevuto». VACCHI, *Giornalle* cit., c. 152, si dichiara testimone degli avvenimenti e ricorda i festeggiamenti approntati per l'occasione: «Vene a Ferrara l'Arciduca d'Austria con la moglie, alloggiò in casa del S. Marchese Federico Miroli tratenuti molti giorni con feste, giostre, caccia de torri [torii], opera in musica tutto in sua casa, et io vidi tutto». Una relazione accurata del viaggio vi è pure nel diario manoscritto fatto redigere dall'arciduca stesso: *Ertzfrst. Raiß Nacher Welsch Landt [...] De Anno 1652*, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Dip. 905. Cfr. VERONIKA SANDBICHLER, "Ertzfrst. Raiß Nacher Welsch Landt [...] De Anno 1652": *Erzherzog Ferdinand Karl in Italien; eine Reise und ihre Folgen*, in *Atelier Vorbild, Austausch, Konkurrenz: Höfe und Residenzen in der gegenseitigen Wahrnehmung*, a cura di Anna Paulina Orłowska, Werner Paravicini und Jörg Wettlaufer, Kiel, Christian-Albrechts-Universität, 2009, pp. 138-145, consultabile *on line* all'indirizzo: <http://resikom.adw-goettingen.gwdg.de/MRK/SH12.htm>. In seguito alla morte di Ferdinand Karl, la collezione fu spostata a Vienna e in tale occasione fu redatto un inventario: cfr. WALDNER, *Zwei Inventarien* cit.. Sulle *Wunderkammern* e la personalità di Ferdinand Karl Habsburg cfr. *Ferdinand*

L'inventario della collezione era presente nell'archivio di famiglia fino almeno al 1733, quando era elencato come «Galeria musicale consegnata al agente del Arciduca d'Ispruco dalli Guretti»¹⁴⁶. Non ne rimane copia purtroppo tra le carte dell'archivio familiare¹⁴⁷. Il fedecommisso presente in tutti i testamenti di Antonio Goretta, che vincolava le proprietà immobili e la collezione, non fu in tal modo rispettato, a causa delle circostanze sventurate che avevano investito il gentiluomo ferrarese e tutta la sua famiglia. Lorenzo Goretta, l'unico figlio maschio rimasto in vita, celebrò la vendita realizzata con un ritratto che lo immortalava nell'atto di inviare una missiva all'arciduca, mentre la mano si tende verso un libro di musica aperto, a simboleggiare la «galeria musicale» acquistata dall'illustre personaggio (fig. 69). La circostanza dovette apparire a Lorenzo un'impresa di successo, poiché commissionò il ritratto ad uno dei pittori più apprezzati, il Guercino; in effetti, egli lasciò memoria di sé unicamente per questo fatto, come ricorderà il Borsetti nel 1670:

Giace ancor quivi [Chiesa di San Paolo] Lorenzo Goretta; questi vendette all'Altezza del Serenissimo d'Ispruco, una diversità di Strumenti Musicali, sì da fiato, come da mano, e da arco radunati già da Antonio molto a quelli inclinato, & era questa una delle cose riguardevoli della Città, e molti gran Signori de' loro passaggi si diletтарono vederle¹⁴⁸.

Lorenzo Goretta morì nel 1655, lasciando erede l'unico figlio maschio Giovanni Paolo, ancora minore, e tutrice la seconda moglie Faustina Castellari e la madre Isabetta Tristani, testimone dell'ascesa e del declino del marito. Nell'«Inventario de beni mobili, stabili, crediti e debiti rimasti nell'eredità del già Sig.r Lorenzo Goretta e prima nella casa posta nela contra di S. Romano», ci sono ancora un nutrito elenco di dipinti, anche a soggetto musicale, e diversi strumenti:

una spineta tiorbato con la casa di noce depinta di verde e oro, et un monocordo da una corda sola di isteso colore [...] due chitare alla spagniola, et una violeta, et un chitarino [...] un manacordo con la cassa di noce con le sue banchete compagne [...] un tamburo da viaggio [diverse] casse da chitaroni, da viole, da liuti [...] doi chitaroni nele sue casse [...] un organo di legno grande con tre manteci et due base per porvi sopra manacordi [...] un manacordo¹⁴⁹.

La grande collezione era partita per Ambras, ma erano rimasti ancora molti strumenti tra i beni di Lorenzo; è curioso che anche la copertina azzurra dell'inventario testamentario sia in carta da musica, con tanti pentagrammi vuoti quasi a indicare la dispersione della preziosa galleria.

Le notizie della famiglia Goretta giungono fino al febbraio 1733, quando muore l'ultimo discendente, Alfonso Goretta, il quale dispone di lasciare il patrimonio a colui che uscirà dal ballottaggio tra i figli maschi di tre famiglie. Risultò estratto Ludovico Caselli, il quale assunse contestualmente il duplice cognome Caselli-Goretta. Il patrimonio considerevole comprendeva oltre ai beni immobili, molti quadri, dei quali l'inventario riporta sommaria descrizione, priva di

Karl cit.

146 FE.ASCom, *Fondo Deputazione Storia Patria*, busta 36, fasc. IV.8.c., c. 92v

147 Cfr. nota 1.

148 ANDREA BORSETTI, *Supplemento al Compendio Historico del Signor d. Marc'Antonio Guarini Ferrarese*, Ferrara, Giulio Bolzoni Giglio, 1670, pp. 194-195.

149 Il testamento era stato pubblicato il 26 agosto 1654. Evidentemente anche Lorenzo Goretta praticava la musica, come è attestato dalla presenza degli strumenti tra i beni elencati: cfr. FE.AS, *Archivio notarile antico*, matricola 1014, notaio Annibale Codecà, pacco 11 (1655). Allegato all'atto del 7 giugno 1655. Il testamento si trova tra gli atti dello stesso notaio, ma pacco 10 (1653-1654), n° 61. L'inventario, per la parte relativa agli oggetti d'arte, è trascritto in GHELFI, *Fra musica e pittura* cit., pp. 133-135.

indicazione degli autori¹⁵⁰. La proprietà della casa di via San Romano fu divisa tra la moglie Anna Antonelli, la figlia Faustina e Ludovico Caselli-Goretti¹⁵¹. Nessuno strumento musicale, invece, compare tra i beni: la tradizione musicale della famiglia si era ormai perduta.

9. Conclusioni

Nei decenni che chiusero il Cinquecento e aprirono il secolo successivo, Ferrara fu una città protagonista della vita musicale italiana: prima grazie all'attenzione di Alfonso II alle nuove tendenze del linguaggio musicale e a tutte le sue sperimentazioni in campo teatrale e organologico, poi per mezzo di un gruppo di nobili e gentiluomini intellettuali, sensibili cultori delle arti e della musica, che continuarono ad offrire il contesto ideale per l'esercizio di musicisti, artisti, poeti e architetti.

La figura di Antonio Goretti è stata indagata in maniera approfondita in quanto costituisce il prototipo di tale classe di intellettuali: non si può vedere in lui semplicemente un personaggio con una singolare passione per la musica, bensì il 'prodotto' di un patrimonio culturale condiviso e coltivato da un'intera comunità. La sua straordinaria collezione, composta da strumenti, musiche e quadri era divenuta celebre anche oltre i confini nazionali, tanto che ne veniva consigliata la visita agli appassionati che sarebbero transitati per Ferrara, come Marin Mersenne, oppure come l'arciduca Ferdinand Karl del Tirolo, che infine l'acquistò; i rapporti che il ferrarese aveva intessuto con musicisti e artisti di tutta Italia, inoltre, è attestata dalla dedicazione di opere, non solo da parte di ferraresi, ma anche da musicisti che con la cittadina padana non avevano relazione diretta, come il milanese Orfeo Vecchi. La sua figura di mecenate, musicista, collezionista e cultore dell'arte - ancora più singolare se si pensa che non godeva delle rendite di una posizione nobiliare ma era un mercante del ferro, benestante sì, ma comunque un artigiano - si spiega solo in rapporto al clima culturale ferrarese di quei decenni: la corte di Alfonso II aveva incoraggiato la sperimentazione musicale, erano attive e rinomate ovunque alcune istituzioni musicali d'eccellenza, in esse esercitavano la propria arte esecutori e compositori d'alto livello, la vita di corte e poi quella accademica generava con frequenza allestimenti spettacolari di diverso tipo, la stretta collaborazione di pittori e musicisti che in tali occasioni si determinava costituivano un contesto di grande fervore creativo. Queste condizioni rendono conto non solo della figura del mercante-collezionista Antonio Goretti, ma spiegano anche la presenza della ricca e significativa produzione pittorica a soggetto musicale, che sarà ora analizzata.

Era quindi utile percorrere le vicende biografiche del musicofilo ferrarese - ricostruite grazie ad un'abbondante documentazione inedita che meritava di essere resa nota - in quanto la società

150 FE.ASCom, *Fondo Deputazione Storia Patria*, b. 36, *Testamenti*, Fasc IV.8.b.

151 La casa di San Romano venne divisa in tre parti, due appartamenti al primo e secondo piano e le botteghe: la vedova Anna Antonelli, che in seguito sposò Francesco Buldughi, ereditò il primo appartamento, Faustina Goretti, figlia di Alfonso e della prima moglie Celeste Caselli, aveva sposato Massimiliano Forti e poi Felice Bertaglia, ed ereditò il secondo appartamento e Ludovico Caselli Goretti le botteghe. Due delle tre famiglie tra cui avvenne il ballottaggio erano quelle delle due mogli di Alfonso. Anna era figlia di Giuseppe Antonelli, omonimo dello storico ferrarese che fu nell'Ottocento anche il bibliotecario della Biblioteca Comunale Ariostea e conservatore dell'Archivio Bentivoglio. Non sappiamo se fosse un discendente.

ferrarese che si è delineata tramite tali vicende costituisce il quadro di riferimento in cui collocare le opere d'arte che interessano l'indagine iconografico-musicale che costituirà la seconda parte del presente lavoro.

PARTE SECONDA

PREMESSA METODOLOGICA

La seconda parte della ricerca consiste nell'analisi iconografico-musicale dei dipinti ferraresi del periodo preso in considerazione (sec. XVI-XVII). Il censimento, inizialmente compiuto passando in rassegna l'intera produzione pittorica conosciuta, ha permesso di individuare numerosi dipinti significativi, prodotti da diversi artisti, in opere di soggetto differente, sia sacro che non; il consistente numero di immagini interessanti dal punto di vista musicale ha posto come elemento iniziale un dato quantitativo, già di per sé assiomatico: ad una rappresentazione iconografica così ragguardevole di soggetti musicali doveva corrispondere una fruizione altrettanto significativa della musica da parte della società che ha promosso entrambe le arti.

L'analisi che ne è seguita avrebbe potuto anteporre ad ogni successiva osservazione, l'esigenza di considerare alcune questioni di carattere generale, ad esempio: quali *ensembles* strumentali si trovino raffigurati con maggior frequenza nei dipinti; se essi rispecchino le consuetudini esecutive dell'epoca; oppure se la tradizione teatrale ferrarese si trovi in qualche misura rappresentata nelle scene dipinte; o, ancora, se i musicisti e gli strumenti della corte di Alfonso II siano diventati soggetto di dipinti coevi. In realtà, potrebbe essere controproducente costringere a priori una fonte così poco strutturata come quella iconografica su binari obbligati, correndo il serio rischio di sviluppare un'analisi fuorviante. È parso molto più convincente e sicuro l'atteggiamento descritto dal Tilmann Seebass:

The major trap for scholars in this subject is to approach these types of sources with too precise a question in mind. Then, if the source does not yield any answer, we put it aside as irrelevant. It would be more appropriate to readjust our attitude, and humbly ask: what is the writer, painter or composer trying to tell us?¹

Se questa riflessione è vera per l'analisi di un singolo dipinto, a maggior ragione essa rimane valida per un *corpus* di immagini. Pertanto, ricusata qualsiasi ipotesi a priori, mi sono innanzi tutto, e semplicemente, posta ad osservare.

La prima evidenza emersa al termine di un primo censimento è stata che le fonti potevano essere raggruppate per categorie omogenee, in relazione al soggetto. Sono state così individuate cinque categorie di soggetti, che corrispondono alla suddivisione in capitoli della trattazione che segue: raffigurazioni di santa Cecilia, allegorie, scene di banchetto, concerti angelici e ritratti. Se la scelta di disporre i soggetti musicali secondo categorie è in una certa misura scontata, in quanto essi sono, in genere, presenti laddove il tema consente di inserirli, è pur vero che tale criterio è stato utile per regolare il materiale secondo criteri sistematici. Infatti la possibilità di soppesare la presenza, l'assenza e la rilevanza di determinati temi, ha permesso di valutarne l'evoluzione nell'ambito degli esempi censiti; ha reso possibile confrontare il trattamento dello stesso soggetto da parte di diversi artisti ferraresi e di verificare se fosse individuabile una specificità locale

1 TILMAN SEEBASS, *The visualisation of music through pictorial imagery and notation in late mediaeval France*, in *Studies in the Performance of Late Mediaeval Music*, a cura di Stanley Boorman, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 20.

rispetto alla produzione non ferrarese. Inoltre, nel caso delle scene di banchetto, la presenza e la rilevanza di un certo numero di dipinti sufficienti a costituire una categoria è già di per sé un dato eloquente di una specificità che richiedeva un'analisi complessiva.

Sarebbe stato possibile individuare una sesta categoria, per tutti quegli elementi musicali 'ornamentali' che compaiono quali accessori di decorazioni più complesse, come i putti che suonano strumenti raffigurati negli affreschi del Castello estense; oppure le figure di suonatori dei cortei e delle raffigurazioni mitologiche. Data l'eterogeneità dei temi, però, ne sarebbe risultato un ordine privo di coerenza e che, anche per la minore rilevanza del dettaglio, risultava essere scarsamente significativo ai fini della ricerca. Pertanto, quegli esempi, inizialmente considerati in quanto comunque portatori di sia pur minime informazioni, non sono poi entrati in questo studio.

Dopo la suddivisione per categorie si è proceduto alla schedatura di ciascuna fonte iconografica, per la quale si è fatto riferimento, con qualche variazione, al modello elaborato nella sezione di Iconografia musicale - coordinata da Nicoletta Guidobaldi - del progetto *Ricercar* del Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (CESR) di Tours². Trattandosi però di un *database*, sono state utilizzate le suddivisioni in categorie utili alla schedatura cartacea, assumendo nella sostanza quello che è comunque il modello più completo e funzionale attualmente disponibile. La fase di schedatura, oltre a permettere di sistemare i dati fondamentali relativi all'autore e al documento iconografico, ha comportato l'accertamento dei temi figurativi e dei dettagli musicali, quali la tipologia di strumenti raffigurati, la presenza di esecutori e le eventuali partiture inserite.

Alla fase di analisi più propriamente iconografica è seguita un'indagine volta a comprendere pienamente le intenzioni e i messaggi affidati all'opera. Innanzi tutto è stato fatto riferimento alle fonti letterarie che possono avere ispirato l'artista - il racconto evangelico, o quello mitologico, per fare un esempio - e al 'tipo tematico'³. È stato fondamentale, inoltre, contestualizzare ogni immagine dentro la tradizione figurativa del tema specifico, raffrontandola sia alle opere prodotte localmente - e facenti parte, quindi, dell'orizzonte culturale dell'artista - sia a quelle che divennero un punto di riferimento, o costituirono un momento di svolta nella trattazione di uno specifico tema figurativo: valga come esempio *l'Estasi di santa Cecilia* di Raffaello. Il nesso con il contesto, quindi, è stato mantenuto su due binari paralleli: la produzione pittorica ferrarese e quella nazionale, più ampia, entro il cui ambito la scuola ferrarese era in ogni caso compresa.

La sistemazione di ogni rappresentazione all'interno di un siffatto quadro figurativo e culturale consente di rilevare, per ogni categoria di dipinti, l'esistenza di una specificità ferrarese nella trattazione di un determinato soggetto e permette di proporre ipotesi riguardo al fatto che tale cifra possa essere messa in relazione con le caratteristiche sociali e culturali del territorio e del periodo storico. In altre parole, rilevando, ad esempio, una singolare caratterizzazione del modo di raffigurare a Ferrara il soggetto delle *Nozze di Cana* o dei banchetti in generale, si è cercato di

2 Tale modello è quello attualmente utilizzato nell'Archivio dell'immaginario musicale allestito presso di Dipartimento di Storie e Metodi per la Conservazione dei Beni Culturali (DISMEC) di Ravenna.

3 Riguardo all'appartenenza di un'immagine ad un determinato genere figurativo e ai problemi metodologici dell'analisi iconologica in ambito iconografico-musicale, cfr. TILMAN SEEBASS, *Prospettive dell'iconografia musicale. Considerazioni di un medievalista*, in «Rivista italiana di musicologia», XVIII, 1983, 1, pp. 67-86: 74.

stabilire una possibile relazione di questo soggetto con la tradizione estense del banchetto di corte, oltre che con la vivace e sperimentale tradizione teatrale ferrarese, che nelle feste di corte trovò un frequente ambito d'esercizio.

Pertanto è stato necessario stabilire un riferimento continuo con il panorama storico sia locale che nazionale, facendo anche nesso costante alle fonti letterarie edite: trattati, cronache, raccolte epistolari, ecc. Per quanto riguarda poi specifiche personalità non ancora sufficientemente indagate dalla letteratura edita, è sembrato utile avviare una ricerca archivistica, che si è rivelata assolutamente fruttuosa - come già ricordato - riguardo all'individuazione di committenze o al chiarimento delle circostanze in cui furono realizzate le opere. Ancor più in generale, la scoperta di documenti inediti è servita a migliorare la conoscenza delle personalità direttamente responsabili della produzione artistica e musicale del periodo considerato - pittori, musicisti, committenti, intellettuali - e delle reciproche relazioni: il rimando tra l'opera d'arte e il tessuto sociale e culturale nel quale nacque è stata la necessaria premessa alla sua migliore comprensione.

Proprio in tale connessione sta il senso di fondo di questa ricerca, che aspira a collocarsi nel filone della «storiografia sociologica della musica basata sull'iconografia» di cui parla Tilman Seebass:

attraverso l'immagine «apprendiamo [...] cose che nessun documento musicale pratico ci può comunicare, e conseguentemente forse ascoltiamo e anche eseguiamo diversamente la musica di Binchois e di Dufay. Ciò che c'è da dire per le immagini presentate, può valere in generale per tutta l'iconografia musicale: le figure sono oggetti della storiografia musicale come le partiture stesse: come queste esigono che nella ricerca si rifletta incessantemente per il rinnovamento dei procedimenti metodologici. Il fine dovrebbe essere che come storici della musica acquistiamo sensibilità per la alterità del mezzo figurativo e come storici dell'arte non sottovalutiamo la complessità e la ricchezza di contenuto musicale delle immagini. Lo sprone a ciò proviene dagli artisti stessi, che erano pittori, ma prendevano sul serio la musica⁴.

4 *Ibid*, pp. 85-86.

III

SANTA CECILIA

Santa Cecilia è stata raffigurata in modi assai diversi, attribuibili alle intenzioni dei singoli artisti e dei committenti, ma anche, più in generale, allo *status* assegnato alla musica nelle diverse epoche: si potrebbe dire che è un soggetto capace di fungere da lente d'ingrandimento per analizzare l'idea di musica propria di un determinato contesto storico-geografico. Per questa sua centralità, la figura di Santa Cecilia è stata oggetto di numerosi studi iconografico-musicali¹; essendo protettrice della musica e dei musicisti, infatti, è possibile interpretare gli schemi iconografici che ne influenzarono la raffigurazione come la visualizzazione del 'sentire' la musica proprio di una determinata epoca. L'unicità del singolo dipinto, pur collocato all'interno di una tipologia raffigurativa, restituisce invece la volontà espressiva dell'artista, del committente e della circostanza in cui fu creato. Per tali motivi, la raffigurazione di santa Cecilia a Ferrara è posta in apertura delle analisi iconografico-musicali.

1. *Le fonti letterarie: l'agiografia della santa*

I motivi che hanno portato ad identificare in Cecilia la santa protettrice dei musicisti sono stati dibattuti a lungo, senza giungere a sciogliere tutti i problemi. Gli studi hanno rilevato che alla base dell'associazione della sua figura con la musica ci sono ambiguità e fraintendimenti delle testimonianze agiografiche. Poiché su queste si innestarono le diverse connotazioni che la santa ricevette nei dipinti, è doveroso ricordare brevemente tali testimonianze, in quanto necessarie alla comprensione dei dipinti che saranno successivamente analizzati.

Secondo le notizie tramandate, Cecilia era una nobile vergine cristiana che aveva fatto voto di verginità²; promessa in sposa dai genitori, durante i festeggiamenti cantò in cuor suo a Dio, pregandolo di conservarla immacolata. La notte delle nozze confidò al marito Valeriano il voto di verginità e il fatto che un angelo la vegliava; dopo la conversione, anche il marito vide l'angelo, il

1 Per una panoramica sugli studi iconografico-musicali di carattere generale sulla raffigurazione di santa Cecilia dall'antichità fino all'epoca barocca: ALBERT P. DE MIRIMONDE, *Sainte-Cecile: metamorphose d'un theme musical*, Geneve, Minkoff 1974. THOMAS CONNOLLY, *The Legend of Santa Cecilia: I, The Origins of the cult*, in «Studi musicali», VII, 1978, pp. 3-38. THOMAS CONNOLLY, *The Legend of Santa Cecilia: II, Music and Symbolism of Virginity*, in «Studi musicali», IX, 1980, pp. 3-44. THOMAS CONNOLLY, *Mourning into Joy. Music, Raphael and Saint Cecilia*, New Heaven-London, Yale University Press, 1994. NICO STAITI, *Le metamorfosi di Santa Cecilia. L'immagine e la musica*, Lucca, Libreria Musicale Italiana 2002. RODOLFO BARONCINI, *L'immagine di santa Cecilia prima e dopo Raffaello: percorsi iconografici e trasformazioni tematiche*, in *Colori della Musica. Dipinti, strumenti e concerti tra Cinquecento e Seicento*, (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini 15 dicembre 2000 – 28 febbraio 2001, Siena, Santa Maria della Scala 6 aprile - 17 giugno 2001), a cura di Annalisa Bini, Claudio Strinati, Rossella Vodret, Milano, Skira 2000, pp. 35-45. Anche se non esclusivamente di taglio iconografico musicale sono infine importanti, per la diversità e la complementarità dei diversi approcci: *L'Estasi di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna, Alfa 1983, e *Indagini per un dipinto. La Santa Cecilia di Raffaello*, Bologna, Alfa, 1983.

2 Una trascrizione della *Passio Ceciliae* si trova in HIPPOLYTE DELEHAYE, *Etude su le légendier romain: Les Saints de novembre et de décembre*, «Subsidia hagiographica», XXIII, Bruxelles, Société del Bollandiste, 1936, pp. 194-220.

quale incoronò di fiori i due sposi. La fede cristiana portò entrambi al martirio: Valeriano insieme al fratello Tiburzio e ad altri convertiti, Cecilia colpita con la spada, uno dei simboli che segnarono l'iconografia della santa, insieme al libro che richiama la sua funzione di maestra e predicatrice, l'anello del matrimonio, la corona di fiori con cui fu cinta dall'angelo e il falcone, come probabile associazione alla luce o alla condizione di nobiltà. L'associazione di Cecilia con la musica appare, quindi, esilmente motivata dall'unica allusione al canto intimo con il quale la giovane avrebbe opposto la sua preghiera ai festeggiamenti musicali in suo onore:

Venit dies in quo thalamus collocatus est et, cantantibus organis, illa in corde suo soli Deo decantabat dicens: «Fiat cor meum et corpus meum immaculatum ut non confundar»³.

Pur tralasciando il fatto che la ripresa della *Passio* anonima quale fonte agiografica è di molto successiva alla sua stesura e alla diffusione del culto e che ciò può giustificare dubbi sull'attendibilità della fonte⁴, va ricordato un ulteriore equivoco che, secondo alcuni studiosi⁵, determinò in modo immotivata l'associazione con la musica. Il testo relativo all'episodio delle nozze, infatti, divenne un'antifona per i Vespri della festa di santa Cecilia, ma decurtati di un inciso, mutando così il senso. L'antifona, infatti, recita:

Cantantibus organis, Cecilia Domino decantabat dicens: «Fiat cor meum et corpus meum immaculatum, ut non confundar»⁶.

Omettendo, rispetto alla versione della *Passio*, l'espressione «in corde suo», l'antifona afferma che Cecilia non cantò a Dio «in cuor suo» e in opposizione agli strumenti della festa, ma accompagnata da essi. In questo modo viene capovolto il senso del testo originario, secondo il quale Cecilia rifuggì la musica terrena per rifugiarsi nella preghiera di un canto sovrannaturale, mentre secondo il testo dell'antifona la santa si unì agli strumenti stessi con il suo canto di lode.

Un ulteriore equivoco derivò dell'espressione «cantantibus organis», quando l'interpretazione del termine *organum*, che indica la primitiva forma polifonica, divenne ambigua avvalorando l'errata convinzione che indicasse lo strumento a canne e non, come attesta Sant'Agostino, qualsiasi strumento musicale⁷. Tale fraintendimento fece sì che l'organo a canne divenisse l'attributo più tipico della santa. In ogni caso, l'iconografia più antica che presenta santa Cecilia come patrona della musica, pare confermare l'ambiguità di fondo insita nell'interpretazione agiografica. Essa persiste nelle raffigurazioni successive, raffigurando la santa sia nell'atteggiamento di opposizione rispetto alla musica umana, sia in quello di un suo

3 *Ibidem*.

4 Collocabile tra il 485 e il 535, secondo Delehay, *ibidem*. La santa, invece, sarebbe vissuta nel II secolo; la sua maggiore diffusione iconografica avvenne a partire dal XVI secolo. Connolly ritiene la narrazione della *Passio* inattendibile sul piano storico (CONNOLLY, *Mourning into Joy* cit.).

5 STAITI, *Le metamorfosi di Santa Cecilia*, cit. e CONNOLLY, *The Legend of Santa Cecilia: I*, cit..

6 *Corpus Antiphonarium Officii*, a cura di R.J. Herbert, 6 voll., Roma, Herder, 1968-1979, VI, p. 226, n. 2863.

7 Riguardo alla corretta interpretazione del testo dell'antifona, occorre rilevare la distinzione tra il singolare *organum* con il quale si indicava la forma polifonica, e il plurale *organa*, che indicava invece lo strumento musicale. Staiti e Connolly (vedi nota 5) inoltre rilevano l'ambiguità del termine in relazione alla possibilità che indicasse gli strumenti in generale, piuttosto che l'organo: «Organa dicuntur omnia instrumenta musicorum: non solum illud organum dicitur, quod grande est et inflantur follibus [...] cum organum vocabulum graecum sit, uti dixit, generale omnibus musicis instrumentis». (AGOSTINUS, *Enarrationes in Psalmos*, 56, 16, n. 6 e 7, cit. in STAITI, *Le metamorfosi di Santa Cecilia* cit., p. 21).

coinvolgimento diretto⁸. Tra tutti occorre ricordare il ciclo di episodi affrescati a Bologna, nell'Oratorio di Santa Cecilia, da vari artisti, tra cui Francesco Raibolini detto il Francia (1460-1517), Lorenzo Costa (1460-1535) e Amico Aspertini (1474 o 1475-1552), all'inizio del Cinquecento⁹.

Ciò che ebbe una più diretta relazione con le immagini oggetto di studio della presente ricerca fu un episodio che segnò un deciso momento di svolta nelle raffigurazioni della patrona della musica: *l'Estasi di santa Cecilia* di Raffaello. Esso costituì un punto di riferimento imprescindibile per tutti i pittori che si confrontarono con la raffigurazione della santa dopo il pittore di Urbino. Il riferimento è fortemente presente anche in uno dei dipinti ferraresi oggetto del presente studio: la Santa Cecilia di Sebastiano Filippi, detto il Bastianino, che sarà analizzato in quanto emulazione e, nello stesso tempo, variazione del modello raffaellesco di riferimento.

2. *La Santa Cecilia di Santa Maria in Vado: riferimenti e variazioni di un modello*

Il punto di partenza per affrontare, in questa sede, un'indagine complessiva del dipinto è stata l'analisi iconografico-musicale. Infatti, i significati impliciti nell'*inventio* del Bastianino – non tutti immediatamente evidenti – sono emersi soltanto attraverso una lettura riferita agli aspetti organologici, la contestualizzazione storico-geografica, l'individuazione dei modelli di riferimento, la trascrizione e risoluzione del canone enigmatico raffigurato nella pala. In parallelo, l'indagine archivistica ha permesso di portare in luce documenti inediti che consentono di identificare il committente, la sua relazione di parentela col pittore e la data della commissione¹⁰. Grazie alla combinazione di analisi iconografico-musicale e ricerca documentaria, quindi, è stato possibile non solo precisare le coordinate storico-geografiche del dipinto, ma anche chiarire le intenzioni di significato in esso racchiuse e, contestualmente, ripercorrere l'ambito culturale in cui il dipinto è stato realizzato.

Il terzo altare a destra della chiesa di Santa Maria in Vado, a Ferrara, è dedicato a santa Cecilia. Il quadro ora esposto è una copia di Francesco Boari dall'originale di Sebastiano Filippi, detto il Bastianino (1552 ca.-1602), che nel 1834 confluì a formare il primo nucleo di dipinti della nascente Civica Pinacoteca, oggi Pinacoteca Nazionale¹¹. Le fonti ricordano la presenza del quadro a Santa Maria in Vado senza precisarne le circostanze e il momento preciso in cui avvenne la collocazione (fig. 1). L'attestazione più precoce, un elenco manoscritto degli altari risalente al terzo

8 La ricostruzione esaustiva dell'evoluzione del modello figurativo esula dalle intenzioni della presente trattazione; per essa si rimanda quindi agli studi indicati in nota 1. Occorreva tuttavia puntualizzare la problematica interpretazione dell'agiografia di Santa Cecilia per comprendere a fondo le immagini ferraresi e il loro rapporto con l'iconografia precedente.

9 Cfr. LUCIO GADDA - DROS STIVANI, *Oratorio di Santa Cecilia*, Bologna, s.e., 2006 («Per conoscere Bologna», XIX); CHIARA ALBONICO, *Le storie dei Santi Cecilia, Valeriano e Tiburzio*, in *La chiesa di Santa Cecilia in Bologna. Riscoperte e restauri*, a cura di Daniela Scaglietti Kelescian, Bologna, Costa, 2005, pp. 25-29.

10 Cfr. Capitolo II.2.

11 Cfr. LETIZIA LODI, *Dipinti d'altare e "copie" di Santa Maria in Vado (dalla chiesa alla Pinacoteca)*, in *La basilica di Santa Maria in Vado a Ferrara*, a cura di Carla di Francesco, Milano, Motta, 2001, pp. 109-123.

decennio del XVII secolo, informa che il giuspatronato dell'altare di santa Cecilia era del signor Goretta¹²: la successione delle dedichezioni degli altari ivi annotati permette di identificarlo nella posizione che ha conservato sino al presente. Successivamente il dipinto è descritto da Baruffaldi, che lo mette in relazione all'*Estasi di santa Cecilia* di Raffaello (1483-1520), raffigurazione di riferimento per Bastianino e per tutti i pittori coevi (fig. 31):

S. Cecilia in piedi come tutti i pittori allora facevano per emulare la S. Cecilia nella chiesa di S. Giovanni in Monte in Bologna dipinta da Raffaello¹³.

Il dipinto di Raffaello, infatti, fu un termine di confronto imprescindibile per gli artisti che dopo il 1514 si dedicarono a raffigurare la patrona della musica. Alcuni tratti divennero a tal punto condivisi da essere descritti nei trattati di pittura quali elementi identificativi di concetti ben definiti: la contemplazione, il desiderio verso Dio e il dispregio del mondo. La fortuna visiva dello schema iconografico è testimoniata dal gran numero di opere successive riferentesi ad esso, ma anche dalle indicazioni che troviamo nei trattati teorici¹⁴. Per esempio, nel *Trattato della Pittura* del Lomazzo (1584) l'opera viene identificata come immagine pittorica della contemplazione, e la figura di santa in estasi si caratterizza per lo sguardo rivolto al cielo, l'«ascolto degli angelici suoni» e l'abbandono a terra degli strumenti¹⁵. L'*Iconologia* di Cesare Ripa, in seguito, avrebbe indicato nello sguardo rivolto al cielo il connotato del «Desiderio verso Dio» e del «Dispregio del mondo»¹⁶.

Sono proprio i due elementi compendiate dalla trattatistica a balzare all'occhio nella pala ferrarese: lo sguardo rivolto al concerto angelico e gli strumenti abbandonati a terra. La presenza dell'organo in mano alla patrona della musica è pure un evidente punto di contatto, anche se non rappresenta un elemento di novità rispetto alla tradizione figurativa precedente a Raffaello.

Il confronto tra i due dipinti, quello di Raffaello che funse da schema iconografico di riferimento e quello del Bastianino che lo emulò – per citare l'espressione usata da Baruffaldi – è utile a comprendere più a fondo i significati insiti negli elementi che imitano o che al contrario variano nel dipinto ferrarese rispetto al modello. Il celebre quadro dell'urbinate (fig. 31) presenta santa Cecilia in piedi al centro del gruppo, con lo sguardo rivolto al concerto angelico in cielo¹⁷. Ai suoi piedi sono ritratti con grande dovizia di particolari diversi strumenti rotti: il triangolo, l'anello con sonagli, i timpani, il tamburello e i piatti, che insieme alla viola e ai due flauti potevano efficacemente costituire il corredo strumentale di una danza. Essendo quindi strumenti profani, viene sottolineato il dispregio in cui sono tenuti dalla santa: sono descritti visivamente come

12 FE.AD, *Fondo Residui Ecclesiastici, Corporazioni religiose soppresse*, Convento di Santa Maria in Vado, 1V, c. 443. L'elenco manoscritto non è datato, ma è preceduto e seguito da documenti relativi ai diversi altari della chiesa del 1625. Il documento è trascritto in appendice, doc. 20.

13 GIROLAMO BARUFFALDI, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, Taddei, 1844, pp. 447-448.

14 Un ricco excursus sulla fortuna visiva della Santa Cecilia è proposto da CARLA BERNARDINI, *Momenti della fortuna visiva*, in *L'Estasi di Santa Cecilia*, cit., pp. 121-163.

15 Cfr. GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, (1584) Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1635, p. 171.

16 RIPA CESARE, *Iconologia*, Roma, Heredi di Giovanni Gigliotti 1593, *ad vocem*; tra le numerose edizioni moderne l'ed. pratica a cura di Pietro Buscaroli, Milano, Tea, 1992.

17 Sull'importanza, la genesi e i significati del dipinto cfr. *L'Estasi di Santa Cecilia di Raffaello*, cit..

strumenti rotti, inservibili e quindi abbandonati. Santa Cecilia ha in mano un organo portativo che sta scivolando verso terra; tenuto per la tastiera, capovolto, le canne si stanno staccando e sono ritratte nell'attimo in cui stanno per cadere. Anche lo strumento sacro per eccellenza è quindi rifiutato dalla santa, poiché la sua attenzione è tutta dedicata al concerto angelico cui volge lo sguardo: gli angeli non suonano, ma cantano a cappella. Il significato veicolato dal modo di raffigurare gli strumenti e dalla loro posizione all'interno del dipinto in tre fasce distinte e gerarchicamente ordinate è molto esplicito: l'unica musica che ha piena considerazione è quella vocale, poiché è quella che mediante la parola si fa preghiera a Dio. L'organo, in quanto deputato all'occorrenza a sostituire le voci, è comunque destinato al decadimento al pari di tutte le componenti terrene, occupa una posizione mediana ed è l'ultimo ad essere abbandonato dalla santa, mentre gli strumenti della musica profana occupano la zona più bassa ed hanno già subito una sentenza definitiva di rifiuto¹⁸.

Il quadro dipinto dal Bastianino per la chiesa di Santa Maria in Vado (fig. 1) ricorda già al primo sguardo quello di Raffaello: la santa in piedi con gli occhi rivolti al concerto angelico, gli strumenti a terra e l'organo nelle mani¹⁹. A questa emulazione esteriore non equivale però una reale corrispondenza di significati, in particolare per quanto riguarda il rilievo e la gerarchia assegnata agli elementi musicali del dipinto: Bastianino dipinge strumenti che paiono appoggiati, più che abbandonati, in buono stato come se fossero provvisoriamente riposti dopo l'uso. È altresì evitata la tripartizione dello spazio del dipinto che assegnava una gerarchia agli strumenti dal basso all'alto. Al contrario, gli strumenti circondano la santa, arrivando a collegarsi, sulla sinistra tramite il manico del liuto, al concerto angelico. Quest'ultimo non canta a cappella, ma si accompagna con altri strumenti, evitando così la contrapposizione con le voci, cioè tra musica profana e musica sacra. Anche l'organo sorretto dalla santa ha elementi di somiglianza e di variazione rispetto a quello di Raffaello: è un portativo con le canne rovesciate, ossia perpetua l'errore, presumibilmente voluto, di raffigurare le canne gravi a destra dello strumento anziché a sinistra²⁰. Non è però raffigurato nell'atto di essere abbandonato, ma è sorretto ordinatamente tra le braccia della santa. L'invenzione adottata da Raffaello per raffigurare la caducità della musica terrena, così efficacemente resa dal desolante sfilarsi delle canne, è attenuata nella sua veemenza e l'organo è

18 Come sottolineato da Mischiati (OSCAR MISCHIATI, *Significati musicali del quadro di S. Cecilia*, in *L'estasi di Santa Cecilia*, cit., pp. 235-243) tale disposizione allude ad una gerarchia ovvia per le consuetudini musicali cattoliche del periodo: la forma musicale più alta è il canto a cappella, che vede nel testo, e quindi nelle voci, il mezzo più puro di innalzare lodi a Dio. Il canto polifonico a cappella, che è esattamente quello rappresentato nel dipinto, dove si notano sei angeli che leggono da libro secondo una realistica consuetudine che prevedeva la lettura delle diverse voci sul verso e sul recto di due pagine contigue, era quindi la forma più nobile di musica sacra. L'organo, in quanto funzionale alla sostituzione delle voci, era lo strumento surrogato al canto, mentre gli altri strumenti, pur entrando di fatto nelle consuetudini della celebrazione dei riti, erano considerati dalle prescrizioni ufficiali della Chiesa inadeguati a tale funzione. In tal senso la pala di Raffaello costituì un fondamento all'invenzione della pala della Controriforma anche dal punto di vista musicale: la superiorità del canto a cappella sulla musica strumentale così chiaramente insistita dalle prescrizioni tridentine è già qui perfettamente illustrata.

19 Sul dipinto cfr. *Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento*, a cura di Jadranka Bentini, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1985. Scheda di Jadranka Bentini in *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Catalogo generale*, a cura di J. Bentini, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1992, pp. 109-111. La datazione proposta confermerebbe quella espressa da Arcangeli nella monografia dedicata all'artista ferrarese. Cfr. FRANCESCO ARCANGELI, *Il Bastianino*, Milano, Silvana, 1963. La trattazione più dettagliata e recente sull'ultima produzione del Bastianino è quella di Vittoria Romani: cfr. VITTORIA ROMANI, *Per Bastianino. Le pale di San Paolo e un «Libro» di disegni del Castello Sforzesco*, Cittadella (Padova), Bertonecello Artigrafiche, 2001.

20 L'interpretazione più credibile per tale inversione è la necessità di una simmetria formale del dipinto, che sarebbe stata impossibile disegnando lo strumento nella sua reale forma.

diventato semplicemente l'attributo della patrona della musica²¹.

2.1. *Il canone enigmatico*

Un ulteriore e significativo elemento di variazione rispetto al prototipo è la presenza di uno spartito insieme agli strumenti. Esso raffigura un canone e il testo sottoposto alle note è la seconda parte dell'antifona ai Vespri del 22 novembre, di cui si è poco prima indicata l'origine: «Fiat Domine cor meum et corpus meum immaculatum ut non confundar»²² (fig. 1a). Il testo più prevedibile, per una raffigurazione di santa Cecilia, è accompagnato però da un titolo che sorprende: *Canon. Qui intelligit legat*, cioè «Canone. Chi capisce legga». Alla melodia del canone non vengono peraltro aggiunti i caratteristici quanto necessari segni di ingresso: è quindi un canone enigmatico che lancia nel titolo la sua sfida all'osservatore: chi capisce, chi ha competenza musicale, legga, ossia risolva il canone. Non v'è dubbio che l'inserimento di un canone enigmatico e l'invito esplicito a risolverlo non esprime disprezzo per la musica terrena, ma anzi un apprezzamento dichiarato per l'esercizio musicale, colto sì, ma umano e non celeste. La risoluzione del canone enigmatico, come si può constatare dalla sua trascrizione e realizzazione in partitura, ci presenta un canone infinito a tre voci femminili, con la seconda voce alla quarta inferiore e la terza all'ottava inferiore²³.

Dietro a tale composizione, di per sé semplice nel suo genere e priva di quelle ricercatezze che avevano fatto del canone enigmatico l'espressione di un gusto intellettualistico per il simbolo e l'artificio, sta comunque un musicista colto, che conosceva le regole del contrappunto e aveva compiuto studi, per l'appunto 'canonici', di composizione. Il titolo, *Canon. Qui intelligit legat*, si colloca perfettamente nella raccolta ideale di motti che dalla fine del Cinquecento accompagnarono canoni enigmatici di autori diversi. Wuidar, in un saggio sul canone enigmatico nell'Italia del secolo XVII, fornisce un nutrito repertorio di composizioni dalle medesime caratteristiche della nostra²⁴. Diversi presentano motti del tutto analoghi a quello del Bastianino: «Querite et invenietis», «Qui potest capere capiat», «Qui sapit haec sapit», «Chi l'intende e chi non l'intende e chi non la vuol intender». Wuidar, nel suo studio, dedica una sezione particolare ai motti che si riferiscono esplicitamente alla capacità di decodificare un arcano musicale: l'uso di motti criptici in composizioni colte che necessitano, per essere sciolte, di competenze musicali specialistiche vogliono chiaramente denotare l'appartenenza ad un ambiente culturale elitario, ad

21 Lo stesso Baruffaldi, in tempi in cui l'attributo di santa Cecilia era definitivamente cristallizzato nell'organo, o meno frequentemente in un altro strumento, giudicò eccessiva l'incisiva raffigurazione di Raffaello, in un divertente passo manoscritto delle *Veglie centesi* (1745): «Il mirabilissimo quadro di S. Cecilia con altri santi, che sta esposto nella chiesa di S. Giovanni in Monte di Bologna dipinto dal gran Raffaello d'Urbino, e che trae a sé gli occhi di tutti specialmente con quella sì vivace positura della detta santa, a me pare espresso assai inconsideratamente in quella maniera disparativa di tenere un picciol organino con tutte due le mani, e quello rovesciato all'inghiù colle canne che mostrano già di voler cadere addosso agl'altri strumenti musicali che stano sparsi per terra; non v'aveva altro modo d'esprimere la detta santa col simbolo dell'organo, che la distingueva dalle altre?» Cfr. SALVATORE BAVIERA, FAUSTO GOZZI, *Considerazioni sull'arte di due arcipreti di S. Biagio: Baviera – Baruffaldi*, a cura di Tiziana Contri, Cento (Ferrara), Baraldi, 2010, p. 272. Il saggio offre la trascrizione integrale del manoscritto di Baruffaldi.

22 *Corpus Antiphonarum Officii*, a cura di R.J. Herbert, 6 voll., Roma, Herder, 1968-1979, VI, p. 226, n. 2863.

23 Cfr. appendice musicale, ess. 1 e 2.

24 LAURENCE WUIDAR, *Canons énigmes et hiéroglyphes musicaux dans l'Italie du 17^e siècle*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2008.

una comunità di intellettuali che si dedica a un sapere riservato. Nell'elenco dei compositori più o meno celebri che musicarono canoni enigmatici con tali motti figurano Lodovico Agostini, Andrea Basili, Evilmerodach Milanta, Grammatico Metallo, Romano Micheli, Giovanni Maria Bononcini, Giovanni Antonio Riccieri, Giovanni Battista Martini e, l'esempio più famoso, Girolamo Frescobaldi, che in un ricercare dei *Fiori musicali* (1635) pose un motto analogo a quello raffigurato dal Bastianino: «Intendami chi può che m'intend'io»²⁵.

Non sarà sfuggito, leggendo l'elenco, che tra i musicisti elencati come coloro che utilizzarono quella particolare tipologia di motti figurano diversi compositori di area estense, quasi si trattasse della cifra di un contesto culturale o quanto meno musicale. Troviamo infatti due ferraresi: Lodovico Agostini (1534-1590), attivo alla corte di Alfonso II d'Este, e Girolamo Frescobaldi (1583-1643) che ebbe nella città natale la sua formazione e vi rimase fino al trasferimento della corte a Modena. Sempre d'ambito estense, anche se dopo la devoluzione, sono il modenese Giovanni Maria Bononcini (1642-1678), maestro di cappella del duomo di Modena, Evilmerodach Milanta (1651-1712) e Giovanni Antonio Riccieri (1679-1746), che furono maestri di cappella a Cento, sempre nel ferrarese.

D'altronde, tra i compositori attivi alla corte estense potremmo trovare illustri precedenti che testimoniano la tradizione ininterrotta di una pratica assai diffusa, tra fiamminghi e non, a cominciare dall'esempio più celebre di procedimenti cripto musicali qual è la messa *Hercules dux Ferrariae* di Josquin des Prés (c. 1440-1521), dedicata dal duca Ercole I d'Este, e alla sua emulazione nella *Missa vivat felix Hercules* dedicata al nipote Ercole II da Cipriano de Rore (1515-1565)²⁶. E ancora, in ambito estense, altrettanto rilevanti sono i precedenti di canoni inseriti in mirabili dipinti commissionati dalla corte, come il *Baccanale degli Andrii* realizzato da Tiziano per il Camerino d'alabastro di Alfonso I d'Este, il cui canone si è supposto essere di Willaert²⁷; oppure *l'Allegoria della musica* del Dosso, con la musica scolpita sulla pietra²⁸.

2.2 La committenza di Antonio Goretta

Il canone della *Santa Cecilia* del Bastianino, quindi, nasce in un contesto culturale che aveva una vocazione peculiare per quello specifico tipo di esercizio contrappuntistico, e che aveva una tradizione illustre per l'esibizione di quel repertorio in opere d'arte visiva. In questo caso l'inserimento del canone assume particolare significato in relazione al committente che, grazie a documenti individuati nel corso della ricerca, è stato possibile identificare nel ferrarese Antonio Goretta²⁹. Il rogito notarile, di cui si fornisce trascrizione in appendice³⁰, chiarisce gli obblighi che si

25 RISM, A/I/3, F 1871.

26 Cfr. LOCKWOOD, *La musica a Ferrara nel Rinascimento* cit.

27 EDWARD E. LOWINSKY, *Music in Titian's Bacchanal of the Andrians: Origins and History of the Canon per Tonos*, in *Titian His World and His Legacy*, a cura di D. Rosand, New York 1982, pp. 191-282, poi ripubblicato in *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*, 2 voll., Chicago & Londra, University of Chicago Press, 1989, I, pp. 289-350. Sui camerini di Alfonso I cfr. *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di Alessandro Ballarin, Cittadella, Bertinello, 2007.

28 Attribuita ad un autore fiammingo da FRANCA TRINCHIERI CAMIZ, *Due quadri «musicali» del Dosso*, in *Frescobaldi e il suo tempo* cit., pp. 85-91.

29 Vedi Capitolo II.

assunse nei confronti dei canonici: dotare l'altare di un'ancona e di tutto il necessario per la celebrazione di messe e far celebrare ogni anno una messa cantata in onore di santa Cecilia. In tale occasione la cappella cambiò intitolazione, poiché se prima era indicata dal rogito come «capellam erectam in ecclesia dictorum canonicorum sub titulo virginum», l'obbligo di farvi cantare una messa in occasione della festa di santa Cecilia indica chiaramente che l'altare fu dedicato alla patrona della musica, come conferma la successiva quietanza³¹. La pala fu con ogni probabilità commissionata in quell'occasione da Antonio Goretti al Bastianino, quindi nel 1598 o immediatamente dopo. Il dipinto, che finora non era stato possibile datare con precisione, ma che era concordemente assegnato alla piena maturità dell'artista in virtù dello stile che accomuna questa pala al *Giudizio Universale* (Ferrara, Cattedrale) terminato nel 1584, alla *Santa Lucia* (Ferrara, Pinacoteca Nazionale) e al *Battesimo di Cristo* (Ferrara, Chiesa di Santa Maria in Vado), può quindi trovare una collocazione temporale ora più precisa al margine dell'attività dell'artista, ossia nei quattro anni che separano il 1598 dalla sua morte³². Va osservato che la fonte a cui anche la bibliografia più recente su questo dipinto si è riferita non fornisce una lettura corretta del rogito citato³³ e l'imprecisione aveva impedito di attribuire la committenza ad Antonio Goretti.

Il Cavallini, nella monografia ottocentesca sulla basilica di Santa Maria in Vado, identifica la cappella assegnata a Goretti come la terza a sinistra entrando dalla porta principale, cioè quella in cui tuttora è posta la copia del dipinto di Michele Coltellini raffigurante la *Madonna in trono col Bambino e i santi Giovannino, Agata, Apollonia, Lucia, Elena, Caterina Martire Aureliano e due devoti*³⁴. Questa cappella, che il Cavallini dice fondata dalla famiglia Pendasi nel 1494, nell'elenco seicentesco figura assegnata ad Andrea Leoni *alias* Righetti, mentre dei Pendasi risulta il successivo altare del Crocifisso³⁵. La confusione di intitolazioni e detentori del giuspatronato, ragionevolmente causata da non unilaterali indicazioni dei rogiti, combinata alla modificazione dell'assetto della chiesa tra XVI e il XIX secolo fu all'origine dell'identificazione dell'altare di Goretti con il terzo a sinistra anziché con quello a destra, posto esattamente di fronte. Ciò che chiarisce definitivamente la posizione dell'altare di santa Cecilia è invece il rogito di assegnazione. L'indicazione topografica contenuta nel documento e ignorata dal Cavallini è quella che identifica la cappella assegnata a Goretti come quella «desubptus capellam Beate Marie Virginis

30 Cfr. Appendice, doc. 20.

31 Con un successivo atto del 1614 i canonici di S. Maria in Vado rilasciarono quietanza al «magnificum dominum Antonium filium quondam domini Ioannis Pauli Goretti civem Ferrarie de contrata S. Romani presentem (...) a scutis centum valoris librarum quatuor marchesonorum per infrascriptum dominum infrascriptis reverendibus canonicis solvi promissis pro dote capelle per eosdem canonicos illi assignate sita in eorum ecclesia sub invocatione virginum nunc vero S. Cecilie ex intrumento rogato me notario infrascripto anno 1598 die 27 mensis mai». FE.AS, Archivio notarile antico, matr. 781, notaio Scipione Naselli, Pacco 9, fasc. 42.

32 Si ringrazia Vittoria Romani per la necessaria valutazione stilistica e per le indicazioni fornite in tal senso.

33 Cfr. *La basilica di Santa Maria in Vado*, cit.. La fonte ivi citata riguardo al dipinto del Bastianino è GAETANO CAVALLINI, *Omaggio al sangue miracoloso che si venera nella basilica parrocchiale di Santa Maria del Vado in Ferrara*, Ferrara, Tipografia Arcivescovile Bresciani, 1878. Cavallini, che peraltro si riferisce sempre a documenti originali che trascrive – non sempre correttamente – in tutto o in parte, nell'interpretazione delle ubicazioni dei diversi altari citati dai rogiti, non sempre univoche, compie altri errori, evidenti dal confronto dei documenti notarili con l'elenco degli altari risalente al 1625 trascritto in appendice, doc. 20.

34 Il dipinto originale si trova presso la Pinacoteca Nazionale di Ferrara.

35 All'origine di questo secondo errore è la numerazione degli altari, diversa nell'elenco seicentesco, nel quale ne manca uno a sinistra. L'associazione della famiglia Pendasi con il terzo altare fu causato da questa discrepanza. Nel secondo decennio del XVII secolo il terzo altare era quello del crocifisso, diventato quarto in un successivo periodo per interventi che non ci sono al momento noti.

antiquioris». Si tratta evidentemente della cappella che precede quella con l'icona della Madonna di Costantinopoli, la quarta a destra, davanti alla quale avvenne, secondo la tradizione, il miracolo per il quale la chiesa divenne meta di pellegrinaggi. In conclusione, la cappella dedicata a santa Cecilia fu sin dal 1598 la terza a destra. In tal modo si completa il puzzle sulla storia del quadro: nel 1598 Antonio Goretti ottenne l'assegnazione della cappella di Santa Maria in Vado, che fu contestualmente dedicata a santa Cecilia, come conferma la quietanza rilasciata nel 1614³⁶. Riguardo poi al duplice obbligo assunto, non solo egli dotò l'altare di pala commissionandola al Bastianino, ma fece celebrare annualmente una messa cantata il 22 novembre, festa di santa Cecilia, componendola personalmente³⁷!

2.3. *Un dipinto ad hoc*

La ricostruzione delle vicende che generarono la commissione del dipinto hanno permesso di gettare nuova luce sul suo significato e sul ruolo determinante del committente nell'attribuzione ad esso di un preciso significato: il dipinto è la raffigurazione della santa protettrice dei musicisti, commissionata da un gentiluomo che non solo era compositore egli stesso, ma che stava acquistando fama di protettore della categoria. L'intento espressivo non poteva quindi porre gli strumenti del mestiere tra gli oggetti inservibili e rotti come fece Raffaello; al contrario, la raffigurazione della patrona della musica doveva elevare l'arte agli occhi dello spettatore e consegnare all'osservatore il messaggio che chi si occupa con competenza di musica possiede un sapere elitario e riservato, accessibile solo mediante studio e applicazione. Il canone depositario di tale messaggio fu presumibilmente composto dal committente, ma tale considerazione non può che rimanere nel campo delle supposizioni. Le relazioni di parentela tra il pittore e il suo committente, che sono già state adeguatamente ricostruite e illustrate nel secondo capitolo³⁸, concludono l'indagine sulla Santa Cecilia di Santa Maria in Vado: un'indagine particolarmente fortunata per l'abbondante documentazione originale che è stata reperita durante la ricerca.

In tal senso, si può affermare che il dipinto costituisce il caso *ad hoc* per una ricerca iconografico-musicale: sia in quanto soggetto privilegiato d'indagine, sia per le relazioni tra pittura e musica, che per i significativi rapporti tra il pittore e il musicista / committente.

3. *La Santa Cecilia di Venturini*

Poco più di un rapido cenno merita un dipinto di poco precedente a quello del Bastianino, ma di minor interesse artistico e iconografico musicale: la *Santa Cecilia* di Gaspare Venturini (notizie dal 1576-1593) artista ferrarese del quale non sono note che poche notizie biografiche e

³⁶ Cfr. nota 30.

³⁷ È già stato illustrato al capitolo II come la lettera di Mersenne offra testimonianza in tal senso.

³⁸ Per la relazione di parentela tra Antonio Goretti e Sebastiano Filippi, nonché per la nomina del primo quale erede del pittore nel proprio testamento si rinvia al capitolo II e all'appendice documentaria per la trascrizione dei relativi documenti.

documentarie (fig. 2)³⁹. Il riferimento a Raffaello è ben evidente nell'atteggiamento dell'estasi di santa Cecilia, negli strumenti sparsi a terra e nell'ambientazione; quest'ultima appare peraltro in questo caso improbabile, in quanto un organo a tre registri delle dimensioni di quello raffigurato contrasta con la scena agreste. Anche la raffigurazione degli strumenti a terra appare approssimativa: la cassa armonica della viola bassa, alquanto profonda, risulta piatta, cioè priva dei profili aggettanti e diviene così un ibrido tra la viola e la chitarra. La paletta mostra otto pioli ma sono tracciate solo cinque corde e non trova spiegazione la presenza di ben tre tromboni, se non ricorrendo a motivazioni di carattere estetico: l'immagine è pertanto scarsamente interessante dal punto di vista iconografico-musicale. Se ne fornisce quindi riproduzione e schedatura solamente in quanto parte delle opere censite.

4. *Dall'altare alla parete domestica e ritorno: Scarsellino e Caletti.*

Esistono altre due raffigurazioni di santa Cecilia che, per i riferimenti cronologici, rientrano nell'ambito della ricerca: uno di Ippolito Scarsella, detto lo Scarsellino (1560 ca.-1620)⁴⁰ e l'altro di un pittore minore, Giuseppe Caletti detto il Veronese (1600 ca.- 1641?)⁴¹. Il primo era destinato ad ornare la stanza di una dimora nobiliare e consente di analizzare la trasformazione del soggetto in relazione alla pratica musicale privata; il secondo ci fa ritornare all'interno dell'edificio sacro, vedremo con quali tracce di questo passaggio tra le mura domestiche.

Lo Scarsellino fu uno degli artisti ferraresi di maggior prestigio nel periodo in cui Ferrara attraversò la fase della devoluzione allo Stato della Chiesa. *Santa Cecilia* (fig. 3) è databile alla fine della sua produzione artistica, quindi nel secondo decennio del XVII secolo⁴². Le dimensioni della tela, oltre che l'impianto e le testimonianze documentarie, lo indicano come un dipinto destinato alla devozione domestica: è infatti elencato nell'inventario del 1694 della collezione Sacrati Strozzi, da cui proveniva prima di essere acquistato e depositato presso la Pinacoteca di Ferrara⁴³. La santa è ritratta seduta all'organo, mentre volge il viso in direzione dell'angioletto che la incorona di fiori; l'episodio cui fa riferimento è tramandato dalla *Passio*, quando il marito di Cecilia vide con i propri occhi, ma solo in seguito alla conversione, l'angelo di cui ella le aveva parlato portare due corone di fiori per gli sposi. La critica ha ravvisato, nel dipinto, richiami al Bastianino, per la 'maestosità' della figura⁴⁴, ma lo schema di riferimento nulla ha a che vedere con quello poco sopra commentato, se non per lo sguardo rivolto al cielo, che divenne peraltro

39 Profilo biografico in GHELFI, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento*, cit., pp. 237-239.

40 La produzione di Ippolito Scarsella e del padre, pure pittore, Sigismondo (1522 o 1524-1614) è stata oggetto di monografia da parte di Maria Angela Novelli nel 1955, successivamente aggiornata fino al 2008: MARIA ANGELA NOVELLI, *Scarsellino*, Milano, Skira 2008. Biografie di entrambi, anche in GHELFI, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento* cit., pp. 228-235. Scheda del dipinto anche in GIULIANA MARCOLINI, *La collezione Sacrati Strozzi. I dipinti restituiti a Ferrara*, Milano, Motta 2005, cat. 43, p. 170.

41 GHELFI, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento* cit., pp. 189-195.

42 Cfr. NOVELLI, *Scarsellino*, cit., cat. 44.

43 *Ibidem*. Nel medesimo inventario, come già rilevato nel cap. 2, erano anche conservati "un cimbalo grande di 2 registri con suoi piedi; una spineta dipinta con l'Historia delle Muse finita di madreperla coperta di corame": la musica era evidentemente un interesse dominante dei proprietari di tale collezione (*Fughe e arrivi* cit., p. 450).

44 Cfr. MARCOLINI, *La collezione Sacrati Strozzi* cit., p. 170.

talmente consueto da figurare nei trattati come il connotato dell'estasi. Qui la giovane è un'organista, colta in un abituale momento di esecuzione domestica: l'angelo la distrae dal suo strumento, ma il gesto è privo di qualsiasi opposizione tra la dimensione terrena e quella soprannaturale: Cecilia è protettrice della musica in quanto ella stessa musicista.

La letteratura storico-artistica ha accostato il dipinto anche ai bolognesi Domenichino (1581-1641) e Ludovico Carracci (1555-1619)⁴⁵, le cui raffigurazioni mostrano un momento equivalente in quanto ambientazione e atteggiamento: anche Carracci, infatti, presenta una figura femminile all'organo, in quella che potrebbe essere la propria casa, intenta a volgere lo sguardo verso l'alto, richiamata da una musica che solo lei può udire (fig. 32). Molti altri esempi si potrebbero accostare a questi, come *l'Autoritratto in veste di santa Cecilia* (fig. 33) di Artemisia Gentileschi (1593-1653), che mostra un'elegante fanciulla all'organo, incoronata come quella dello Scarsellino con una corona di fiori⁴⁶; lo sguardo puntato sull'osservatore ricusa l'estasi e la rende molto più radicata nel mondo terreno, ma sia l'una che l'altra raccontano un'identica pratica musicale domestica.

Altrettanto vicine alla quotidianità sono le sante del Guercino (1591-1666) che ritroviamo in almeno due versioni simili: nella prima concentrata sull'organo che sta suonando (fig. 34), nella seconda mentre, volgendo le spalle allo strumento ben in vista sullo sfondo, è intenta alla lettura di uno spartito (fig. 35). In entrambi i casi il richiamo al divino è assai tenue: niente angeli che suonano o che la incoronano di fiori, nessuna traccia dell'estasi, solo l'aureola di luce nella versione di Dulvich ci dice che si tratta della patrona della musica, e nemmeno quella, sostituita da un turbante, descrive la santa Cecilia di Cento. È sempre più umana questa Cecilia che suona e anche quando un angelo è presente sulla scena, non la distoglie più da ciò che sta facendo, come illustra molto espressivamente Orazio Gentileschi (1563-1639) dipingendo santa Cecilia ragazzina, mentre rimane concentrata sulla spinetta, del tutto disinteressata all'angioletto che le regge lo spartito a fianco (fig. 36).

La carrellata di sante musiciste analoghe a quella dello Scarsellino potrebbe continuare a lungo, anche senza spostarsi geograficamente di molto, poiché tante sono le raffigurazioni di santa Cecilia intente a suonare uno strumento. Evidentemente molte dovettero essere le commissioni private di tale soggetto, che era destinato a decorare le stanze in cui si svolgeva effettivamente l'esercizio musicale, pratica sulla cui legittimità era posta a vegliare la santa. La destinazione di tali commissioni indirizzava la resa del soggetto: rispecchiava la situazione quotidiana, consueta, di studio, che si svolgeva effettivamente nelle case dei benestanti di inizio Seicento.

La *Santa Cecilia* dello Scarsellino appare per questo assai distante da quella del Bastianino: così prossime geograficamente e cronologicamente – entrambe a Ferrara, dipinte a non più di una dozzina d'anni di distanza – eppure così diverse per lo schema iconografico di riferimento, che nella seconda ha completamente abbandonato quello raffaellesco. Si potrebbe obiettare che la

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Sui dipinto di Artemisia Gentileschi cfr. BARBARA RUSSANO HANNIG, *Form Saint to muse: Representations or Saint Cecilia in Florence*, in «Music in Art» XXIX/1-2 (2204), pp. 91-103 e SABINE MEINE, *Cecilia Without a Halo: The Changing Musical Virtus*, in «Music in Art» XXIX/1-2 (2204), pp. 105-112.

differente destinazione dei due dipinti ferraresi – il Bastianino dipinge per un altare, mentre lo Scarsellino per una dimora privata – sia l'unica ragione di tanta diversità del sentire; ma il divario permane se si mettono a confronto due dipinti separati da qualche decennio in più, ma realizzati entrambi per collezioni private, sempre a Ferrara. È il caso di uno dei maggiori pittori ferraresi cui poteva far riferimento come antecedente lo Scarsella: Benvenuto Tisi detto Garofalo (ca. 1481-1559)⁴⁷.

Il Garofalo dipinse intorno al 1539 una *Santa Cecilia* per la famiglia Costabili (fig. 37) del tutto diversa dalle sante musiciste di qualche decennio successive⁴⁸: in piedi a figura intera, ha ai suoi piedi gli strumenti rotti e sopra il suo capo lo scorcio di cielo che ospita il concerto angelico fra le nubi. Il riferimento a Raffaello è evidente. Inoltre è replicata l'opposizione tra musica umana e divina, leggibile nel rifiuto che Cecilia compie nei confronti dello strumento che teneva fino a poco prima in mano: sta infatti appoggiando un organo portativo inverosimile – in quanto è un positivo miniaturizzato, quindi dal valore puramente simbolico – sul ripiano di un mobile, mentre volge agli angeli lo sguardo. Il dipinto è nato per le pareti di un'abitazione nobile, ma nulla qui allude ad una reale pratica domestica di musica; al contrario, la santa è tale e quale quella che potrebbe apparire in una pala d'altare, tanto è vero che lo stesso artista proprio nel medesimo modo l'aveva interpretata per l'altare della cappella Bonlei della chiesa di Santa Maria Nuova, nel 1523, insieme a Sant'Antonio da Padova e a Sant'Antonio abate (fig. 38): gli strumenti danneggiati in terra, il concerto angelico sulle nuvole e, appoggiato di sbieco sul piedistallo, l'organo ormai dimenticato dalla santa, la quale volge la sua attenzione alla musica celeste. Lo schema iconografico ideato da Raffaello, così espressivo e carico di dettagli simbolici, è accolto dal Garofalo tanto nella pala d'altare quanto nel dipinto per devozione domestica. Tra quest'ultimo e la *Santa Cecilia* dello Scarsellino la distanza è notevole: mentre il primo ripropone una figura carica di significati simbolici – quasi un'allegoria della musica sacra, opposta a quella profana – il secondo ritrae una musicista concretamente intenta ad un'attività di studio.

Negli stessi anni la trasformazione dello schema iconografico procedette ulteriormente nella direzione della scena musicale domestica, mettendo in posa fanciulle intente a suonare strumenti diversi, tralasciando così anche il connotato più tipico di santa Cecilia, lo strumento sacro per eccellenza. È il caso di Carlo Saraceni (ca. 1579-1620) che nel bellissimo *Santa Cecilia e l'angelo* (fig. 39) propone un momento propedeutico all'esecuzione vera e propria, dove non c'è nulla di idealizzato: Cecilia accorda il suo liuto, attenta alle indicazioni dell'angelo, il quale ad ali spiegate si appresta a suonare un contrabbasso con l'archetto ancora infilato disinvoltamente nel foro del ponticello. Analoga per le intenzioni è la scena del Domenichino (1581-1641), che dipinge

47 Non ci si è soffermati prima sugli esempi lasciati dal questo importante artista, in quanto il dipinto di Bastianino con cui si è aperto il capitolo aveva un riferimento particolarmente evidente con il modello raffaellesco; gli antecedenti ferraresi, che pure sono significativi, sono ora invece funzionali a verificare quanta distanza esista tra la concezione della santa patrona della musica della prima metà del XVI secolo rispetto a quella di Scarsellino.

48 A Ferrara, la Sala del Tesoro di Palazzo Costabili (oggi sede del Museo Archeologico Nazionale) era stato dallo stesso Tisi decorato con affreschi sul soffitto, che mostravano gentiluomini e gentildonne affacciati ad una balaustra con gli strumenti in mano. Cfr. ALESSANDRA PATTANARO, *Garofalo e Cesariano in Palazzo Costabili a Ferrara*, in «Prospettiva», 73-74, 1994, pp. 97-110; ALESSANDRA PATTANARO, *Gli affreschi della sala del Tesoro: il restauro di un importante affresco rinascimentale apre nuove prospettive storiche*, in «Ferrara. Voci di una città», XVI, 2009, 30, pp. 38-43; FIORAVANTI BARALDI ANNA MARIA, *Il Garofalo. Benvenuto Tisi pittore (c. 1476-1559)*, Rimini, Luisé, 1993.

la santa lussuosamente vestita, con turbante, mentre suona una viola bassa dalle caratteristiche organologiche dettagliate (fig. 40): più che un dipinto devozionale sembra un pretesto per immortalare uno strumento musicale particolarmente prezioso – i profili delle spalle della viola e la rosa intagliata lasciano immaginare l'esibizione di un esemplare da collezione – e quindi per ribadire la *magnificentia* del committente. Oppure la *Santa Cecilia* di Bernardo Strozzi (1581-1644), raffigurata con un liuto e una inconsueta bombardarda (fig. 41)⁴⁹: anche in questo caso l'abito ricercato e i dettagli meditati – i panneggi del tessuto lucido, il corpetto studiatamente scomposto, i bordi ricamati dello scollo e delle maniche, la bombardarda capovolta per metterne in evidenza la capsula – ritraggono una gentildonna che conserva quale unico connotato della santa lo sguardo dell'estasi.

Non si può non mettere in relazione l'evoluzione iconografica del soggetto con altri due fatti: la proliferazione di tale tipo di dipinto per uso domestico e la diffusione della pratica musicale nel ceto nobile e borghese tra Cinque e Seicento. Si può insomma ragionevolmente proporre che la metamorfosi di santa Cecilia – per riprendere l'espressione per essa più volte usata⁵⁰ – sia avvenuta per adeguamento alle attese della committenza e a motivo della destinazione domestica: la patrona della musica divenne funzionale all'idealizzazione delle scene musicali che quotidianamente si svolgevano al suo cospetto e la musica sacra cessò di essere contrapposta a quella profana per mezzo della sua stessa patrona.

La nobilitazione della musica *tout court* sembra avere un ritorno nell'ultimo dipinto ferrarese oggetto d'analisi: si tratta di un piccolo dipinto conservato nella chiesa ferrarese di San Paolo, sul palco della cantoria, una *Santa Cecilia con due angeli* di Giuseppe Caletti⁵¹ (fig. 4). La scena mostra un interno d'abitazione, una fanciulla elegante che non è di fronte al classico organo, bensì imbraccia una viola; è seduta di fronte ad un tavolo sul quale è posto un anello con sonagli e uno spartito aperto; al suo fianco due angioletti cantano da libro e alle sue spalle si apre lo scorcio sul paesaggio che, come da copione, ospita un concerto d'angeli verso cui la santa alza lo sguardo. Il semplice dipinto non si distingue forse per la qualità artistica, ma l'insieme presenta una certa originalità: innanzi tutto per lo strumento suonato da uno degli angeli sulle nubi, ossia una chitarra, strumento assolutamente estraneo alla musica sacra dell'epoca. Il gruppo musicale risulta così formato da un chitarrista che legge lo spartito insieme ad un cantore e, poco distante, da un angelo che suona una piccola e più consueta arpa. La chitarra, con la sua caratteristica forma a 8, ebbe una diffusione significativa nel terzo decennio del Seicento, che portò il suo uso a soppiantare gradualmente quello del liuto⁵². Naturalmente ciò riguardò la musica vocale non destinata alla decorazione liturgica, quindi la comparsa della chitarra tra le mani dell'angioletto allude ad una pratica musicale 'da camera', del tutto profana, che poco aveva a che fare con la scena; poteva invece ben accompagnare la danza, ed è appunto interpretabile come un salto di danza la curiosa postura nella quale è colto l'angioletto con la corona di fiori nella mano. Lo sguardo verso l'alto di

49 Il dipinto è visibile nella fototeca della Fondazione Zeri, consultabile *on-line*, dove riporta un'annotazione che lo attribuisce alla bottega di Bernardo Strozzi; la collocazione è sconosciuta (mercato antiquario).

50 Cfr. ALBERT P. DE MIRIMONDE, *Sainte-Cecile: métamorphose d'un thème musical*, Genève, Minkoff, 1974 e NICO STAITI, *Le metamorfosi di Santa Cecilia*, Lucca, LIM, 2002.

51 Cfr. GHELFI, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento* cit., pp. 189-195.

52 Cfr. la voce *Liuto* in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Torino, UTET 1994, Il lessico, II, pp. 754-764; GIUSEPPE RAOLE, *Liuto, chitarra e vjhuela*, Milano, Suvini Zerboni, 1979.

Cecilia, che pure qui è riproposto, non ha il senso dell'abbandono della musica terrena per un estatico rapimento verso le musiche celesti, poiché è abbinato ad un eloquente gesto della mano destra, che coscientemente mostra lo spartito davanti a sé e che pare giustificare agli occhi del cielo l'attività compiuta, oppure invitare anche gli angeli a concertare insieme. In conclusione, la semplice composizione del Caletti ribalta completamente l'idea di una santa in atto di volgere le spalle alla musica terrena; al contrario, è proprio quella musica ad entrare a passo di danza tra le mura dell'edificio sacro.

IV

ALLEGORIE

Il carattere allegorico dei soggetti di alcuni dipinti ha motivato il loro raggruppamento in un'unica categoria. In ognuno di essi si esprime, tramite un dettaglio musicale, una rappresentazione simbolica. L'interpretazione dell'allegoria rende di conseguenza palese la concezione della musica che il pittore o il committente intesero esprimere. L'analisi iconologica si è quindi concentrata in questo caso sulle intenzioni di significato affidate ai particolari musicali nel contesto dell'intera composizione, sia in relazione ai modelli di riferimento che alle opere coeve di soggetto analogo. I dati relativi alle circostanze della committenza, quando conosciuti, sono stati una lente d'osservazione di fondamentale importanza per comprendere a fondo la composizione del dipinto e leggersi la storia che essa racconta.

Le allegorie che compaiono nei dipinti analizzati sono diverse: come era facile prevedere, si ritrovano le tradizionali figure mitiche, come Orfeo¹ e Apollo², da sempre connotate dalla presenza di strumenti musicali. Meno scontata come schema iconografico è invece la raffigurazione simbolica delle arti³, soggetto che rende visibile la rinnovata considerazione della musica pratica. Si annoverano infine temi quali la Fama⁴ e un'*Allegoria di Casa d'Este*, di Venturini⁵, nei quali i dettagli musicali risultano accessori, quindi meno significativi per le finalità del presente studio.

1. *Il Ritratto di Goretto Goretto in veste di Orfeo*

Recentemente attribuito a Carlo Bononi⁶, il *Ritratto di Goretto Goretto in veste di Orfeo* costituisce un oggetto di studio particolare, in quanto è al contempo sia ritratto che raffigurazione allegorica; esso appartiene al filone del "ritratto in veste di" che tanta fortuna aveva avuto durante il Rinascimento. L'associazione delle due diverse finalità in un medesimo dipinto permette di aggiungere qualche considerazione ulteriore sul suo significato che, incrociata con la conoscenza di dati biografici sul committente e sul giovane ritratto, permette di ricostruire le vicende che lo originarono. Il retro del dipinto, infatti, reca un'iscrizione che consente di far luce sulle circostanze della committenza: «D'Orfeo non già, ma ben l'effigie vera di Goretto Goretto qvi s'apprende, ch'il

1 CARLO BONONI, *Ritratto di Goretto Goretto in veste di Orfeo*, Bologna, collezione privata (fig. 5).

2 IPPOLITO SCARSELLA, DETTO LO SCARSELLINO (1560 ca.-1620), *Apollo*, Modena, Galleria Estense (fig. 9).

3 CARLO BONONI, *Il Genio delle arti*, Bologna, collezione Lauro (fig. 6); IPPOLITO SCARSELLA, DETTO LO SCARSELLINO (1560 ca.-1620), *Allegoria delle arti liberali*, Manchester, City Art Gallery (fig. 8).

4 IPPOLITO SCARSELLA, DETTO LO SCARSELLINO (1560 ca.-1620), *La Fama*, Modena, Galleria Estense (fig. 10); IPPOLITO SCARSELLA, DETTO LO SCARSELLINO (1560 ca.-1620), *La Fama conquista il Tempo*, Hartford, Wadsworth Atheneum (fig. 11).

5 GASPARE VENTURINI (notizie dal 1576-1593), *Allegoria di Casa d'Este*, Modena, Galleria Estense (fig. 12).

6 BARBARA GHELFI, *Fra musica e pittura a Ferrara* cit., p. 127-140.

quarto decim'anno avea compito, quinci rimirar si ponno le due cagne, Nuda Lucrina altra Speranza dette, tratte dal ver, si grazioso, elette ». Il ragazzo ritratto da Bononi era quindi Goretto, figlio del musicista Antonio Goretto, che ritorna nuovamente nel ruolo di committente.

Goretto fu battezzato l'8 ottobre 1592 nella cattedrale di Ferrara, avendo come padrini due membri dell'aristocrazia ferrarese: Ercole Estense Mosti e Lucrezia Trotti⁷. Una lettera del padre, indirizzata nel 1610 a Margherita Gonzaga - terza moglie di Alfonso II d'Este e ultima duchessa di Ferrara - attesta la presenza del giovane a Roma sin dall'inizio del 1609, impegnato nel «novitiato delli R.di Padri del Giesù»⁸. Il dipinto risale però a tre anni prima, quando il ragazzo, allora quattordicenne, viveva ancora a Ferrara.

Il ritratto del giovane fu trasfigurato in un Orfeo, che con il suono della lira ammansisce le fiere. Le fonti più antiche su questo episodio mitico sono Virgilio⁹ e Ovidio¹⁰, ma forse è la narrazione di Seneca che più corrisponde alla rappresentazione che ne diede Bononi: nell'*Hercules furens* Seneca narra che «alla musica dolce di Orfeo, cessava il fragore del rapido torrente, e l'acqua fugace, obliosa di proseguire il cammino, perdeva il suo impeto [...] Le selve inerti si movevano conducendo sugli alberi gli uccelli; o se qualcuno di questi volava, commuovendosi nell'ascoltare il dolce canto, perdeva le forze e cadeva [...] Le Driadi, uscendo dalle loro querce, si affrettavano verso il cantore, e perfino le belve accorrevano dalle loro tane al melodioso canto»¹¹.

Il racconto è ben raffigurato nella scena effigiata da Bononi: Orfeo ha la bocca socchiusa, a indicare che è impegnato nel canto; l'espressione ispirata insinua l'idea della soavità della melodia prodotta. Il fatto che le labbra siano appena schiuse corrisponde alle prescrizioni all'epoca vigenti sul canto da camera, che ritroviamo sia nell'iconografia del cantante che nella trattatistica. Ad esempio, Camillo Maffei, nel *Discorso della voce* (1562), enumera regole molto chiare riguardo al contegno del cantante: «La sesta è, che distenda la lingua di modo, che la punta arrivi, e tochi, le radici de' denti di sotto. La settima è, che tenga la bocca aperta, e giusta, non più di quello che si tiene quando si ragiona con gli amici»¹².

A connotare il personaggio vi è la corona d'alloro sul capo e la lira, ad Orfeo tradizionalmente assegnata; egli la impugna correttamente, così come l'archetto, come se fosse in attesa di riprendere l'esecuzione. Seduto su una roccia, si trova sul limitare di una foresta e, proprio sopra al suo capo, un ramo dell'albero di alloro si protende ad accogliere un fringuello che, ancora con le ali spiegate, si sta posando. Sullo sfondo si intravede la corrente turbolenta di un torrente e l'ingresso di una caverna, un particolare che allude alle porte del Tartaro ove l'eroe si introdusse per tentare di salvare Euridice. Diversi animali accorrono da lontano per ascoltare il

7 *Ibidem*, p. 127.

8 Lettera di Antonio Goretto da Ferrara a Margherita Gonzaga, 14.II.1610, Mantova, Archivio di Stato, *Esteri: Ferrara*, E. XXI.3, b. 1265, trascrizione in FABRIS, *Mecenati e musicisti* cit., p. 220.

9 Dicono che per settemesi / Orfeo piangesse senza requie sotto una rupe a picco / sulla riva deserta dello Strímone, e che narrasse le sue pene / sotto il gelo delle stelle, ammansendo le tigri / e trascinando col canto le querce. (Virgilio, *Georgiche*, IV, 507-510).

10 *Metamorfosi*, X, 86-105.

11 Seneca, *Hercules furens*, 569-579.

12 GIOVANNI CAMILLO MAFFEI, *Discorso della voce*, Napoli, Raymundo Amato, 1562, pp. 34-35.

suo canto; oltre a quelli riconoscibili - l'elefante, il leone, lo struzzo, l'orso, il cavallo, il cervo e la gazzella - fanno capolino dal limite sinistro del dipinto due curiose creature fantastiche, dalle caratteristiche vagamente antropomorfe. Appaiono in coppia, a differenza di tutte le altre, e potrebbero essere interpretate come una approssimativa - se non impropria - rappresentazione delle driadi citate nel racconto cui Bononi parrebbe essersi ispirato.

Così come diverse furono le fonti che diffusero il mito di Orfeo, altrettanto diversificati furono, dall'antichità sino al Rinascimento, i significati simbolici ad esso assegnati e, ai fini di una corretta comprensione iconologica, è doveroso considerare la pertinenza di ognuno in relazione al dipinto esaminato. Orfeo fu sovrapposto alla figura cristiana del *pastor bonus* nei mosaici e nelle pitture dell'arte paleocristiana¹³, venne associato nel Rinascimento ad un'idea di politica della persuasione capace, come la musica, di civilizzare e stabilire armonia e concordia; tale interpretazione, celebrata in poesia da Agnolo Poliziano con la *Fabula di Orfeo* (1480)¹⁴, fu assunta dai Medici come tema mitologico prediletto, in quanto richiamava l'azione pacificatrice del loro governo su Firenze. In senso analogo, Orfeo fu assimilato anche alla figura del re David¹⁵.

Ma di tutte le griglie di lettura, quella che trova accoglienza nella raffigurazione di Orfeo che ammansisce le fiere nel *Ritratto di Goretto* è l'esaltazione del potere della musica, capace di domare le forze della natura e di placare gli animi umani. Questa interpretazione del mito, che era la più frequente, appare pienamente coerente con la destinazione del dipinto e con il personaggio ritratto, che non era certamente l'uomo di potere di cui si intendeva celebrare l'abilità di governo, bensì il figlio di un notevole benestante, musicista e musicofilo, che aveva dedicato tempo e risorse economiche alla costituzione di una consistente collezione di musiche, strumenti e dipinti, e che si era fatto di volta in volta protettore, mecenate o collaboratore di altri musicisti e compositori. Concorde con i desideri del committente era quindi il mito di Orfeo quale esaltazione del potere incantatorio della musica.

L'allegoria in questione è però anche un ritratto. La duplice finalità pone all'osservatore qualche domanda ulteriore: il giovane fu semplicemente assunto dal pittore come modello per la raffigurazione di Orfeo, oppure la consegna ricevuta fu quella di ritrarre il giovane associandolo a quello del musicista più famoso della mitologia?

Un primo dettaglio ci guida sulla seconda ipotesi, quella, si potrebbe dire, del ritratto celebrativo: la presenza delle due cagnoline ai piedi di Goretto. Esse non rientrano nel novero delle fiere ammansite ma, come recita la citata iscrizione sul retro della tela, sono gli animali domestici più cari a Goretto e, proprio in quanto appartenenti alla sua vita reale vengono introdotti nel dipinto. Non fanno parte di una raffigurazione allegorica, bensì appartengono alla ritrattistica. In

13 Ci si riferisce ad immagini come quella del *pastor bonus* delle catacombe romane di Priscilla o a quella analoga della *Domus dei tappeti di pietra*, a Ravenna, risalente all'inizio del VI secolo: in esse l'iconografia di Orfeo che ammansisce le belve si trasforma in quella del buon pastore della parabola *Ego sum Pastor bonus* (Vangelo di Giovanni, 10,11-18). Cfr. ANTONIO BOTTAZZI, *Degli emblemi o simboli dell'antichissimo sarcofago esistente nella chiesa cattedrale di Tortona*, Tortona, Francesco Rossi, 1824, in particolare il capitolo *Simbolo della parabola Ego sum Pastor bonus in contrapposizione ad Orfeo*, pp. 33-55.

14 ANGELO POLIZIANO, *Orfeo*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti, con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali, Padova, Antenore, 1986

15 Cfr. Cristina Santarelli, *Tipologie di Re Davide nei codici miniati medievali*, in «*Prospettive di iconografia musicale*», a cura di Nicoletta Guidobaldi, Milano, Mimesis 2007, pp. 109-110.

tal senso anche la ricercatezza dell'archetto impugnato con la mano destra, che esibisce punta e tallone d'avorio, può essere letta come l'esibizione di uno dei pezzi della collezione paterna e non come il corredo strumentale di un eroe. A confermare l'ipotesi che il dipinto sia nato come ritratto c'è infine la frase vergata sul retro, che chiarisce definitivamente all'osservatore che chi si sta guardando non è Orfeo, bensì Goretto.

Se si tratta di un ritratto, allora è chiaro che si intendevano esaltare le doti musicali del giovane, il quale presumibilmente sapeva cantare in modo così soave da meritare un'associazione piuttosto ambiziosa. Forse sapeva anche suonare uno strumento, la lira o, meglio, la viola, che all'epoca ne stava soppiantando l'uso¹⁶. Comunque sia, non è raffigurato nell'atto di suonare, bensì di cantare, per cui si desume che innanzi tutto fosse un cantante.

Se però si pensa all'età del ragazzo (quattordici anni), sorprende l'idea che potesse avere conservato, proprio negli anni della mutazione del registro - età particolarmente ingrata da questo punto di vista per i cantori di sesso maschile - quelle qualità vocali di cui poteva aver fatto sfoggio durante gli anni precedenti. La datazione (inizio del Seicento) richiama immediatamente la considerazione che proprio in quegli anni si diffuse la moda dei castrati. Il duca di Ferrara Alfonso II era stato uno dei più precoci estimatori degli evirati cantori sin dal 1561, quando assunse stabilmente nella cappella di corte Hernando Bustamante, che nel 1589 vantava la remunerazione più alta tra i musicisti stipendiati dal duca¹⁷. Il contesto ferrarese fu quindi antesignano anche in questa nuova tendenza musicale.

Pur non risultando documentato il fatto che Goretto fosse stato indirizzato alla carriera di cantante, il dato biografico che lo vede novizio a Roma a sedici anni, presso i Gesuiti, nei cui collegi avveniva una formazione musicale di ottimo livello, può far ritenere che la scelta di allontanarsi tanto dalla casa paterna potesse essere motivata dal fatto che a Roma avrebbe potuto contare su insegnanti d'eccezione, in vista di una carriera musicale professionale¹⁸. Del padre Antonio, sappiamo che con i padri gesuiti di Ferrara aveva rapporti di frequentazione e nella loro chiesa intendeva acquisire il giuspatronato di un altare¹⁹.

Non sono note altre vicende biografiche del giovane, se non quella della sua precoce morte, avvenuta prima del 1619. Il primo ottobre di quell'anno risulta infatti che fu celebrata una messa di suffragio, ancora presso la chiesa del Gesù di Ferrara, per un figlio di Antonio Goretto. La cerimonia ebbe un decoro musicale non usuale, attestato dal prestito di un organo, clavicembali e altri strumenti non meglio precisati, prelevati dal monastero di Santa Maria Maddalena, detto

¹⁶ Cfr. la voce Lira in Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, Torino, UTET, 1983, Il lessico, II, pp. 732-733.

¹⁷ ANTHONY NEWCOMB, *The Madrigal at Ferrara 1579-1597*, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 169.

¹⁸ Il Seminario di Roma, che papa Pio IV pose sotto la direzione dei Gesuiti nel 1564, ebbe come maestri di cappella musicisti come Giovanni Pierluigi da Palestrina dal 1566 al 1571, Tomas Luis da Viictoria dal 1571 al 1573 e Giovanni Francesco Anerio nel 1611; dei primi due Antonio Goretto conservava il ritratto nella propria collezione (vedi capitolo VI). Cfr. RAFFAELE CASIMIRI, "Disciplina musicale" e "mastri di capella" dopo il Concilio di Trento nei maggiori Istituti Ecclesiastici di Roma. Seminario Romano - Collegio Germanico - Collegio inglese (sec. XVI-XVII), in «Note d'archivio per la storia musicale», XII, 1935, 1, pp. 1-26; XV, 1938, 1, pp. 1-14; XV, 1938, 3, pp. 96-112. La Compagnia di Gesù, ordine religioso di chierici fondato da Sant'Ignazio di Loyola, diresse, oltre al Seminario Romano, il Collegio Germanico e il Collegio Inglese. In tutti l'educazione impartita comprendeva l'esercizio musicale quotidiano. Cfr. la voce *Compagnia di Gesù* in *Dizionario degli istituti di perfezione*, Roma, Edizioni Paoline, 1973, II, pp. 1262-1343.

¹⁹ Sul giuspatronato dell'altare ceduto qualche anno prima della propria morte, vedi il capitolo II.

delle Suore Convertite²⁰. Il nome di Goretto non è presente nei documenti successivi e il fatto che nel testamento paterno non risulti tra i beneficiari insieme agli altri figli conferma la sua morte precoce. Il ritratto di Goretto nacque quindi con ogni probabilità per celebrare il suo talento musicale.

Antonio Goretto scelse un pittore ferrarese agli inizi della carriera: Carlo Bononi; il dipinto in questione è tra le sue prime opere sicuramente databili e gli storici ne hanno attestato lo "stile ancora acerbo"²¹. Sappiamo che Goretto conosceva il Bononi almeno dal 1602, in quanto il pittore compare tra i testimoni dell'apertura del testamento di Sebastiano Filippi, nel quale Antonio Goretto figurava erede universale²². Il talento musicale del giovane Goretto, sicuramente incoraggiato in questo dalla frequentazione familiare con musicisti - tra tutte quelle documentate ricordiamo quella di Monteverdi, Artusi, Luzzaschi e Fiorini a casa Goretto quando il fanciullo era appena seienne²³ - risulta così immortalato in un dipinto che finisce per raccontarne la storia, un po' sfortunata, se non altro per il suo decesso prematuro.

Interpretando il ritratto di Goretto come celebrazione delle sue doti vocali di cantore evirato, il parallelo corre ad un'altra ben più celebre raffigurazione di un giovane cantore: il *Suonatore di liuto* di Caravaggio (fig. 42). Vedremo in seguito come la corrispondenza tra i dipinti qui raggruppati nella categoria delle allegorie e le opere caravaggesche ricorra assai di frequente, in modo alquanto significativo. Per quanto riguarda il *Suonatore di liuto*, è stato interpretato da Franca Trinchieri Camiz come il ritratto di un castrato spagnolo, Pedro Montoja, che viveva all'epoca nel palazzo del cardinale Francesco Maria Del Monte, committente del dipinto in questione²⁴. Sia il quadro commissionato da Del Monte, che la versione precedente dello stesso soggetto, destinato invece alla collezione di Vincenzo Giustiniani, sono collocabili tra il 1596 e il 1598. Questo esempio, insieme ad altri analoghi successivi, consentono alla studiosa di individuare il filone del ritratto del cantore evirato; a motivare la commissione di tali dipinti fu la celebrità raggiunta da tali nuove personalità emergenti, dalle caratteristiche vocali così espressive e alla moda meritare l'effigie su tela.

Di dieci anni successivo, il ritratto di Bononi, pur così diverso stilisticamente - è antecedente al suo soggiorno romano - manifesta un precoce ed interessante parallelismo tematico tra l'ambiente ferrarese e quello romano di cui, come vedremo, è solo un primo esempio. Si colloca inoltre in modo assai precoce nel novero dei ritratti celebrativi di cantanti in chiave allegorica, di cui la Trinchieri Camiz traccia una casistica interessante²⁵: la ricorrenza di certi simboli, come la corona d'alloro, l'atto di cantare accompagnandosi con uno strumento, l'associazione a figure

²⁰ ADF, fondo Morte ed Orazione, *Libri mastri*, b. I: *Massaria Valeri 1613-1620*, c. 81v., cfr. PEVERADA ENRICO, *Documenti per la storia organaria dei monasteri femminili ferrarese (secc. XVI-XVII)*, in «L'organo», XXX, 1996, pp. 119-193: 183

²¹ Cfr. GHELFI, *Fra musica e pittura* cit., p. 129.

²² Cfr. appendice documentaria, doc. 5.

²³ L'audizione dei madrigali monteverdiani, precedentemente ricordata, avvenne alla presenza dell'autore a casa di Antonio Goretto nel 1598. La circostanza è raccontata dallo stesso Artusi che definì "aspre all'udito" le composizioni monteverdiane, cominciando così la disquisizione sulla "seconda pratica". Cfr. ARTUSI GIOVANNI MARIA, *L'Artusi, ovvero Delle imperfezioni della moderna musica*, Venezia, Vincenti, 1600., p. 39.

²⁴ FRANCA TRINCHIERI CAMIZ, *La Musica nei quadri di Caravaggio*, in *Caravaggio Nuove riflessioni*, «Quaderni di Palazzo Venezia», 6, 1989, pp. 199-220.

²⁵ *Ibidem*.

mitiche come Orfeo o Apollo e persino la presenza di un fringuello - rimando alle virtù canore - pone il dipinto ferrarese all'interno di un tema figurativo originato da una precisa tendenza musicale.

2. *Il Genio delle arti*

Altri due dipinti ci portano ad una diversa raffigurazione allegorica, di particolare interesse. Si tratta del *Genio delle arti* (fig. 6) di Carlo Bononi di cui si conosce, oltre all'originale, una copia conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna (fig. 7) e dell'*Allegoria delle arti liberali* (fig. 8) attribuita allo Scarsellino²⁶. L'analisi iconografico-musicale del dipinto bononiano si propone di sottolineare la prossimità del soggetto con la serie delle raffigurazioni di *Amor vincit omnia* cui diede l'avvio la celebre tela caravaggesca²⁷ (fig. 43), e di valutare le variazioni fra copia e originale in relazione ai dettagli musicali.

Il *Genio delle arti* (fig. 6) è raffigurato come un giovane seduto con naturalezza sul ginocchio ripiegato, mentre stende il braccio sinistro verso gli attributi delle arti sparsi ai suoi piedi, per appoggiarvi una corona d'alloro simile a quella di cui ha cinto il capo. In primo piano, fra tutti, godono di un certo rilievo gli oggetti simboleggianti la musica: un liuto a quattordici corde, un trombone a tiro e uno strumento ad arco, presumibilmente una viola, di cui si intravede il ricciolo con due pioli. Aperto a terra un libro di musica, a stampa, di formato orizzontale, che mostra una parte in chiave di contralto per strumento monodico: potrebbe quindi essere il libro-parte del trombone che vi sta appoggiato sopra. La pagina di musica non è sufficientemente leggibile per poter operare una trascrizione del brano. A fianco degli attributi musicali giacciono quelli delle arti figurative: la scultura e la pittura - identificabili nella statua e nella tavolozza - e l'architettura raffigurata da squadra e compasso. In alto a sinistra stanno tre libri - assimilabili a grammatica, dialettica e retorica - su uno dei quali, aperto, posa la mano il giovane; alle sue spalle, emergente dal buio retrostante, luccica un'armatura. Interessante è il particolare di quelle che paiono le ali del ragazzo, ma che a ben vedere si tratta invece di una grande piuma: essa, infatti, non è congiunta alla schiena del personaggio, ma spunta da dietro la spalla destra; l'effetto del colpo d'occhio è però quello di trovarsi di fronte ad un giovane alato²⁸.

La più recente bibliografia sul dipinto²⁹ conferma l'ascendenza del soggetto alla pittura caravaggesca, in particolare all'*Amor vincit omnia* di Caravaggio (fig. 43); il soggiorno di Bononi a Roma nel secondo decennio del secolo confermerebbe le suggestioni innegabilmente documentate

²⁶ Nella fototeca della Fondazione Federico Zeri figura come opera di Carlo Bononi, in base ad un appunto di mano di Federico Zeri sul retro della foto. Daniele Benati lo attribuisce invece allo Scarsellino, cfr. *Stanze bolognesi. La collezione Lauro*, a cura di Daniele Benati e Pierluigi Giordani, Bologna, Nuova Alfa Editoriale 1994, p. 75.

²⁷ MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO (1571-1610), *Amor vincit omnia*, Berlin-Dahlem, Staatliche Museen.

²⁸ Benati lo descrive come giovane alato, cfr. *Stanze bolognesi*, cit. p. 75. Si nota, per inciso, che nella copia del dipinto conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna (fig. 7), ritenuta talora autografa, ma talaltra più verosimilmente, copia (*ibidem*) la piuma viene raffigurata come vera e propria ala, attaccata alla schiena del giovane, in modo però artificioso.

²⁹ *Ibidem*.

dal *Genio* bononiano. In effetti, ai fini di una piena comprensione del dipinto e del suo significato iconografico-musicale, occorre inserirlo nel contesto culturale degli anni d'apertura del XVII secolo, proprio partendo dalle novità pittoriche che presero il via da Roma.

È stato rimarcato come a cavallo tra XVI e XVII secolo il catalogo di elementi attinenti gli studi iconografico-musicali si arricchisca di importanti novità³⁰. Mentre in precedenza la musica rappresentava una presenza accessoria di soggetti che dovevano in tal modo essere connotati - come santa Cecilia, Apollo, Marsia, Orfeo, David, i concerti angelici -, in seguito si fanno significativi, sia per quantità che per rilevanza, i soggetti nei quali la musica figura come la protagonista principale di un dipinto. Il concerto, il ritratto di uno o più musicisti insieme, la raffigurazione allegorica della musica in veste di dama o di genio diventano protagonisti della scena. È stato rilevato³¹ come questo rinnovamento sia avvenuto in luoghi e contesti precisi, che ne hanno favorito l'affermazione: a Roma e Firenze favorirono il processo gruppi di intellettuali e personalità di spicco con interessi particolari verso la musica e le arti visive. Tra costoro ci furono senz'altro il cardinale Francesco Maria Del Monte, il marchese Vincenzo Giustiniani, il cardinale Alessandro Peretti Montalto e il granduca Ferdinando de' Medici, tutti legati da affinità culturale e dediti, oltre che al collezionismo di opere d'arte e di strumenti musicali, da buona competenza musicale³². La loro attività di mecenati, che si estendeva in ugual misura nei confronti di pittori come di musicisti, rimane oggi attestata, oltre che dai dipinti delle collezioni allora costituite e dalle dediche delle coeve stampe musicali, anche dalle fonti documentarie. Tra queste ultime, particolarmente indicativo del clima culturale di quegli anni, è il celebre *Discorso sopra la musica* di Vincenzo Giustiniani, che delinea i mutamenti di gusto e le tendenze musicali di quegli anni cruciali³³. In esso si ritrovano, oltre che le opinioni sulla musica, la narrazione delle occasioni di scambio culturale e di esibizione musicale che vediamo raffigurate nei dipinti prodotti per il medesimo contesto. I soggetti musicali innovativi, come *La Musica* (fig. 44), che Merisi realizzò per il cardinal Del Monte negli ultimi anni del secolo, dipinti 'dal vero' secondo Giovanni Baglione³⁴, restituirebbero così l'istantanea della preparazione di un'esibizione, con i costumi di foggia antica,

30 Cfr. CLAUDIO STRINATI - ROSSELLA VODRET, *La nuova rappresentazione dei soggetti musicali tra Cinquecento e Seicento*, in *Colori della musica* cit., pp. 17-29. Cfr. anche ROSSELLA VODRET - CLAUDIO STRINATI, *Le nuove rappresentazioni della musica. Con alcune osservazioni sul Discorso di Vincenzo Giustiniani*, in *Il genio di Roma. 1592-1623*, Catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts 20 gennaio-16 aprile 2001, Roma, Palazzo Venezia 10 maggio-31 luglio 2001) a cura di B. L. Brown, Milano, Rizzoli, 2001, pp. 90-113.

31 Vedi nota precedente.

32 Oltre ai contributi indicati nella nota precedente, cfr. JOHN WALTER HILL, *Roman monody, cantata, and opera from the circles around Cardinal Montalto*, Oxford, Oxford University Press, 1997; JAMES CHATER, *Musical patronage in Rome at the turn of the seventeenth century: The case of Cardinal Montalto*, «Studi musicali» XVI (1987) n. 2, pp.179-227; FRANCA TRINCHIERI CAMIZ, *Music and painting in Cardinal del Monte's household*, in «Metropolitan Museum journal» 26 (1991), pp. 213-226; JOHN WALTER HILL *Frescobaldi's arie and the musical circle around Cardinal Montalto*, NC, Duke University Press, 1987.

33 GIUSTINIANI VINCENZO, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi* (1628), pubblicato da ANGELO SOLERTI, *Ferrara e la corte estense nella seconda metà del secolo decimosesto. I discorsi di Annibale Romei*, Città di Castello, S. Lapi, 1891, pp. 98-128.

34 Nella *Vita di Michelagnolo da Caravaggio*, Baglioni scrive che il pittore «fu conosciuto dal Cardinal Del Monte, il quale per dilettersi assai della pittura, se lo prese in casa, & havendo parte, e provisione pigliò animo, e credito, e dipinse, per il Cardinale una musica di alcuni giovani ritratti dal naturale, assai bene; et anche un giovane che sonava il Lauto, che vivo e vero tutto pareva con una caraffa di fiori piena d'acqua, che dentro il riflesso d'una finestra eccellentemente si scorgeva con altri ripercotimenti di quella camera dentro l'acqua, e sopra quei fiori eravi una viva rugiada con ogni esquisita diligenza finta. E questo (disse) che fu il più bel pezzo che facesse mai» (GIOVANNI BAGLIONE, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 infino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Roma, Andrea Fei, 1642).

volti, come il repertorio di nuova concezione, a ricreare la perfezione della musica dell'età classica.

I soggetti di questo tipo divennero un prototipo, per il loro innovativo contenuto concettuale, oltre che per la resa pittorica, e generarono un proliferare di soggetti analoghi, che accoglievano le spinte innovative e le innestavano sui rispettivi differenti contesti culturali, reinterpretandole³⁵. È questo appunto il caso del *Genio delle arti* di Carlo Bononi. Diverse sono le caratteristiche del soggetto che lo assimilano all'*Amor vincit omnia* di Caravaggio e alla schiera di dipinti che ad esso si riferirono, tra cui quelli interpretati da Bernardo Strozzi, Astolfo Petrazzi, Orazio Riminaldi e Rutilio Manetti (figg. 45, 46, 47, 48)³⁶. La tematica rimanda al motto virgiliano «*Omnia vincit amor, et nos cedamus amori*»³⁷ che, interpretato in chiave neoplatonica, identificava Amore quale «maestro e signore di tutte le arti»³⁸, padrone del mondo e capace di trionfare sia sulle guerre, che su tutte le più nobili imprese umane. L'adolescente protagonista dell'allegoria si ritrova replicato in tutti gli esempi citati, anche se con qualche variazione, e soprattutto con diversità di atteggiamento, in quanto il più delle volte appare attutita la sfrontatezza attraente del Cupido caravaggesco; tuttavia in ognuno è ritratto un giovanetto che risponde alla descrizione dell'"Amor di Virtù" nell'*Iconologia* di Cesare Ripa:

Un fanciullo ignudo, alato, in capo tiene una ghirlanda d'Alloro, e tre altre nelle mani, perché tra tutti gli altri amori, quali variatamente da i Poeti si dipingono, quello della virtù tutti gli altri supera di nobiltà, come la virtù istessa è più nobile di ogn'altra cosa, e si dipinge con la ghirlanda d'Alloro per segno dell'onore, che si deve ad essa virtù³⁹.

Il *Genio* di Bononi, che alle ali pare solo alludere senza volerle realmente raffigurare, è anche l'unico a rispondere alla descrizione per quanto riguarda le corone d'alloro, pur tenendone in mano solo una anziché tre. Tutti gli altri Cupido sono alati, ma senza alloro. Il fatto che siano quasi tutti seduti fa riferimento, ancora secondo Cesare Ripa, ad uno degli attributi della musica, in quanto «il sedere dimostra essere la Musica un singolar riposo dell'animo travagliato». Per quanto riguarda gli attributi delle arti, con qualche variazione, figurano strumenti musicali e oggetti diversi che rimandano alle arti figurative e a quelle liberali.

Il modello caravaggesco pare il prototipo seguito da Bononi per quello che Herman Voss e la bibliografia successiva intitolarono *Genio delle arti*⁴⁰, ma che appare piuttosto come una raffigurazione dell'Amore che vince sulle pulsioni istintive e trionfa sul mondo. A conferma che l'interpretazione bononiana non si ispirò alla figura del genio, c'è l'iconografia di quest'ultimo prescritta dal Ripa, che lo vorrebbe invece raffigurato come fanciullo coronato di platano con un serpente in mano. Bononi quindi assunse in parte l'iconologia di Amore e in parte le sollecitazioni

³⁵ Sulle reciproche influenze tra Ferrara e Roma cfr. LUIGI SPEZZAFERRO, *Ferrara-Roma, 1598-1621: un rapporto di indirette incidenze*, in *Frescobaldi e il suo tempo*, cit., pp. 113-124

³⁶ Per le schede dei dipinti cfr. *Colori della musica*, cit.: di ROSSELLA VODRET per *Amor vincitore* di Bernardo Strozzi e per quello di Astolfo Petrazzi (cat. 18 e 19), di STEFANIA MACIOCE per Orazio Riminaldi (cat. 20) di SERGIO BENEDETTI per Rutilio Manetti (cat. 21).

³⁷ *Bucoliche*, X, 69.

³⁸ Marsilio Ficino, nel *De Amore*, intitola il capitolo II «*Che l'Amore è maestro di tutte l'arti*». MARSILIO FICINO, *El libro dell'amore*, ed. moderna a cura di Sandra Niccoli, Firenze, Olschki 1987.

³⁹ CESARE RIPA, *Iconologia*, (1600), ed. pratica a cura di Pietro Buscaroli, Milano, Tea 1992, *ad vocem*.

⁴⁰ VOSS HERMANN, *Il "Genio delle Arti" di Carlo Bonone*, in «*Antichità viva*», I, 4, 1962, pp. 32-35.

caravaggesche. Il suo soggiorno romano, collocato dagli storici alla fine degli anni dieci, avvenne proprio nel momento in cui la moda caravaggesca stava dilagando. Tra tutti i dipinti del Merisi, questo fu peraltro quello meno copiato, probabilmente a causa del fatto che il committente Vincenzo Giustiniani, proprio per non vederlo replicare o per non offuscare con il confronto gli altri quadri della sua collezione, lo teneva coperto da un drappo verde. Non è dato sapere quindi se Bononi visionò direttamente il prototipo o se, più probabilmente, lo conobbe attraverso qualche replica, ma ne assimilò certamente il contenuto espressivo.

Così come il committente del prototipo - Vincenzo Giustiniani - con ogni probabilità anche i destinatari delle opere da esso derivate erano dediti alle arti rappresentate nell'allegoria. Pur non conoscendo il personaggio che commissionò il dipinto a Bononi, la rilevanza attribuita ai dettagli musicali lascia intendere un preciso interesse in tal senso. La scelta, senz'altro non casuale, di un inconsueto trombone insieme al più frequente liuto pone qualche interrogativo, probabilmente destinato a rimanere senza risposta. La parte per trombone sottoposta agli strumenti conferma un interesse specifico per questo strumento. Il dato è curioso, in quanto il trombone non viene di norma assunto quale allegoria della musica, per il fatto che non era lo strumento adoperato in occasione di esercizi musicali di corte, o di quelli nobiliari aperti ad una cerchia ristretta di intenditori selezionati, eventi a cui l'aristocrazia cittadina si dedicava proprio sul finire del XVI secolo. Era piuttosto uno strumento adatto ad esecuzioni all'aperto o, tutt'al più, ad organici sostanziosi, non certo da 'camerino'. Né era lo strumento suonato da nobili e intellettuali, che si dedicavano preferibilmente ad uno strumento ad arco, più elegante e 'decoroso'. In esso quindi possiamo più probabilmente veder interpretata una volontà celebrativa o, forse, una reinterpretazione della tromba della Fama. Le circostanze in cui il trombone veniva utilizzato insieme agli strumenti d'ottone erano quelli presenti nelle occasioni celebrative all'aperto, fra tutte il torneo, che a Ferrara godeva di una tradizione insuperata. È quindi possibile - ma si può solo rimanere nel novero delle suggestioni - che ci fosse una possibile associazione tra il committente e il mondo dei tornei, che prima e dopo la devoluzione videro nei marchesi ferraresi Cornelio ed Enzo Bentivoglio gli organizzatori più esperti cui qualsiasi corte potesse ambire.

La mancanza di notizie più precise riguardo alle circostanze della committenza non deve farci dimenticare che la scelta dei dettagli musicali, nella pittura cinque-seicentesca, non era affatto casuale, ma era finalizzata a veicolare un determinato significato. L'inserimento di una pagina notata, raffigurata con precisione, manifesta l'intenzione di affidare ad un testo scritto una connotazione precisa, che si traduce in un pentagramma piuttosto che nelle lettere dell'alfabeto. A conferma di tale intenzione, stanno le copie dello stesso dipinto realizzate per committenti diversi. Come sostiene Franca Trinchieri Camiz, tra la fine del Cinquecento e la fine del Seicento venne «in uso produrre quadri nei quali il soggetto aveva una stretta relazione con un testo musicale esprimente i gusti e le preferenze personali del committente⁴¹».

L'analisi della copia del *Genio* di Bononi conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna (fig. 7) mi porta ad ipotizzare che il dipinto costituisce un'esemplare dimostrazione in tal

41 FRANCA TRINCHIERI CAMIZ, *Due quadri «musicali» del Dosso, in Frescobaldi e il suo tempo cit.*, pp. 85-91.

senso. Anche se non sono compiutamente leggibili e identificabili, i brani musicali raffigurati sono volutamente diversi. Nell'originale, abbiamo visto, una parte per strumento monodico in chiave di contralto (fig. 6a); nella copia una parte vocale per mezzosoprano (fig. 7a). Nel primo caso la partitura si offre per una lettura da parte dell'osservatore, nel secondo è girata a favore del Genio stesso. Neppure nel secondo caso è possibile individuare il brano raffigurato, ma le caratteristiche leggibili indicano che l'artista non approssimò la copiatura della pagina di musica dall'originale, privandola così di un suo significato simbolico, ma riprodusse un'altra pagina, sostituendola a quella dell'originale stesso. Dal confronto compiuto mi pare quindi di poter affermare che la scelta del pittore di cambiare il dettaglio della pagina di musica non può che significare la volontà di affidare al dettaglio un messaggio preciso, presumibilmente legato alle preferenze del committente.

3. L'Allegoria delle arti liberali

Analogo a quello del *Genio delle arti* è il soggetto dell'*Allegoria delle arti liberali* (fig. 8), attribuito allo Scarsellino⁴².

Il tema è affine al precedente, con gli attributi delle arti sparsi intorno alla figura centrale, che in questo caso è una donna coronata d'alloro, il cui lungo abito elegante contrasta con i calzari di foggia militare volutamente esibiti. Anche la spada appoggiata al suo fianco indica probabilmente il dominio che tale figura allegorica esercita sulle arti, in maniera analoga a quella di Amore che porta arco e frecce. La musica appare raffigurata in due modi: a terra, con una viola a quattro corde, ben dettagliata nei fori di risonanza a effe, tipici dell'epoca, e sul mobile a sinistra con un libro di musica aperto.

La posizione dei diversi simboli parrebbe attribuire una gerarchia alle arti: a terra, insieme alla viola si scorge una tavolozza (la pittura) e un blocco di marmo su cui è abbozzato un torso (la scultura). Il piede calzato dalla dama è ostentatamente appoggiato sulla scultura, a sottolineare il predominio esercitato su di essa, così come sugli altri attributi che si trovano sullo stesso livello. Gli oggetti che si trovano più in alto - anche se non tutti riconducibili con evidenza immediata alle arti liberali - parrebbero invece ricevere maggior considerazione: ben riconoscibile è la sfera armillare per l'astronomia, la squadra per la geometria e i due libri, che potrebbero ricondurre alla retorica e alla grammatica, mentre la spada appoggiata verticalmente potrebbe simboleggiare la dialettica. Tutte le arti liberali, tranne l'architettura, sarebbero così effigiate, ma solo la musica in due modi, con lo strumento e la partitura.

L'interpretazione che si propone è che la duplice raffigurazione illustri due diverse concezioni della musica: la viola rappresentata insieme alle arti figurative appartiene alla sfera delle attività pratiche, mentre il pentagramma è associato alle arti liberali. Viene così ribadito il valore speculativo della disciplina, che le aveva permesso sin dall'antichità di collocarsi nel

42 ALESSANDRO MORANDOTTI, *Scarsellino tra ideale classico e maniera internazionale*, in «Arte a Bologna», 4 (1997) pp. 27-48:44 nota 13; BENATI, *Stanze bolognesi cit.*, pp. 75-76; GHELFI, *Fra musica e pittura cit.*, p. 230.

quadrivium. L'ipotesi trova un avallo nel clima culturale di quegli anni, ossia nel processo di emancipazione della musica pratica rispetto alla teoria. Mentre durante tutto il medioevo il musicista era colui che possedeva «la capacità di giudicare, secondo criteri razionali e speculativi appropriati e convenienti»⁴³, durante il XVI secolo l'esecutore si era andato affrancando da tale sudditanza e il suo valore veniva finalmente riconosciuto.

Il mutamento di pensiero, che sta anche alla base del contemporaneo incremento di soggetti musicali nell'iconografia, trasse impulso dall'esercizio musicale praticato dalla classe aristocratica, solita ritrovarsi a disquisire, oltre che suonare, in opportuni raduni accademici presso le abitazioni private. Vincenzo Giustiniani, uno dei promotori di tali occasioni, nel suo *Discorso sulla musica* ne descrive non solo lo svolgimento, ma illustra il punto di evoluzione del pensiero proprio all'inizio del secolo: i 'gentiluomini' si compiacevano di partecipare a riunioni private, durante le quali non solo discutevano di musica, ma la esercitavano personalmente, anziché assistere passivamente ad un concerto⁴⁴. L'idea del cortigiano abile anche nel suono di uno strumento, già predicata da Baldassarre Castiglione⁴⁵, era divenuta consuetudine: Giustiniani infatti definisce la propria competenza come «esperienza da me acquistata mentre ho tenuto conversazione in casa senza l'esercizio del gioco, ma con altre virtuose occupazioni, e particolarmente con questa della musica, esercitata senza concorso di persone mercenarie, tra gentiluomini diversi, che se ne prendevano diletto e gusto per inclinazione naturale»⁴⁶.

Subito dopo aver sottolineato l'importanza della pratica, l'autore del *Discorso* sancisce l'elevatezza di quella che continua ad essere considerata "scienza"⁴⁷. Ciò che consente alla musica di conservare il suo posto fra le arti liberali è la conoscenza e l'applicazione delle regole musicali - quelle che presiedono alla composizione e non all'acustica - per le quali non è sufficiente un talento innato, ma è necessario uno studio approfondito e a tal punto 'difficile' da renderlo accessibile a pochi:

«acciò un'azione musicale riesca di stima sarà necessario che sia composta con le proprie e vere regole di questa professione, anzi di più con nuove osservazioni e difficili, che non siano a notizia di tutti li musici in generale; e non solo li madrigali e composizioni da cantarsi a più voci, ma anche le altre di contraponto e li canoni e, quel che pare più meraviglia, l'istesse arie da cantarsi con facilità ad una voce sola. E per arrivare a questo segno non basterà l'inclinazione data a molti dalla natura, ma vi si ricerca anche uno studio et application d'animo e di persona»⁴⁸.

La duplice raffigurazione della musica nell'*Allegoria delle arti liberali*, come strumento e come pagina scritta, è una quindi l'illustrazione delle riflessioni sulla musica: l'esercizio pratico - simboleggiato dalla viola -, unito alla conoscenza delle regole che presiedono la composizione - il libro pentagrammato -, conferma alla musica la sua posizione tra le arti liberali, ma ne valorizza al

⁴³ SEVERINO BOEZIO, *De institutione musica*, ed. moderna a cura di Giovanni Marzi, Roma, Istituto Italiano per la Storia della musica, 1990.

⁴⁴ GIUSTINIANI, *Discorso* cit., p. 104.

⁴⁵ CASTIGLIONE BALDASSARRE, *Il Cortegiano*, Venezia, Giglio, 1528. Ed. moderna in *Opere* di Baldassarre Castiglione, Giovanni della Casa, Benvenuto Cellini, a cura di Carlo Cordié, Milano-Napoli, Ricciardi 1960, pp. 5-361.

⁴⁶ GIUSTINIANI, *Discors*, cit., p. 104.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 105.

⁴⁸ *Ibidem*.

contempo l'aspetto pratico.

Dopo avere analizzato i due dipinti del Bononi e dello Scarsellino, sarebbe interessante potere estendere lo studio dell'evoluzione dell'allegoria delle arti in un ulteriore dipinto di scuola ferrarese, la cui ubicazione rimane purtroppo ignota. È testimoniato solamente da una piccola fotografia riprodotta nella più recente monografia sullo Scarsellino⁴⁹: si tratta di un *Cupido con gli attributi delle arti* di Camillo Ricci, che il Baruffaldi affermò di aver visto di persona nell'abitazione del marchese Trotti a Ferrara⁵⁰. La prossimità con l'analogo soggetto bononiano, potrebbe mettere in luce un'ulteriore fase evolutiva testimoniata dal suo autore, Camillo Ricci (1596-1620), che fu allievo dello Scarsellino e che «aveva diletto della musica». L'ubicazione ignota non permette, però, di spingersi oltre la segnalazione.

4. **Apollo, la Fama, La Fama conquista il Tempo, l'Allegoria di casa d'Este**

Rientrano nella categoria delle allegorie altri quattro dipinti, meno significativi per quanto riguarda i dettagli musicali: *Apollo* (fig. 9), la *Fama* (fig. 10) e (fig. 11) dello Scarsellino e un' *Allegoria di casa d'Este* di Gaspare Venturini (fig. 12) tutte conservate a Modena, tranne la terza - *La Fama conquista il Tempo* - che si trova ad Hartford.

Tre di essi furono commissionati nella stessa circostanza, alla fine del Cinquecento da Cesare d'Este. Il futuro duca di Modena e Reggio, che succedette ad Alfonso II e visse da protagonista la devoluzione di Ferrara allo Stato della Chiesa, nell'ultimo decennio del secolo XVI abitò nel Palazzo dei Diamanti, dove fece decorare l'appartamento della moglie, Virginia de' Medici. Non essendo stata considerata valida la sua discendenza, in quanto illegittima, Cesare lasciò Ferrara, ma conservò la proprietà del palazzo. Con il trasferimento della corte a Modena i dipinti andarono a decorare la nuova residenza ducale⁵¹.

Le circostanze che motivarono l'esecuzione di queste opere sono utili a comprenderne il senso. Il Palazzo dei Diamanti era appartenuto al cardinale Luigi d'Este, ma abitato prima da Alfonso - figlio illegittimo di Alfonso I e Laura Eustochia Dianti - e in seguito ereditato da suo figlio Cesare, prescelto dal regnante Alfonso II quale suo successore. La preoccupazione di legittimare il futuro duca con azioni volte ad affermarne il prestigio fu quindi la motivazione principale per la decorazione del palazzo sul finire del secolo. Si tratta di dipinti che non hanno quindi un marcato interesse musicologico, ma è comunque significativo prenderli rapidamente in esame per leggerli nel contesto che li originarono.

L'*Apollo* dello Scarsellino si presenta coronato d'alloro, mentre suona una lira da braccio seduto sulle nubi. Il dio della musica non è rappresentato frontalmente, ma di fianco, con il braccio sinistro completamente steso a sostenere la lira, il volto intento all'esecuzione. Lo strumento

49 NOVELLI, *Scarsellino* cit., p. 335.

50 GIROLAMO BARUFFALDI, [1697-1754], *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, 2 t., ed. Ferrara, Taddei, 1846, II pp. 114-115.

51 Cfr. *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, 6 voll., a cura di Alessandro Ballarin, Cittadella (Padova), Bertonecello, 2002-2007.

tradizionalmente assegnatogli ha il profilo superiore irregolare, con la fascia che non rientra in maniera simmetrica. È però impensabile che lo Scarsellino abbia commesso tale banale imprecisione; appare più verosimile che durante il pesante restauro subito nel 2000⁵² si sia proceduto ad un improbabile rifacimento di una zona compromessa. La scelta del soggetto, che appariva insieme ad altre figure mitiche o allegoriche - Vulcano, Tritone, Pan, Giove, la Verecondia, la Giustizia e altre -, aveva presumibilmente lo scopo di porre la musica tra le arti promosse dall'erede designato al trono ducale, in continuità con la tradizione estense. L'inserimento di un Apollo con la lira sul soffitto della propria residenza consegnava all'osservatore un chiaro messaggio: come tutti i precedenti duchi di Ferrara, anche Cesare sarebbe stato un mecenate della musica.

Il dipinto è ben diverso da un disegno dello stesso Scarsellino che mostra Apollo nudo, disinvolatamente appoggiato ad una roccia, con una lira (fig. 49)⁵³. Non si può invece non ricordare che tra le precedenti raffigurazioni ferraresi di Apollo c'è quella celebre di Dosso Dossi (fig. 50), nella quale il dio, dall'aspetto vigoroso, alza al cielo la mano destra impugnante l'archetto, come al termine di una vibrante esecuzione. L'interpretazione del soggetto, piuttosto intensa, è stata valutata da Franca Trinchieri Camiz come la raffigurazione del tema petrarchesco della consacrazione del lauro, in onore di Laura Eustochia Dianti, giovane di cui Alfonso I si innamorò dopo la morte della moglie Lucrezia Borgia, nel 1519⁵⁴. È curioso il collegamento che si crea così tra due soggetti analoghi: l'Apollo del Dossi, che celebra un'unione illegittima, e l'Apollo della replica dello Scarsellino intesa a legittimarne la discendenza, sia pure senza risultato.

Stessi caratteri connotativi hanno i dettagli musicali degli ultimi dipinti che terminano il gruppo delle allegorie. La *Fama* (fig. 10), raffigurata come un'antica romana, suona seduta la tromba dritta, strumento che tradizionalmente le era attribuito. Stessa funzione allegorica hanno le analoghe personificazioni raffigurate in un dipinto di Gaspare Venturini - *Allegorie di casa d'Este* (fig. 12) - e in un ultimo soggetto dello Scarsellino, *La Fama conquista il Tempo* (fig. 11). Le donne alate intente a guidare un corteo, nel primo, o a vincere l'oblio del Tempo, nel secondo, annunciano con squilli di tromba, ritorta nell'ultimo dipinto, la magnificenza della casata per cui erano stati commissionate le opere.

In conclusione, l'analisi delle opere di carattere allegorico prodotte a Ferrara – a parte le ultime di carattere più 'decorativo' per le quali non si può parlare di intenti espressivi originali – si pongono in un orizzonte culturale che travalica la città estense: esse fanno riferimento, sia per quanto riguarda l'*inventio* prettamente figurativa, che per ciò che concerne la considerazione della musica nell'orizzonte culturale coevo, ad un panorama culturale i cui fermenti sono stati individuati presenti a Roma e Firenze, ma che trovavano anche a Ferrara un ambito ricettivo e propositivo.

52 Cfr. NOVELLI, *Scarsellino* cit., p. 307.

53 Conservato presso il Fine Arts Museums of San Francisco, California, USA, Achenbach Foundation for Graphic Arts. Una scheda con i dati dell'opera si trova sul catalogo *on-line ARTstor*, all'indirizzo <http://library.artstor.org/library/welcomNOVELLI,Scarsellino,cit.,p.e.html#3|search|6|2020scarsellino20apollo|Filtered20Search|||type3D3626kw3Dscarsellino20apollo26geoIds3D26clsIds3D26id3Dall26bDate3D26eDate3D26dExact3D3126prGeoId3D||1|>

54 FRANCA TRINCHIERI CAMIZ, *Due quadri «musicali» del Dosso, in Frescobaldi e il suo tempo* cit., pp. 85-91.

BANCHETTI

1. *Sei dipinti per due artisti*

In tre decenni, a cavallo tra XVI e XVII secolo, furono realizzati a Ferrara sei dipinti, alcuni di grandi dimensioni, che raffigurano banchetti. Non si tratta, naturalmente, di scene di genere, bensì dell'illustrazione di un racconto evangelico o di un episodio biblico che offre l'occasione di inserire scene musicali. In quattro casi si trova ripetuto il tema delle nozze di Cana, mentre negli altri due dipinti i soggetti sono il festino di Assuero, dal Libro di Ester, e l'episodio evangelico della cena in casa di Simone il fariseo. In nessun caso l'inserimento di dettagli musicali trova motivazione nelle fonti cui si ispirarono gli artisti, ma la presenza di concerti in queste, così come nelle analoghe raffigurazioni coeve soprattutto delle nozze di Cana, non è affatto inusuale. È tuttavia eccezionale la ripetizione per ben sei volte di uno schema iconografico con rilevanti dettagli musicali nel giro di qualche decennio e questo è, quindi, un primo elemento di interesse su cui vale la pena di soffermarsi, soprattutto per il profilo delle opere in questione.

Un secondo dato significativo è che i sei dipinti sono equamente divisi tra soli due artisti: Carlo Bononi e Ippolito Scarsella, detto lo Scarsellino. Del primo prenderemo in considerazione due versioni delle *Nozze di Cana*, l'una a Monaco e l'altra Ferrara (figg. 13 e 14) e una *Cena in casa di Simone* (fig. 15); del secondo un *Convito di Assuero* (fig. 16) e due repliche delle *Nozze*, entrambe a Ferrara, la prima nella basilica di Santa Maria in Vado (fig. 17) e la seconda nella Pinacoteca Nazionale (fig. 18). La caratterizzazione della scena è diversa per i due artisti, ma omogenea nelle singole versioni: sia lo Scarsellino che il Bononi, in sostanza, replicarono un analogo impianto, ma differente per ognuno dei due. Del Bononi esiste anche un'ulteriore raffigurazione delle *Nozze di Cana* (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle)¹ di carattere completamente diverso dalle precedenti, che non contiene alcun dettaglio musicale e che, quindi, non sarà considerata nel presente studio, se non per comparazione con le altre. Dello Scarsellino, infine, esiste una replica quasi identica della *Cena in casa di Simone* (Roma, Galleria Borghese)², anch'essa priva dei musicisti che compaiono nell'altra.

È singolare che nessun altro autore ferrarese si sia dedicato negli stessi anni al medesimo tema figurativo, un dato che trova forse spiegazione nella levatura della commissione. I dipinti considerati, infatti, avevano la loro più naturale collocazione nei refettori monastici, dei quali occupavano sovente un'intera parete, come nel caso delle due grandi tele oggi conservate presso la Pinacoteca Nazionale di Ferrara, raffiguranti entrambe le *Nozze di Cana*, l'una dello Scarsella,

1 ANDREA EMILIANI, *Carlo Bononi*, Ferrara, Cassa di Risparmio di Ferrara, 1962, n. 33.

2 MARIA ANGELA NOVELLI, *Scarsellino*, Milano, Skira, 2008, cat. 193.

l'altra di Bononi (figg. 14 e 18) Le imponenti dimensioni e l'importante ingaggio confluivano quindi spontaneamente sugli artisti più accreditati e disponibili in loco, che per Ferrara, negli anni considerati, erano appunto lo Scarsellino e il Bononi.

L'analisi iconologica, supportata dalle fonti storiche ferraresi, consente di leggere il soggetto del banchetto come documenti di costume. Nel caso dello Scarsellino i dipinti rimandano alla tradizione delle feste di corte estensi, mentre per il Bononi si prospetta un interessante parallelo con l'evoluzione della struttura teatrale, debitrice di importanti innovazioni proprio agli architetti ferraresi attivi in quello stesso periodo.

2. *Il soggetto e i modelli antecedenti*

La presenza di dettagli musicali nella raffigurazione dell'episodio evangelico che narra il primo miracolo compiuto da Gesù, le nozze di Cana, oppure negli altri due soggetti di cui si occuperemo – il festino di Assuero e la cena in casa di Simone – non trova alcuna motivazione nelle fonti letterarie. Ciò che spiega l'inserimento dei musicisti, pertanto, va piuttosto ricercato nella trasformazione di tali scene conviviali: esse finirono per riprodurre con precisione i coevi banchetti di corte, all'interno dei quali i personaggi evangelici sono riconoscibili per essere gli unici non abbigliati secondo la moda dell'epoca. Al fine di comprendere quindi i dipinti ferraresi è necessario collocarli cronologicamente e stilisticamente al termine di un percorso che ebbe precisi modelli di riferimento, dei quali si dà sintetica relazione.

La declinazione delle nozze di Cana in scena di banchetto con musica era già debitrice, sul finire del secolo XVI, di significativi precedenti. Per quanto riguarda il rinnovamento del soggetto, il primo ad introdurre le figure dei musicisti³, fu il ferrarese Benvenuto Tisi detto il Garofalo (1481?-1559) che inserì un suonatore d'arpa nelle *Nozze di Cana* realizzate per il convento di San Bernardino nel 1531 (fig. 51)⁴. La figura di arpista barbuto che scende il gradino su cui sono accalcati in attesa i servitori gode di un certo rilievo rispetto agli altri ed è sicuramente interpretabile come partecipante all'apparato di un convito di stampo cortese. Il fatto che proprio Ferrara offra un primato, d'altronde, non sorprende se pensiamo alla celebrità di cui godevano i banchetti estensi già all'inizio del secolo XVI. I resoconti scritti di quelle pompose celebrazioni forniscono dettagliata descrizione di cene trasfigurate in spettacoli sinestesici, nei quali la degustazione di infinite portate veniva alternata a esibizioni musicali, balletti e recite, che i dipinti restituiscono visivamente in tutta la loro animata vivacità.

L'opera di Garofalo rimanda, dunque, agli apparati festivi di cui la famiglia ducale andava perfezionando il rituale da decenni: le prime testimonianze cronachistiche risalgono infatti al

3 Cfr. FLORENCE GETREAU, *La musique, in Les Noces de Cana de Véronèse. Une oeuvre et sa restauration*, (Musée du Louvre, Paris, 16 novembre 1992- 29 marzo 1993), Parigi, Edition de la Réunion des Musées Nationaux 1992., pp. 239-255: 254. La studiosa, cita il più precoce Hinrik Funhof (m. 1485). Non essendovi relazione, non pare motivato portarlo quale antecedente agli artisti ferraresi.

4 Dall'ampia bibliografia su Garofalo, su cui ci sarà modo di ritornare in relazione a temi precisi, ci si limita per ora a citare la recente monografia di FIORAVANTI BARALDI, *Il Garofalo* cit. Si ringrazia Barbara Savy per le indicazioni fornite riguardo al tema delle nozze di Cana.

secolo precedente, prima fra tutte quella del 1473, quando Eleonora d'Aragona sposò Ercole I d'Este. I resoconti narrano di «collationi» a base di «confetioni», vale a dire dolci di zucchero costruiti con intenzioni allegoriche in forma di castelli, animali e figure mitiche. Da allora il cerimoniale subì evoluzioni, arrivando al suo apogeo con Alfonso II, ultimo duca di Ferrara, durante il cui governo le componenti spettacolari puntarono all'esibizione di uno sfarzo spinto all'eccesso⁵.

È proprio intorno al terzo decennio del Cinquecento che coincidono e si sovrappongono le diverse documentazioni – visive e letterarie – che interessano la ricerca iconografico-musicale: da un lato il dipinto del Garofalo del 1531 e dall'altro le minuziose descrizioni dello scalco Cristoforo Messisbugo (?-1548), il quale cominciò con la *Cena di carne e pesce*, offerta da don Ercole duca di Chartres al padre Alfonso I d'Este il 20 maggio del 1529, la sua celebre opera sui *Banchetti* stampata postuma nel 1549⁶. La prossimità cronologica del dipinto del Tisi con la cronaca di Messisbugo - due soli anni di distanza - è una prima indicativa corrispondenza, a cui possiamo associarne una terza, significativa ancorché non ferrarese: con un anno di anticipo rispetto a quel primo banchetto relazionato dallo scalco degli Este, usciva l'edizione del *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione⁷. L'addensarsi di fonti diversamente utili alla ricostruzione della prassi del convito o delle convenzioni cortigiane è indicativo di quanto questi eventi fossero divenuti importanti e complesse rappresentazioni del potere della corte.

Se gli Este ebbero sicuramente un primato nel fare del banchetto un momento autocelebrativo, anche i Gonzaga offrono attestati di un'analogha prassi in corso di definizione: dalla corte mantovana – prossima a quella ferrarese non solo geograficamente ma anche e soprattutto per i matrimoni che legarono le due casate e che indirettamente contribuirono a diffondere e perfezionare i cerimoniali – ricaviamo infatti un'altra delle raffigurazioni più interessanti del banchetto di corte: le *Nozze di Amore e Psiche* affrescato da Giulio Romano nel Palazzo Te tra il 1527 e il 1531 (fig. 52 e 53).

Procedendo nella carrellata degli antecedenti allo Scarsellino, al cui inquadramento figurativo e culturale questa disamina è volta, è senz'altro necessario ricordare l'affresco di Luca Longhi (1507-1590) nel refettorio del convento benedettino di Classe, prossimo al ducato estense (fig. 54). Il pittore ravennate, attivo anche per Ferrara, lasciò nell'ultimo quarto del secolo una raffigurazione delle *Nozze di Cana* nella quale, pur non trovando musicisti sull'atrio rialzato alle spalle del convito, che invece vedremo replicati da Bononi in un similare sfondo architettonico, si nota già l'affannarsi di addetti diversi al servizio di tavola e si legge la stessa intenzione ritrattistica nelle figure dei convitati. Anche a questa restituzione visiva del banchetto, collocabile cronologicamente nell'ultimo quarto del secolo, si può associare un'importante testimonianza

5 Sui banchetti estensi cfr. *A tavola con il Principe. Materiali per una mostra su alimentazione e cultura nella Ferrara degli Estensi*, Ferrara, Castello Estense, 1 Ottobre 1988 – 27 Marzo 1989, a cura di Jadranka Bentini, Alessandra Chiappini, Giovanni Battista Panatta, Anna Maria Visser Travagli, s.l. (Ferrara), Gabriele Corbo, 1988. e BARBARA DI PASCALE, *Banchetti estensi la spettacolarità del cibo alla corte di Ferrara nel Rinascimento*, Ferrara, La Mandragora, 1995.

6 CRISTOFORO MESSISBUGO, *Banchetti compositioni di vivande, et apparecchio generale*, Ferrara, Giovanni De Buglhat et Antonio Hucher compagni, 1549. Edizione moderna: Venezia, Neri Pozza, 1960.

7 BALDASSARRE CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, Venezia, Giglio 1528. Ed. moderna in *Opere* di Baldassarre Castiglione, Giovanni della Casa, Benvenuto Cellini, a cura di Carlo Cordié, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 5-361.

documentaria, pubblicata più o meno negli stessi anni - il 1584 - ancora a Ferrara: il trattato *Dello scalco* di Giovanni Battista Rossetti, a servizio di Lucrezia d'Este duchessa d'Urbino, sorella dell'ultimo duca Alfonso II⁸.

Dal Tintoretto (1518-1594) abbiamo poi un'interpretazione delle *Nozze di Cana* (Venezia, Chiesa di Santa Maria della Salute) risalente al 1561, con musicisti esotici sullo sfondo (fig. 55). Ma il più importante modello figurativo a disposizione degli artisti ferraresi, nonché l'opera che maggiormente influenzò sulla successiva elaborazione del tema del banchetto sono le *Nozze di Cana* di Paolo Caliari detto il Veronese (1528-1588), realizzate nel 1562-63 per la parete del refettorio benedettino di San Giorgio Maggiore a Venezia, nel complesso architettonico appena terminato su progetto del Palladio (fig. 56). Il soggetto, adeguato dal punto di vista tematico per ornare una mensa monastica che ospitava anche visitatori illustri di passaggio, è trasfigurato dall'autore in una grandiosa festa veneziana, affollata da ben centotrenta personaggi e descritta minuziosamente in tutti i dettagli dell'apparecchio e del costume. La storiografia artistica⁹ ha sottolineato l'impatto che quel dipinto produsse sul tema del banchetto, i cui rimandi sono leggibili anche nello Scarsellino e nel Bononi, ma in questa sede interessa focalizzare lo sguardo sui dettagli musicali e utilizzare il dipinto di Veronese, in termini di confronto, quasi fosse una lente di ingrandimento capace di far risaltare, per similitudine o per contrasto, gli elementi significativi per la lettura iconografico-musicale.

Si deve pertanto notare che la novità più interessante delle *Nozze veneziane*, dal punto di vista musicologico, è la grande rilevanza accordata al concerto, raffigurato in primo piano, al centro, appena sotto alla figura del Cristo. Una esegesi del dipinto a lungo tramandata, poi confutata poiché priva di verosimiglianza oltre che di fondamento, aveva voluto vedere, nelle figure dei musicisti, i ritratti dei più importanti pittori del tempo. Più recenti letture hanno invece proposto di riconoscere, almeno in due di essi, i ritratti di celebri musicisti operanti all'epoca a Venezia: Adrian Willaert (1498ca-1562) e Cipriano de Rore (1516-1565)¹⁰. Al di là della correttezza della tesi, argomentata peraltro con adeguata documentazione, interessa qui notare che l'intenzione ritrattistica evidente nel grande dipinto del Veronese è parimenti leggibile nelle intenzioni degli autori ferraresi, sui quali tuttavia non sono mai state proposte possibili interpretazioni. È da sottolineare che la stessa attenzione dedicata alla rappresentazione dei musicisti e dei loro strumenti accomuna il pittore veneziano allo Scarsellino e soprattutto al Bononi, anche se, come vedremo, con sensibilità differenti.

L'ultimo elemento che lega la lettura del dipinto del Caliari con i nostri, e particolarmente con le tre repliche del Bononi, è l'influenza della scenografia teatrale sull'ideazione delle architetture dipinte, che entrambi gli artisti pongono ad imponente sfondo della scena: per il Veronese si è parlato delle suggestioni ricevute dal Palladio, oltre che delle sue dirette esperienze nei decori

8 GIOVANNI BATTISTA ROSSETTI, *Dello scalco*, Ferrara, Mammarello, 1584 (rist. anast., Bologna, Forni, 1991).

9 Cfr. *Les Noces de Cana* cit.

10 Cfr. FLORENCE GETREAU, *La musique*, in *Les Noces de Cana* cit., pp. 239-249; LUIGI BESCHI, *L'immagine della Musica in Paolo Veronese. Una proposta per la lettura del concerto delle Nozze di Cana*, in «Imago Musicae» XVI/XVII, 1999/2000, pp. 171-191.

festivi veneziani¹¹; per il Bononi vorremmo proporre la relazione con l'architettura teatrale sperimentata dagli architetti ferraresi Giovan Battista Aleotti e Francesco Guitti, con il quale è pure documentata una collaborazione in ambito teatrale¹².

In conclusione, l'analisi delle opere ferraresi di cui ora parleremo ha tenuto conto di due elementi dell'ambito culturale in cui furono prodotte: il primo è l'importante tradizione del banchetto di corte, del quale ci rimangono sia le fonti letterarie realizzate dai testimoni e dagli artefici - gli scalchi -, che le fonti iconografiche cinquecentesche locali prima ricordate. Il secondo elemento è invece la famosa tela veneziana di Veronese, nella quale il realismo dei dettagli e della ritrattistica costituirono un termine di confronto che i pittori ferraresi presero in considerazione e, in certa misura, assimilarono.

3. *Scarsellino, il banchetto cinquecentesco e le fonti letterarie*

Ippolito Scarsella, detto lo Scarsellino (Ferrara 1560 ca.-1620)¹³ fu uno degli artisti ferraresi di maggior prestigio nel periodo in cui Ferrara attraversò la fase della devoluzione allo stato della Chiesa. I biografi riconoscono un suo alunnato a Bologna presso Ludovico Carracci e successivamente a Venezia, proprio nella bottega del Veronese, al quale, si ribadisce, è doveroso far riferimento per quanto riguarda il soggetto in esame. Nell'analisi delle versioni di Scarsellino si metteranno in relazione le immagini con le fonti letterarie che forniscono descrizione dei banchetti estensi, al fine di permettere il riconoscimento della fonte iconografica – al pari di quella letteraria – come uno strumento utile alla ricostruzione del medesimo evento.

Lo Scarsellino dipinse tre scene di banchetto che qui interessano per i dettagli musicali in esse inseriti: *Nozze di Cana* (Monaco, Alte Pinakothek) datato intorno al 1590¹⁴ (fig. 13), *Nozze di Cana* (Ferrara, Pinacoteca Nazionale) collocato dalla storiografia artistica nello stesso decennio¹⁵ ma che documenti d'archivio recentemente emersi permettono invece di posticipare al 1615¹⁶ (fig. 14), e la *Cena in casa di Simone* (Gerusalemme, The Israel Museum), datato intorno al 1617¹⁷ (fig. 15).

Il tema delle Nozze di Cana, come si è detto, trovò la sua più frequente collocazione nei refettori monastici. È questo il caso del dipinto che si trova ora presso la Pinacoteca di Ferrara, commissionato per il refettorio di San Benedetto, monastero nel quale lo Scarsella eseguì anche altre opere. Sono invece ignote le circostanze della commissione del dipinto oggi a Monaco, che ripropone l'impianto del precedente per quanto riguarda la disposizione dei musicisti sul limitare sinistro, in posizione leggermente rialzata. Il terzo dipinto, la *Cena in casa di Simone*, forse proviene

11 Cfr. CHRISTIAN LENZ, *La destinatione du tableau et son architecture*, in *Les Noces de Cana*, cit., pp. 210-238.

12 Cfr. capitolo II.

13 Su Scarsellino cfr. NOVELLI, *Scarsellino*, cit.. I riferimenti cronologici più aggiornati per Scarsellino e Bononi sono stati desunti dalle biografie pubblicate sugli artisti ferraresi da Barbara Ghelfi, cfr. GHELFI, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento*, cit..

14 NOVELLI, *Scarsellino*, cit., cat. 1.

15 *Ibidem*, cat. 39.

16 Si ringrazia Andrea Faoro per la segnalazione del documento che ne attesta la commissione; di tale rogito, di cui mi ha informato anticipatamente, fornirà adeguata documentazione in un suo contributo di imminente pubblicazione.

17 NOVELLI, *Scarsellino* cit., cat. 83.

dalla collezione privata del cardinale Serra, legato di Ferrara dal 1616 al 1623, ed è di minori dimensioni a motivo della destinazione domestica. In esso il liutista in attesa occupa ancora la stessa posizione della scena, nella quale il pittore interpretò l'episodio evangelico dell'incontro tra Cristo e la Maddalena¹⁸ come l'apparato di un banchetto di stampo cortese. In tutte e tre le tele viene raffigurata una festa, di cui l'autore descrive gli attori, a diverso titolo presenti: dagli invitati seduti alla grande tavolata, ai responsabili del buon andamento della festa, tra cui i servi preposti al servizio, i maestri di cerimonia e, per finire, i musicisti, incaricati di offrire un gradevole intrattenimento ai convitati.

Il dipinto di Monaco (fig. 13) - cronologicamente il primo, secondo la valutazione stilistica - raffigura una scena di banchetto all'aperto, nella quale hanno preminenza gli 'attori' piuttosto che le scenografie, più in evidenza nella successiva versione delle nozze di Cana (fig. 14); questa «restituisce tutti i particolari di un banchetto di impronta estense»¹⁹, costituito da un movimentato e festoso affastellarsi di figure. Gesù, in primo piano, siede al principio dell'affollata tavolata ed è colto nel momento in cui stende il braccio per compiere il miracolo sulle giare posate poco lontano da un giovane inserviente. Tutt'intorno sono disposti una grande quantità di convitati, servitori e curiosi spettatori, che fanno capolino tra le colonne o rimirano la scena dal corridoio sopraelevato che incornicia la scena. È raffigurato anche qui un convito all'aperto, che presenta alcuni tratti della rappresentazione teatrale, a cominciare dal luogo fisico in cui è ambientato - un'architettura di sfondo costituita da un portico a tre grandi archi, collegato, sulla sinistra, con la loggia in cui sono sistemati i musicisti - per terminare con i suoi partecipanti/attori.

La fonte letteraria più prossima è senz'altro la descrizione delle cene allestite con meticolosa puntigliosità per la corte estense dal Mesisbugo prima e dal Rossetti poi, sul finire del secolo²⁰. Il ruolo di entrambi gli estensori, nelle circostanze poi diffuse con le stampe, è comparabile a tutti gli effetti a quello di un regista, capace di ideare un articolato succedersi di sorprese gastronomiche, alternare la degustazione dei cibi agli intermezzi recitati, prevedere i più consoni accompagnamenti musicali, inserire nei giusti tempi gli interludi danzati, ambientare il tutto in una cornice scenografica capace di meravigliare i fruitori e coordinare i numerosi addetti al servizio della tavola e dell'intrattenimento. Sovrintendere al perfetto funzionamento della macchina della festa era davvero una mansione che richiedeva eclettiche competenze registiche. Le opere d'arte che hanno cristallizzato la visione di uno di quei momenti restituiscono in pieno l'idea di complessità e di animato fervore che stava dietro all'allestimento di quegli eventi spettacolari. Può, dunque, essere utile accostare alle descrizioni visive, le fonti letterarie di quegli apparati, poiché in esse si trova conferma di impressioni che l'istantanea del dipinto suggerisce riguardo alla teatralità della circostanza, al luogo assegnato ai musicisti, al loro ruolo e agli organici adoperati in queste occasioni.

Le relazioni dei due scalchi ducali, Cristoforo Mesisbugo e Giovan Battista Rossetti²¹, pur

18 Luca 7,36-50.

19 NOVELLI, *Scarsellino* cit., cat 39.

20 MESSISBUGO, *Banchetti composizioni di vivande* cit. e ROSSETTI, *Dello scalco*, cit..

21 Vedi nota precedente.

essendo separate da tre decenni l'una dall'altra, recano analoghe informazioni riguardo alle musiche eseguite durante i banchetti²². Sia il primo, scalco di Ercole I, che il secondo, scalco di Lucrezia d'Este duchessa d'Urbino, riportano interventi musicali improntati alla varietà per quanto riguarda gli organici e i generi: ciò poiché essi erano concepiti proprio per rompere il ritmo ripetitivo di un'interminabile serie di portate. Per lo stesso motivo il luogo assegnato ai musicisti non è fisso, ma può cambiare a seconda del convito e, analogamente a tutto l'apparato della festa, è destinato a suscitare meraviglia.

Così, in occasione della cena di pesce offerta da Don Ippolito Estense al fratello Ercole, futuro duca d'Este, il 20 maggio 1529, si apprende che ogni vivanda fu accompagnata da un organico sempre diverso, che prendeva posto di volta in volta nel luogo allestito appositamente per i musicisti:

A man sinistra del giardino era una bellissima e gran frascata, ornata di diverse arme e festoni medesimamente, come quella ch'era sopra la tavola; sotto la quale stettero i Musici continuamente a sonare e a cantare, fino a tanto che durò la cena, come a pieno si dirà di vivanda in vivanda²³.

Seguono, per ogni portata, gli organici e talvolta i generi musicali destinati ad accompagnarne la consumazione: prima

quattro Musici vestiti tutti ad una livrea, tra i quali uno sonava una cetra, l'altro un léuto, il terzo un'arpa e il quarto uno flauto, sonando però tutti insieme balli alla gagliarda, con quattro fanciulli e quattro giovanette che venivano danzando.

Seguì «una musica di tre tromboni e tre cornetti», poi «fu sonata una dolzaina, un trombone e uno flauto alla alemanna», quindi «un'arpa, un flauto e un gravacembalo» e alla successiva vivanda ancora «una dolzaina, un violone, due cornamuse e una cetra» e ancora tre cantanti, alternati poi da balli attorno alla mensa, e ancora «tre flauti, tre cornamuse e uno violone». A eloquente commento della straordinaria abbondanza di cibo e alla corrispondente ricchezza di intrattenimenti offerti ai convitati, si riporta l'annotazione interposta a questo punto della narrazione del banchetto che, lo diciamo per compiutezza di informazione, si era estesa per sei pagine in lunghi elenchi di piatti, spesso serviti come scenografiche preparazioni:

Il che fatto [servite mille ostriche e 54 piatti di arance e pere], cominciarono a sonare i piffari: e quivi pensò ognuno che fosse finita la cena, ma si levò solo il primo mantile²⁴!

22 Si potrebbe obiettare che i resoconti degli scalchi ducali registrano una prassi della vita di corte precedente alla devoluzione e quindi non sovrapponibile alle fonti figurative di cui ci stiamo occupando, che sono quasi tutte, anche se di poco, successive; in realtà quello che spesso è stato definito banchetto 'di corte' faceva parte del costume della nobiltà in generale e non solamente della famiglia estense in senso stretto: quindi non cessò certamente con il trasferimento della corte a Modena. Le occasioni celebrative, anche se meno prestigiose del matrimonio di un principe, continuarono a motivare l'apparato di conviti anche dopo il 1598: sono molti i nomi dei notabili annotati dal Rossetti tra coloro che offrirono banchetti prima del 1584 e non è pensabile che una prassi sociale così strutturata da decenni di esercizio e così densa di significati politici e di costume cessasse per un avvicendamento del governo della città. Messisbugo e soprattutto Rossetti si possono, quindi, ritenere una fonte attendibile anche per lo studio dei banchetti ferraresi degli anni appena posteriori alla devoluzione. Tra i nomi dei nobili ferraresi che figurano responsabili dei banchetti curati da Rossetti leggiamo Cornelio Bentivoglio, Camillo Costabili, Scipione Bonlei, Annibale Turco, Cesare Tassoni, il conte di Scandiano (Bartolomeo Thiene), Alfonso Trotti, Gerardo Bevilacqua, Luigi Montecuccoli e molti altri.

23 MESSISBUGO, *Banchetti compositioni di vivande* cit., p. 32.

24 Tutte le citazioni sono relative alla cena del 20 maggio 1529, MESSISBUGO, *Banchetti compositioni di vivande* cit., pp. 31-42).

La straordinaria durata di tali banchetti copriva anche l'intera notte, per terminare con la colazione della mattina successiva: ciò motivava indubbiamente la constatata varietà di intrattenimento musicale .

L'istantanea offerta dai tre dipinti dallo Scarsellino descrive quindi tre diversi momenti di questa variegata animazione musicale: nel primo banchetto vediamo tre archi: violone, viola da gamba e viola (fig. 13a). Nel secondo - le *Nozze di Cana* di Ferrara - un'analoga formazione: violone, o contrabbasso, una viola da gamba e, poco distante, una viola (fig. 14a). Nel terzo dipinto, la *Cena in casa di Simone*, lo Scarsella si limitò a registrare la presenza musicale ponendo un liutista in attesa, con lo strumento appoggiato per il cavigliere al braccio, al di là di una cancellata (fig. 15a). Di fianco al musicista un altro personaggio osserva lo svolgersi del convito; interpretato come cantore, forse per il libro che tiene chiuso in mano²⁵ è più probabilmente un attore, in quanto il formato non è quello del libro di musica.

La raffigurazione degli strumenti non pare, in questi tre casi, accurata come in quella veronesiana: la viola da gamba della suonatrice delle *Nozze* di Ferrara ha le fasce collegate al manico perpendicolarmente, anziché essere spioventi, la tastiera molto corta in rapporto alle dimensioni della cassa, la cavigliera piatta come quella di una lira da braccio e, per finire, è suonata in posizione inverosimile. Lo strumento infatti, una taglia di viola tenore da quanto si riesce a vedere, è suonato appoggiato alle gambe; tale consuetudine è attestata per l'epoca - anche il suonatore vestito di bianco nel quadro di Veronese suona in questa posizione, anziché nell'altra possibile, con lo strumento verticale tra le ginocchia - ma con l'archetto impugnato superiormente. La suonatrice dello Scarsellino, invece, si suppone stia tenendo l'archetto da sotto, in quanto si vede l'estremità libera spuntare da dietro la spalla dell'altro strumentista: suonare in tale posizione non è semplicemente possibile. A meno che tali anomalie non siano dovute a ritocchi di restauri successivi, come si è immaginato per l'*Apollo* dello stesso autore²⁶, non è possibile classificare con chiarezza lo strumento, non solo poiché visibile soltanto in parte, ma anche perché erano frequenti, all'epoca, le sperimentazioni organologiche²⁷.

Un ulteriore punto di contatto tra le fonti letterarie e quelle visive si offre in relazione ai ruoli dei musicisti. Si può fornire un esempio tornando al concerto raffigurato nella grande tela destinata al refettorio di San Benedetto (fig. 14a), dove un particolare curioso interroga l'osservatore: i copricapi dei due musicisti. La suonatrice di viola tenore indossa un curioso berretto rosso ornato da spilla e il violoncellista, posto di tre quarti, ha in testa una vistosa corona che, per dimensioni e fattezze, si direbbe un costume teatrale. Era in effetti consuetudine che l'intrattenimento musicale declinasse in rappresentazione e non era infrequente in tal caso che i

25 NOVELLI, *Scarsellino* cit., cat 83.

26 Vedi capitolo V.

27 Non sarebbe corretto ritenere inverosimile una raffigurazione solo perché lo strumento è attualmente inesistente e sconosciuto. La sopravvivenza di strumenti insoliti, talvolta ancora conservati presso collezioni museali, oppure la descrizione di certi esemplari in fonti dell'epoca riferisce anzi della propensione all'ideazione di nuovi e «inusitati strumenti». Così per esempio registra sempre lo stesso Rossetti in occasione del banchetto servito per il matrimonio del duca Alfonso II con la sua seconda moglie, Barbara d'Austria, nel 1565: «e si portò ogni vivanda con varij suoni, e inusitati instrumenti» (ROSSETTI, *Dello scalco* cit., p. 426).

musicisti partecipassero con costumi di scena:

Venne in sala un'Orfeo sonando, con tre voci, che non pareano in sua compagnia, e dietro lui lo seguitavano quindici animali, e diversi quali erano di venci [sic] coperti, come fosse il lor pel naturale, e tutti vuoti dentro, con certe tavole à due solari: che ciascuno di essi portava un piatto nel corpo, e giunti alla sua posta, ove era lo Scalco di quel piatto si apriva una finestra, in la panza verso la tavola, & lo Scalco metteva le vivande in tavola, che erano queste, e tutti arrostiti, e l'Orfeo sempre sonava, e si cantava, mentre si metteva in tavola, poi girando la tavola si partiva²⁸

I musicisti potevano anche ricoprire un ruolo nella drammatizzazione che fungeva da intermezzo tra una portata e l'altra del convito e la recitazione di versi era uno degli intrattenimenti proposti in queste circostanze, di nuovo secondo un principio di varietà e alternanza. Testimonianze di tale pratica ci vengono esposte ancora dallo scalco di Lucrezia d'Este, in occasione del banchetto offerto da Don Alfonso alla duchessa Lucrezia Medici, prima moglie di Alfonso II²⁹. Giovan Battista Rossetti, infatti, riferisce che quasi al termine del lautissimo pasto furono recitati alcuni versi dedicati alla duchessa. La drammatizzazione approntata in questa circostanza fu a tutti gli effetti una rappresentazione teatrale breve, ma di straordinaria complessità scenica: il solaio della sala in cui si svolse il banchetto, che era stato appositamente dipinto come un cielo, si aprì per far uscire, tra suoni di tuoni e lampi di fuochi artificiali, la dea Flora, la quale rimase a declamare sospesa su una nuvola mobile, mentre dal solaio soprastante un concerto vocale e strumentale, non visibile da sotto, si alternava alla recitazione. Possiamo ben immaginare che un apparato simile avesse necessitato di rilevanti lavori strutturali alla sala e avesse fornito non poco lavoro agli scenografi teatrali che idearono sia la macchina di Flora che la dislocazione degli spazi consoni ai musicisti, affinché il concerto fosse ben udibile dalla sala e ben coordinato con la parte recitata. Se già stupisce la sola relazione di quell'apparato, possiamo immaginare la meraviglia che esso dovette suscitare sugli spettatori che assistettero allo spettacolo:

Poi, che fù levata la tovaglia, si aperse il solaro finto à cielo, che già dissi della sala, con gran tuoni, e lampi, e bellissimi fuochi, e ne uscì del capo di sotto una Dea Flora, con nube caminando per aria, appresso al solaro due braccia; vaghissima cosa certo, la qual così caminando facea varij, e bellissimi effetti, e gettando gran quantità di bellissimi fiori di seta di grandissima spesa, giunta innanti alla Duchessa, disse i seguenti versi, e mentre, che ogn'uno si fermava, si sentiva sopra lei nel solare che era in quel dirrito di seta, una eccellente Musica, che tante volte variò canti, e suoni quante volte ella fece pausa, e finito i suoi versi, come prima si ritornò, con tuoni, lampi, e bei fuochi, e si nascose; i versi furono questi. Flora son'io la vaga Dea...³⁰

Il vaglio delle fonti letterarie attesta, in conclusione, che il ruolo dei musicisti durante i banchetti era piuttosto eclettico, che gli organici dovevano diversificarsi al fine di variare l'intrattenimento e che l'apparato della festa non prevedeva un luogo fisso da assegnare loro. I dipinti dello Scarsellino confermano tali fonti. Per quanto riguarda l'ultimo punto, la mancanza di

28 *Banchetto e cena, che per questa occasione con gli istessi Prencipi fece l'Illustrissimo Sig. Cornelio Bentivoglio.* (ROSSETTI, *Dello scalco* cit., pp. 135-140).

29 Il matrimonio fu celebrato nel 1558, ma a causa della immaturità della sposa, appena tredicenne, la convivenza fu rimandata di due anni e si concluse l'anno successivo a causa della morte per tisi della giovane duchessa.

30 ROSSETTI, *Dello scalco* cit., p. 123

un luogo deputato alla musica, i dipinti lo attestano: infatti, vediamo i musicisti raffigurati accanto alla tavolata e seminascosti tra le colonne, nel caso delle *Nozze di Ferrara* (fig. 14a), oppure su un palco provvisorio di legno, piuttosto rozzo, nella versione di Monaco (fig. 13a). In entrambi i casi il ruolo in cui si cristallizza la loro presenza nel quadro è quello di fornitori di un sottofondo musicale durante la consumazione del pasto.

Vi sono altre fonti figurative che mostrano una posizione dei musicisti analoga a questa; una particolarmente interessante è un disegno di Nicolò dell'Abate, *Convito con musicisti*, conservato alla Galleria Estense di Modena (fig. 57). Pur nella semplicità della fonte iconografica, si ritrovano tutti gli 'ingredienti' dell'apparato del banchetto: la scenografica piattaiola sullo sfondo, gli abiti eleganti degli invitati, il paggio a servizio della tavola e, appunto, il gruppo di quattro musicisti. A parte il peculiare carattere del disegno, che pare sottolineare specificamente il tema della seduzione - la scena di corteggiamento sulla destra, l'accoppiamento dei cani e il letto a baldacchino sul fondo paiono eloquenti - la funzione dei musicisti è la medesima di quelle illustrate dallo Scarsellino: stanno producendo una colonna sonora, di secondaria importanza, tutto considerato, rispetto all'evento principale che si sta svolgendo lì accanto. Lo stesso si può dire per la *Cena in casa di Simone*, (fig. 15a) nella quale compare un solo musicista, in rilassata attesa: come a dire, la musica c'è, ma non è protagonista del quadro.

A completamento della ricognizione effettuata sulla posizione assegnata ai musicisti durante i banchetti, va registrato che le fonti letterarie apportano un'ulteriore testimonianza, di cui i dipinti non possono per forza di cose fornire attestazione visiva: in diversi casi era richiesto che i musicisti fossero nascosti alla vista degli invitati. Abbiamo considerato il caso della cena in onore di Lucrezia Medici, nel quale i musicisti erano sistemati sopra al solaio; ma, oltre a quella, ci sono altre occasioni in cui è documentata tale prassi, peraltro consueta in ambito teatrale, come il «Desinare fatto dall'Illustr. Signor Conte Hercole Tassone à Casalecchio»:

sotto una bellissima loggia di frasche: dove in certi volti erano in tre luoghi nascosti bellissimi concerti, e di voci, e di varij suoni, che sempre intrattennero la tavola³¹.

Oppure in occasione del «Desinar fatto dall'Eccellentiss. Sig. Don Alfonso da Este all'Illustriss e Reverendiss. D'Urbino» (sic), quando il convito fu allestito con ogni cura sulle barche che portarono gli invitati sul fiume Po verso Venezia:

poi che fu l'ora del desinare smontorno questi Signori della barca, dove erano, e salirono sopra à questa, ove erano varie musiche nascoste³².

Nascondere agli occhi degli ospiti la presenza dei musicisti manifesta l'intenzione di creare un effetto sorpresa: invisibile e inaspettata, la musica sarebbe stata causa di meraviglia, così come tutti gli elementi previsti dall'apparato.

31 ROSSETTI, *Dello scalco* cit., p. 322.

32 *Ibidem*, p. 388.

La disamina dei tre dipinti dello Scarsellino, combinata con i documenti letterari, permette quindi di accertare quanto fosse realistico il modo di raffigurare la componente musicale: la presenza e il ruolo dei musicisti, nonché la loro disposizione nell'impianto del dipinto rispecchiavano le reali consuetudini dell'allestimento di un banchetto. Così come venivano raffigurate con attenzione al dettaglio le credenze e le piattae - presenti e ostentate a dimostrazione del lusso in cui viveva il principe - le fini tovaglie, o mantili - sovrapposte sulla tavola e poi tolte una alla volta durante il convito per poter ripulire la tavola dei resti senza scomodare gli astanti -, gli abiti e le stoffe sfarzose degli ospiti, l'affollarsi di curiosi spettatori presenti in secondo piano, le tavole separate e discoste destinate agli ospiti di minor rilievo, così anche il dettaglio musicale ci rivela un'istantanea reale di quei momenti di festa.

Occorre però puntualizzare che manca nello Scarsellino la volontà di caricare la presenza musicale di significati allusivi. In questo senso i suoi musicisti hanno un ruolo diverso da quelli raffigurati dal Veronese: in quest'ultimo non sono solo la registrazione di una consuetudine, al pari delle frange di una tovaglia o della brillantezza di una suppellettile; si notano perché posti in primo piano centralmente, mentre esibiscono raffinati strumenti musicali. Sono talmente visibili da sembrare caricati di intenzione simbolica, leggibile nella clessidra posta a fulcro del gruppo. In conclusione nel Veronese il ruolo dei musicisti è complesso, rilevante e di tutt'altro significato rispetto a quello assegnato ai personaggi raffigurati dall'artista ferrarese; e ciò va segnalato, per puntualizzare che l'omaggio reso dallo Scarsellino al suo maestro è senz'altro presente, ma si mantiene su altri livelli, senza coinvolgere la componente musicale del dipinto.

4. *Bononi e l'architettura teatrale*

Scorrendo la letteratura relativa al soggetto delle nozze di Cana, o del banchetto in generale, si nota la frequenza del riferimento al teatro: si parla dei personaggi ritratti come di «attori di un copione nel quale recitano quali comprimari gli ufficiali addetti alla tavola»³³ e si guarda alle architetture raffigurate come a scenografie³⁴. Colpisce inoltre ritrovare lo stesso richiamo al teatro tanto riguardo ai primi modelli iconografici citati quanto a quelli successivi: per le *Nozze* del Garofalo (fig. 51) si parla dei «personaggi, tutti rivolti verso lo spettatore come fossero su un palcoscenico»³⁵; per la *Cena in casa di Simone* (fig. 15), dello Scarsellino, si allude alla Sacra rappresentazione³⁶ e delle *Nozze* dello stesso autore (fig. 14) si parla ancora in termini teatrali del gruppo di musicisti³⁷. È evidente che esiste una certa prossimità tra la raffigurazione del convito e il palcoscenico. D'altronde, nella realtà storica dei fatti, il carattere del banchetto cortese fu, per

33 JADRANKA BENTINI, *Per la ricostruzione del banchetto del principe. Documenti figurativi e fonti manoscritte e a stampa*, in *A tavola con il principe* cit., pp. 269-307: 269.

34 Cfr. *Les Noces de Cana de Véronèse* 1993, in particolare CHRISTIAN LENZ, *La destination du tableau et son architecture*, pp. 210-234 e FLORENCE GETREAU, *La musique*, pp. 239-249

35 FIORAVANTI BARALDI, *Il Garofalo* cit., cat. 147.

36 NOVELLI, *Scarsellino* cit., cat. 83.

37 *Ibidem*, cat 109.

sua natura, teatrale: al pari di tutti gli spettacoli offerti in occasioni celebrative importanti - prima fra tutte le nozze del principe - il banchetto era una vera e propria rappresentazione, regolata da cerimoniali codificati e talmente prossima al teatro da prevedere persino un pubblico, ammesso non a partecipare al convito, ma solo a 'godere' della sua vista³⁸. La corte affidava a questa natura del banchetto una funzione autocelebrativa, che esigeva quindi allestimenti scenici proporzionati al trionfo dell'evento; ciò richiedeva la preparazione di vere e proprie strutture in legno, cartapesta, tela e materiali poveri, destinati a sopravvivere giusto il tempo della festa.

Ha quindi fondamento quanto è stato notato a proposito delle *Nozze di Cana* del Veronese: le imponenti architetture in cui è ambientata la scena non sono veri edifici, bensì un luogo immaginario, una scenografia ideata dal pittore ispirandosi ai decori provvisori delle feste. Il fatto che non sia una raffigurazione dal vero è suggerito dal punto di vista rialzato e dai differenti punti di fuga utilizzati. Ulteriore indizio che avvalora tale supposizione è infine una partecipazione diretta del Caliarì agli allestimenti teatrali mantovani del 1574, che lo mise così a diretto contatto con gli il mondo teatrale³⁹.

La collaborazione di Veronese con gli scenografi non rappresentò d'altronde un esempio isolato, anzi, l'intervento diretto dei pittori locali, anche di rilievo, alla preparazione dei decori provvisori per ingressi di personaggi importanti o per occasioni celebrative era piuttosto consueta; così poteva avvenire che la competenza pittorica si mescolasse a quella scenografica e coesistesse nella pratica di diversi artisti, ai quali le fonti documentarie attribuiscono quindi anche la qualifica di architetto. Per Ferrara si possono riferire il caso di Camillo Filippi, padre di Sebastiano, finora conosciuto esclusivamente come pittore, che viene nominato in un rogito notarile «architectoris»⁴⁰, di Alfonso Rivarola detto il Chenda, del quale è conosciuta la duplice competenza, e dello stesso Francesco Guitti, del quale sono note le opere in qualità di scenografo e architetto teatrale, ma di cui si ha notizia anche come pittore⁴¹.

Tra le "scenografie da banchetto" di cui abbiamo già visto alcuni esempi nei dipinti precedenti, possiamo, dunque, annoverare anche le architetture che Carlo Bononi inserì nelle sue interpretazioni, ma l'analisi di questi dipinti offre qualche ulteriore spunto di riflessione. Innanzi tutto il rilievo del dettaglio musicale: egli pone i musicisti per tre volte in posizione di grande evidenza, li raffigura con una vivacità di atteggiamenti e una ricchezza di dettagli che lascia immaginare un marcato interesse dell'artista nei confronti di questa componente della festa. Oltre a ciò, i suoi dipinti offrono un motivo di riflessione per il confronto tra le strutture architettoniche da lui raffigurate e le innovazioni che proprio negli stessi anni gli architetti ferraresi stavano sperimentando: il luogo assegnato ai musicisti nel nascente assetto del teatro poi detto «all'italiana» - ossia quella che diverrà la buca dell'orchestra - aveva una struttura simile per diversi aspetti a quella raffigurata nei banchetti di Carlo Bononi, che ci appaiono, così, delle stupefacenti

38 Cfr. ADRIANO CAVICCHI, *Nel Parnaso dei sensi tra spettacolo, simbolo e storia* cit.

39 Cfr. CHRISTIAN LENZ, *La destination du tableau et son architecture*, in *Les Noces de Cana de Véronèse* cit., pp. 210-234.

40 Il rogito si riferisce alla restituzione della dote di Eleonora Filippi, per la quale agì il fratello Camillo, in quanto non era consentito alle donne di autorappresentarsi in caso di rogito notarile; in tale occasione il padre del Bastianino viene nominato *egregi viri ser Camilli de Filippis architectoris*. Cfr. trascrizione in appendice, doc. 2.

41 Sull'omonimia dei due Francesco Guitti individuata durante la ricerca archivistica, vedi capitolo II. Trascrizione del testamento di Francesco Guitti in appendice, doc. 15.

istantanee di un processo storico documentato finora solo a livello letterario. Questa similitudine trova ulteriore conferma nella collaborazione che il Bononi ebbe proprio con Francesco Guitti, lo scenografo che a Parma tra il 1627 e il 1628 adottò per il teatro Farnese e per il teatro provvisorio nel cortile di San Pietro Martire alcune delle soluzioni più funzionali per l'architettura teatrale. Vediamo quindi in quale modo l'artista raffigurò la musica dei suoi banchetti⁴².

Carlo Bononi dipinse tre volte una scena di banchetto con musicisti, in opere di ragguardevoli dimensioni. La prima, in ordine di tempo, fu il *Convito di Assuero* (fig. 16), realizzata nel secondo decennio del XVII secolo per il refettorio dei canonici regolari di San Giovanni Evangelista, a Ravenna. Il secondo, le *Nozze di Cana* (fig. 17), dipinto tra il 1616 e il '20 per il coro della basilica di Santa Maria in Vado, fu commissionato per ottemperare il legato testamentario di Lucrezia Marocelli Fini. Infine, una replica dello stesso soggetto fu terminata nel 1622 per il refettorio dei certosini di San Cristoforo a Ferrara (fig. 18)⁴³.

I musicisti sono posti in tutti e tre i casi al di là di una balaustra che sovrasta il banchetto, al centro della quale è posto uno stemma, che in due casi ha evidente relazione con i committenti⁴⁴. Sulla balaustra, oltre la quale sono posti i musicisti, è posato un elegante drappo che nasconde lo spazio retrostante. Il gruppo di musicisti ritratti è numeroso in tutte e tre le versioni: otto nella prima e nella terza, nove nella seconda; il fatto che qualche strumentista non sia impegnato fa desumere che l'organico sia variabile, o meglio che non tutti gli strumenti intervengano in ogni brano. Nel gruppo di suonatori regna l'idea di vivacità e di concitazione che pervade anche la scena nel suo complesso, nell'affollarsi delle figure e nel loro incrocio di sguardi, nella corsa degli inservienti addetti al convito, negli 'incidenti' del servizio in cui qualcuno incorre e persino nella presenza scomoda dei cani che si azzuffano per conquistare i resti.

Al di là degli organici raffigurati, di cui diremo in seguito, si vuole ora porre l'attenzione sulla posizione assegnata ai musicisti rispetto alla 'scena teatrale' del convito, ossia esattamente sopra a quella, oltre un parapetto parzialmente coperto da un panno. La loro posizione appare definita e stabile, tanto è vero che in un caso - le *Nozze* della Pinacoteca di Ferrara - compare un organo, per il quale è necessaria una installazione fissa; in altri casi gli strumenti non adoperati in quel momento sono provvisoriamente appoggiati nelle vicinanze: quindi, pur nella variabile fisionomia dell'organico adoperato di volta in volta, il luogo per i suonatori è stabilito sulla balconata.

Da quella posizione i musicisti sono in grado di operare in perfetta sincronia con i tempi del

42 Sulle feste parmensi del 1638 vedi capitolo II.

43 Per le datazioni dei dipinti, ci si riferisce alla monografia di Andrea Emiliani (EMILIANI, *Carlo Bononi* cit.) o alla più aggiornata trattazione della pittura ferrarese del Seicento, GHELFI, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento* cit.

44 Nel *Convito di Assuero* la balaustra si orna di uno stemma con l'aquila, da porre in relazione con i canonici regolari di San Giovanni Evangelista di Ravenna, committenti del dipinto: l'aquila è infatti il simbolo dell'evangelista. Lo stemma posto nella stessa posizione nelle *Nozze di Cana* ora in Pinacoteca a Ferrara è invece quello dei Certosini che, anche in questo caso, lo commissionarono per il proprio refettorio. La replica del soggetto per il coro della chiesa di Santa Maria in Vado non trova invece apparente relazione con la committente, tal Lucrezia Marocelli Fini, cui non corrisponde l'emblema con il sole a otto punte dello raffigurato nell'identica collocazione, circondato dal drappo. L'araldica ferrarese collega il sole a otto punte alle famiglie Dinarelli, Eurici e Ulivieri, di cui non è documentata alcuna relazione con l'affresco. Il blasone della famiglia Marocelli raffigura invece tre aquile (ALFONSO MARESTI, *Raccolta dell'Armi antiche, e moderne de nobili ferraresi Con l'Origine loro fin hora truate dal Conte e Cavaliere Alfonso Maresti ferrarese*, Ferrara, Nella Stampa Camerali [sic] 1699) e quello dei Fini due delfini (GIROLAMO BARUFFALDI, *Blasonario ferrarese Nel quale si esprimono le Arme Gentilizie della Famiglie ferraresi Così Nobili, come cittadinesche, Plebee, e Popolane tanto antiche, come moderne Raccolte dalle Scritture, Marmi, Sepolcri, & altri luoghi autentici*, ms, FE.BCA, Antonelli 317). Rimane quindi da interpretare la rapporto del sole a otto punte con la famiglia committente.

banchetto, che viene osservato con attenzione da qualcuno di loro, momentaneamente non impegnato; la posizione rispetto al 'palcoscenico', potremmo dire, è pienamente funzionale, sia perché la musica risulta ben udibile dai convitati, sia perché consente un ottimo coordinamento registico. La necessità di dover coordinare l'accompagnamento musicale con l'alternarsi delle portate del banchetto, oppure con gli attori e le altre componenti rappresentative della festa, doveva porre qualche problema analogo a quello che sorse a teatro proprio negli stessi anni in cui furono prodotti i dipinti del Bononi, ossia nel momento in cui la musica divenne parte fondamentale dello spettacolo. Sono esattamente i primi decenni del XVII secolo quelli in cui vengono perfezionate le strutture architettoniche più funzionali allo spettacolo teatrale con musica: nei decenni successivi le une e l'altro si cristallizzeranno dando vita al teatro barocco e all'opera⁴⁵.

Ma negli anni in cui operava a Ferrara il Bononi, uno degli spettacoli di maggior successo era il torneo; ormai evoluto rispetto all'esibizione di abilità guerresche da cui si era originato nel medioevo, all'inizio del Seicento era divenuto una vera e propria rappresentazione teatrale, che comprendeva un tema, una trama, annunciata dal cosiddetto 'mantenitore', una scenografia, gli attori, macchine teatrali di considerevole complessità e, naturalmente, parti recitate e cantate con l'accompagnamento dell'orchestra. Il torneo godeva proprio a Ferrara di una secolare tradizione e, quindi, proprio lì si era formata una schiera di artisti e artigiani esperti nell'allestimento⁴⁶.

Un altro spettacolo che continuava a riempire le sale adibite a teatro era poi la commedia, inframezzata, fra un atto e l'altro, dagli intermedi in musica; superflua in tale sede, qualsiasi esplicitazione riguardo all'evoluzione degli intermedi in musica. L'importanza crescente della componente musicale in queste circostanze ebbe conseguenze rilevanti sull'architettura degli spazi preposti a questo tipo di spettacoli, che erano spesso allestimenti provvisori, ma che in seguito divennero edifici ad essi preposti. La circostanza che condensa questo processo sono le nozze di Odoardo I Farnese con Margherita de' Medici, avvenute a Parma nel 1628: per i festeggiamenti, come già riferito al capitolo II, fu costruito un teatro provvisorio nel cortile della chiesa di San Pietro Martire, adiacente al Palazzo della Pillotta, dove si sarebbe recitata l'*Aminta* con intermedi del ferrarese Ascanio Pio di Savoia. Oltre a questo teatro provvisorio, sarebbe stato inaugurato il teatro Farnese, costruito dieci anni prima dal ferrarese Giovan Battista Aleotti. Essendo stato progettato espressamente come teatro stabile per tornei, vi si sarebbe svolto il torneo *Mercurio e Marte* di Claudio Achillini con musiche di Monteverdi, che aveva anche l'incarico di comporre quelle per gli intermedi della commedia o, meglio, "favola boschereccia". A sovrintendere la costruzione delle strutture e l'allestimento degli spettacoli in generale fu chiamato il ferrarese Enzo Bentivoglio, la cui perizia in tale ruolo era risaputa. L'architetto incaricato di progettare e costruire il teatro provvisorio all'aperto e di terminare i lavori per l'inaugurazione del teatro Farnese fu

45 Cfr. ADRIANO CAVICCHI, *Immagini e forme dello spazio scenico nella pastorale ferrarese*, Viterbo, Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale 1992; ADRIANO CAVICCHI, *la scenografia dell'Aminta nella tradizione scenografica pastorale ferrarese del secolo XVI*, in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, a cura di M.T. Muraro, Firenze, Olschki 1971, pp. 53-71; ADRIANO CAVICCHI, *Teatro Monteverdiano e tradizione teatrale ferrarese*, in *Claudio Monteverdi e il suo tempo*, Congresso internazionale, (Venezia-Mantova-Cremona, 3-7 maggio 1968), a cura di Raffaello Monterosso, Verona, Stamperia Valdonega 1969;

46 Cfr. *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, a cura di Paolo Fabbri, Lucca, LIM, 1999; *I teatri di Ferrara. Commedia, opera e ballo nel Sei e Settecento*, a cura di Paolo Fabbri, Lucca, LIM (ConNotazione, 8), 2002.

Francesco Guitti, ferrarese anch'egli come molte delle maestranze coinvolte nella decorazione, quali i pittori Grassaleoni, Chenda e Ghirardoni⁴⁷.

La circostanza è stata oggetto di studio da parte di storici del teatro, della musica e dell'arte, sia per il calibro degli artisti che vi operarono che per gli esiti, condensati in quello che è stato definito il primo teatro moderno, tuttora esistente⁴⁸. Uno dei dati più interessanti che la letteratura musicologica ha appurato ricostruendo le fonti è appunto la definizione del luogo assegnato ai musicisti durante il torneo che doveva svolgersi come inaugurazione del teatro Farnese: ai piedi del proscenio. La richiesta che Monteverdi fece all'architetto affinché la dislocazione dei musicisti non pregiudicasse la buona riuscita dello spettacolo fu il catalizzatore per l'ideazione di quella che diverrà in seguito la buca dell'orchestra: per il teatro parmense, il Guitti adottò una soluzione che accontentò sia il compositore che gli scenografi. Tra le due rampe di scale che permettevano agli attori del torneo - che, lo ricordiamo, comprendevano il duca stesso - di spostarsi tra il palcoscenico e la platea, adibita a luogo di battaglia, egli costruì una balaustra destinata ad accogliere e nascondere allo stesso tempo il gruppo musicale. La posizione permetteva un'ottima concertazione e consentiva all'accompagnamento strumentale di essere ben udibile sia dai cantanti che dall'uditorio. La balaustra, inoltre, assolveva il compito di nascondere i suonatori, che secondo le convenzioni del tempo non dovevano essere visibili. La lettera e lo schizzo (fig. 88) inviati dal Guitti a Enzo Bentivoglio il 18 febbraio 1628 documenta la soluzione e la soddisfazione manifestata per essa dallo stesso Monteverdi:

Il s.re Monteverde ha finalmente trovata l'Armonia, perché gli ho accordato un loco per suo beneficio, che molto gli giova; il quale è sul piano della scala inferiore in questa maniera. Il Campo A è forato, e v'è su 'l piano del Salone, e sarà coperto da una Ballaustra che lo circonda, e **non saranno veduti gl'Instrumenti** anzi accompagna mirabilmente la Scena, e da comodità d'illuminare pur le Balastrate C et avanza tanto piano B, che resta spazio grandissimo per S.A.S.ma per scendere. Le scale possono essere dentro, e quando si vorrà si possono spingere fuori con bella maniera e 'l semicircolo C sarà vestito d'una muraglia, che difenderà i Musicisti dall'acqua⁴⁹. Ma lo schizzo è senza misura, basta, che V.S. Ill.ma l'intenda, e che veramente **serve bene alla veduta, et alla Musica**, e la prova ha dichiarato buona questa risoluzione⁵⁰.

La soluzione prima prevista, di sistemare gli strumentisti sul palcoscenico, negli edifici che

47 Cfr. IRENE MAMCZARZ, *Le theatre Farnese de Parme et le drame musical italien (1618-1732)*, Firenze, Olschki, 1988; *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Actes des Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique (Royament, 22-27 mars 1963) réunis et présentées par J. Jacquot, Paris, CNRS, 1964

48 Sul carteggio intercorso durante i mesi preparatori ai festeggiamenti tra i vari responsabili degli allestimenti (Claudio Monteverdi, Francesco Guitti, Antonio Goretti, Enzo Bentivoglio e i loro diversi interlocutori) cfr. ANGELO SOLERTI, *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637*, Firenze, Bemporad, 1905; ANGELO SOLERTI, *Le origini del melodramma*, (Torino, Bocca 1903) rist. anast. Bologna, Forni, 1983; STUART REINER, *Preparations in Parma -1618, 1627-28*, in «The Music Review» 25 (1964), pp. 273-301; GUGLIELMO BARBLAN, *La vita di Claudio Monteverdi*, Torino, ERI, 1967; IRVING LAVIN, *Lettres de Parmes (1618, 1627-28) et débuts du théâtre baroque*, in *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Actes des Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique (Royament, 22-27 mars 1963) réunis et présentées par J. Jacquot, Paris, CNRS, 1964, pp. 105-164; DENIS STEVENS, *The letters of Claudio Monteverdi*, Londra - Boston, Faber and Faber, 1980; STEVENS DENIS, *Selected Letters of Monteverdi*, in *The New Monteverdi Companion*, a cura di Denis Arnold e Nigel Fortune, Londra, Faber and Faber, 1985, pp. 15-90; MAMCZARZ, *Le theatre Farnese de Parme*, cit.; DINKO FABRIS, *Mecenati e musicisti: documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi, 1585-1645*, Lucca, LIM, 1999.. Sul carteggio di Giovan Battista Aleotti in relazione alla costruzione del teatro Farnese negli anni 1617-18 cfr. LOMBARDI GLAUCO, *Il teatro farnesiano di Parma*, in «Archivio Storico per le province parmensi», IX, 1909, pp. 1-51, MAMCZARZ, *Le theatre Farnese de Parme* cit. Sull'interessante carteggio dei protagonisti di quel memorabile allestimento si è data più ampia relazione nel § II.7.

49 Il torneo prevedeva una naumachia che avrebbe richiesto l'allagamento della platea.

50 FE.BCA, *Collezione Antonelli* 660, trascritta in LAVIN, *Lettres de Parmes* cit., pp 125-126.

avrebbero costituito le scenografie, non soddisfaceva né il compositore né gli scenografi. Il primo reputava che la musica non sarebbe stata sufficientemente udibile dagli spettatori, gli scenografi erano costretti a compromessi scomodi. La soluzione adottata risolse in modo brillante tutti i problemi. Il bozzetto mostra chiaramente lo spazio A per i musicisti, posto alla base del proscenio, al centro, la balaustra C con le due scale a chiocciola ai lati, di collegamento tra platea e palcoscenico, che potevano essere richiuse su se stesse facendo ruotare i gradini attorno al perno. Una volta scomparse le scale, rimaneva visibile solo la balaustra che conferiva ulteriore decoro al palco, nascondeva i musicisti e poteva accogliere i lumi per rischiarare la sala. La balaustra disegnata in pianta dal Guitti, vista dalla platea, non doveva avere un aspetto molto differente da quella raffigurata dal Bononi nei suoi tre grandi quadri: un piano rialzato rispetto a quello della festa, dal quale potevano comodamente coordinare i propri interventi con i ritmi della festa, ma all'occorrenza nascosta ai convitati grazie all'elegante drappo; la scala laterale consentiva il necessario collegamento con la sala.

Va a questo punto segnalato che lo stesso Bononi fu chiamato a prendere parte agli allestimenti parmensi, disegnando delle scenografie che furono recapitate all'architetto nel corso dei lavori⁵¹. L'intervento presupponeva una certa conoscenza dei luoghi e delle necessità dello spettacolo teatrale, che quindi il pittore ferrarese doveva necessariamente possedere. Non sono note altre collaborazioni dello stesso con gli scenografi e architetti ferraresi per i frequenti allestimenti in patria, ma pare verosimile che ciò potesse essere già avvenuto in precedenza. Anche il suo allievo Alfonso Rivarola, detto il Chenda, fornì nella stessa occasione dei disegni per le scene, e lavorò anche personalmente al cantiere di Parma⁵².

Occorre rilevare che la soluzione adottata dal Guitti a Parma aveva già avuto un precedente a Firenze qualche anno prima, quando nel 1622 gli Accademici Infiammati avevano rappresentato *Il martirio di Sant'Agata*, una sacra rappresentazione di Jacopo Cicognini con musiche di Giovan Battista da Gagliano e Francesca Caccini⁵³; sarà poi replicata dallo stesso Guitti a Ferrara nel 1638 nel teatro della Sala Grande per un altro torneo, *L'Andromeda*⁵⁴. Le mutate necessità degli spettacoli teatrali, nei quali la musica da componente accessorio era divenuta essenziale, guidò quindi la ricerca di scenografi e architetti verso una soluzione che si definì nel tempo come la più appropriata.

La produzione pittorica del Bononi, che assegna per ben tre volte ai musicisti una posizione fissa al di là della balaustra - unico caso nella pittura coeva dello stesso soggetto -, si fa quindi specchio delle intuizioni che i frequenti allestimenti effimeri ferraresi permettevano di sperimentare; è facile immaginare che i teatri provvisori allestiti per occasioni celebrative all'aperto, e subito dopo smantellati, offrissero l'opportunità agli architetti di progettare e costruire con materiali poveri le strutture che solo in seguito giunsero a stabilire gli spazi

51 Cfr. lettera di Francesco Guitti da Parma, 22/09/1627, MO.BEU, *Autografoteca Campori*, trascritta in FABRIS, *Mecenati e musicisti* cit., n. 839.

52 La presenza in loco di Alfonso Rivarola detto il Chenda è attestato dalla lettera citata nella nota precedente, oltre che da diverse ulteriori risultanze documentarie.

53 Cfr. FABBRI, *Monteverdi* cit., p. 276.

54 *Ibidem*.

architettonici dei teatri in muratura. Quegli apparati, in quanto effimeri, erano destinati all'oblio, ma ce ne rimane un'eco nelle raffigurazioni pittoriche che abbiamo ancora la fortuna di ammirare.

6. *Gli organici*

I musicisti ritratti dal Bononi, si è visto, sono numerosi in tutti e tre i casi. Nel *Convito di Assuero* (fig. 16) sono colti nel momento che precede l'esecuzione, in quanto il suonatore di viola da gamba, sulla destra, sta accordando il suo strumento. Il gruppo appare formato da viola, una viola da gamba bassa, due liuti, un clavicembalo o altro strumento a tastiera, un trombone e due cantori, di cui uno pare ancora fanciullo. L'insieme è del tutto verosimile per il repertorio dell'epoca, che consentiva per l'esecuzione dei madrigali di adattare l'organico con parti aggiunte, che potevano raddoppiare o sostituire quelle vocali. Appoggiati alla balaustra, in mezzo al gruppo, si intravedono due fogli pentagrammati, non leggibili, che comunque indicano una lettura da parti manoscritte. Un altro foglio spunta sulla sinistra del parapetto, insieme ad un libro chiuso. La dislocazione dei musicisti è analoga a quella presente negli altri dipinti del Bononi: adoperano la balaustra come appoggio, anche volgendo le spalle al convito sottostante, ponendosi in modo da potersi vedere vicendevolmente. In questo senso la raffigurazione ricorda il *Concerto* di Niccolò dell'Abate in Palazzo Poggi a Bologna (fig. 58), nel quale i musicisti - che in quel caso sono il soggetto esclusivo dell'affresco - non sono volti verso l'osservatore come attori sul palcoscenico, ma realisticamente posizionati in modo da guardarsi durante l'esecuzione e cogliere gli indispensabili cenni necessari alla concertazione. La posizione, in Dell'Abate come nel Bononi, non è quindi funzionale alla scena, ma all'esecuzione musicale e dimostra che fu ritratta con un certo realismo, confermato d'altronde dalla precisione con cui appaiono raffigurate le corde degli strumenti, il numero dei pirotti, i fori a 'f' o a 'c' delle viole, così come i volti e gli abiti dei musicisti.

Altrettanto oggettiva è la rappresentazione del concerto nelle *Nozze di Santa Maria in Vado* (fig. 17a), nella quale l'esecuzione in corso è attestata dalla bocca aperta dei tre cantori, accompagnati da un liutista seduto sulla balaustra, come nel dipinto ravennate quasi di spalle, e una viola da gamba tenore. Uno dei cantori tiene in mano un foglio arrotolato, che non è infrequente vedere nelle scene di concerto coeve, che ha una evidente funzione di bacchetta: in poche parole sta scandendo il tempo come farebbe un direttore. Vedremo poi lo stesso particolare nel terzo dipinto. Un suonatore di viola bassa sta salendo contemporaneamente i gradini, con lo strumento appoggiato sulla spalla, in maniera molto spigliata. Non è chiara la funzione di altri tre personaggi del gruppo, i quali sono presumibilmente ulteriori strumentisti momentaneamente disimpegnati; uno di loro, sulla destra, nel tentativo di recuperare al volo il foglio di musica che sta cadendo al piano di sotto, è ritratto in un atteggiamento di grande vivacità. Purtroppo anche in questo caso la composizione disegnata nel foglio volante non è leggibile; la scena consente quindi solo di immaginare l'esecuzione di un madrigale a tre voci, con la parte di basso affidata alla viola e il riempimento armonico del liuto. Non appartiene alla scena musicale il giovane che si sporge sulla sinistra, mentre fa cadere fiori sulla scena sottostante; lo stesso gesto si ritrova nel dipinto

del Veronese (fig. 56), dove sulla destra una dama lascia cadere un rametto di rose selvatiche, a segnalare l'avvenuto miracolo della trasformazione dell'acqua in vino⁵⁵. Gli stessi fiori sul pavimento si ritrovano nelle *Nozze di Cana* del ferrarese Giuseppe Mazzuoli detto il Bastarolo (1536ca.-1589), dove non sono però presenti dettagli musicali nella scena pervasa - diversamente da quelle appena viste - da grande intimità (fig. 59). La raffigurazione dei musicisti del Bononi in Santa Maria in Vado, al contrario, è piena di brio e vitalità, con una certa ironia nel cogliere gli incidenti di servizio - il foglio scivolato di sotto - o la personalità dei musicisti, talvolta estrosi, come il suonatore con lo strumento in spalla.

Nell'ultimo banchetto, quello delle *Nozze di Cana* dipinto per il refettorio dei certosini di San Cristoforo, oggi in Pincoteca a Ferrara, il gruppo è altrettanto interessante per il realismo dei personaggi ritratti e i loro diversi atteggiamenti (fig. 18). Al centro del gruppo, in evidenza, abbigliato in modo ricercato con tanto di cappello e piuma, sta un musicista che dirige i compagni con il foglio arrotolato; è presumibilmente un cantante, poiché anche l'altra mano è libera e non si vede accanto a lui alcuno strumento. Altri due cantanti stanno poco dietro di lui più a sinistra. A destra, seduto sulla balaustra, un liutista e più arretrati due musicisti che si differenziano dagli altri per l'abito religioso che indossano: quello più giovane, che non sta apparentemente suonando alcuno strumento e potrebbe essere il quarto cantante, porta l'abito del clero secolare, mentre l'organista ha il saio grigio dei frati minori conventuali. Dietro alle canne dell'organo si affaccia il tiramantici, con l'identica barba rossiccia dell'organista.

Quanto già notato per le precedenti raffigurazioni a proposito del realismo, che nei visi dei musicisti faceva pensare a dei ritratti, in questo caso diventa ancora più evidente: oltre ai tratti somatici molto definiti, gli abiti dei due religiosi sarebbero del tutto immotivati se non rimandassero a persone ben precise. Non è affatto facile risalire alle identità dei musicisti raffigurati, in quanto manca la ritrattistica per le personalità musicali operanti in questo periodo a Ferrara. Dopo la devoluzione i musicisti del calibro di Frescobaldi - per il quale potremmo avere raffigurazioni a confronto - o Piccinini, del quale invece manca comunque un termine di paragone, avevano lasciato l'ex capitale estense e i musicisti che continuarono ad animare la vita musicale della città, presso le cappelle musicali, l'Accademia degli Intrepidi e quella della Morte non ci hanno lasciato alcuna immagine di se stessi. Luzzasco Luzzaschi (1545-1607) era morto da anni e Ippolito Fiorini (1549ca.-1621) cantante, liutista, compositore e maestro di cappella della cattedrale⁵⁶, era scomparso nel 1621, l'anno precedente al dipinto, all'età di circa 72 anni; non pare però possibile immaginarlo nella figura del cantante anziano e barbuto, per la posizione secondaria in cui è confinato.

Gli organici raffigurati comprendono gli strumenti più diffusi, nella combinazione più consueta per l'occasione: una viola bassa per il sostegno armonico, liuto e strumento a tastiera - organo o clavicembalo -, viola o trombone tenore per sostituire o raddoppiare le voci e

55 Cfr. ZEEV GOURARIE, *Le service de la table au service de Dieu*, in *Les Noces de Cana de Véronèse* cit., pp. 186-199.

56 Ricoprì l'incarico dal 1597 al 1607 in maniera discontinua, probabilmente per sostituire Luzzasco Luzzaschi, con il quale fu sempre in ottimi rapporti. Cfr. ADRIANO CAVICCHI, *Per far più grande la meraviglia dell'arte*, in *Frescobaldi e il suo tempo* cit., pp. 15-40.

naturalmente, i cantanti. I gruppi raffigurati dal Bononi comprendono tutti da due a quattro voci, sempre maschili come tutti gli strumentisti. La presenza dei cantanti riflette la preferenza dell'epoca per il genere vocale, infatti questi dipinti si collocano negli anni in cui il repertorio vocale, particolarmente quello madrigalistico, è incline alla manifestazione degli 'affetti'; il testo poetico si fa potente mezzo di coinvolgimento emozionale, grazie ad un linguaggio musicale sempre più libero dalle regole che nel contrappunto vincolavano l'armonia e l'uso più audace delle dissonanze non preparate diviene funzionale all'espressione degli 'affetti'⁵⁷. Il favore accordato al repertorio vocale rispetto a quello strumentale che, pur esercitato, era ancora lontano da raggiungere l'emancipazione dal testo, è sintetizzato da due esplicite fonti coeve di Ercole Bottrigari e Pietro Della Valle. Il primo, umanista bolognese in esilio nella capitale estense, lasciò importanti testimonianze sulle idee, le circostanze e i modi del mondo musicale ferrarese nel suo trattato *Il Desiderio, ovvero de' Concerti di varij strumenti musicali*, dedicato nel 1599 a Pietro Aldobrandini, cardinale legato che prese possesso della città alla forzata partenza di Cesare d'Este. Sulla necessità della musica vocale si espresse chiaramente:

che non si debba far giamai concerto alcuno di strumenti musicali senza darli accompagnamento di una voce humana, & quella ben conforme sempre alla materia della cantilena: & ciò per fuggire, che tale Armonia, & concerto non possa da sapiuti & intelligenti esser detta muta, o come Aristotele, & Platone lo chiama, ciò è nudo suono di Citara, o di Aulo, con soggiungermi tosto simigliante alle voci delle bestie; & ciò per la manchezza della espressione de gli affetti & della pronuntia delle parole; delle quali, & massimamente essendo bene imitare dall'Eccellente Musico nella sua cantilena, veramente deriva il maggiore de tutti i commovimenti de gli animi delle persone ascoltrici⁵⁸.

Non meno perentorio è il giudizio di valore contenuto in un'altra fonte dell'epoca, il *Discorso della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata*, con cui il letterato romano Pietro della Valle espresse molto esplicitamente la preferenza accordata alla musica vocale, esponendo il suo pensiero tramite una incisiva allegoria:

musiche solo per note, non per parole; che è quanto a dire belli corpi, ma corpi senza anima, che, se non saranno cadaveri puzzolenti, saranno almeno corpi di figure dipinte, ma non di uomini vivi⁵⁹.

Così, infine, anche Vincenzo Giustiniani, ad una data prossima ai dipinti del Bononi, 1628, fornisce analoga indicazione riguardo agli organici più consueti:

E si canta ad una o al più tre voci concertate con istrumenti proprii di tiorba o chitarra o cimbalo o con organo, secondo le congiunture⁶⁰.

57 Una delle testimonianze ferraresi di tale tendenza ci è offerta dalla prefazione di Frescobaldi alla stampa delle sue *Toccate e partite [...] libro primo* (1616) in cui afferma di aver «conosciuto quanto accetta sia la maniera di sonare con affetti cantabili e con diversità di passi» cit. in MARIO CARROZZO E CRISTINA CIMAGALLI, *Storia della musica occidentale*, Roma, Armando, (1998) 2008, p. 103.

58 BOTTRIGARI ERCOLE, *Il desiderio, ovvero de' Concerti di varij Strumenti Musicali*, Bologna, Gioanbattista Bellagamba, 1599, p. 14.

59 PIETRO DELLA VALLE, *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata* (1640), in SOLERTI ANGELO, *Le origini del melodramma*, (Torino, Bocca 1903) rist. anast. Bologna, Forni 1983, pp. 148-179:151-152.

60 VINCENZO GIUSTINIANI, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi* (1628), pubblicato in ANGELO SOLERTI, *Le origini del melodramma* cit., pp. 98-128: 121.

L'insieme vocale e strumentale ripetutamente posto dal Bononi dietro la balaustra è insomma un gruppo musicale ordinario in occasione di feste nobiliari: insieme ad alcuni strumenti obbligati, cui era affidato il sostegno armonico e alle voci, che potevano variare a seconda dei brani in programma, vi erano strumenti solisti diversi, a seconda dell'occorrenza e della reperibilità, che creavano una certa varietà timbrica alternandosi nell'uno o nell'altro brano.

La verosimiglianza di tutte le componenti musicali è d'altro canto confermata dal medesimo realismo che pervade il dipinto nel suo insieme, leggibile in svariati dettagli: gli abiti raffinati con cui sono ritratti tutti i invitati - a parte Cristo, la Madonna e gli altri personaggi evangelici -, gli atteggiamenti dei servitori che si affannano nelle diverse loro mansioni, le suppellettili della tavola, dall'immane piattola a quelle per noi oggi più curiose come lo stecco per pulirsi i denti a fine pasto, bene in evidenza in mano all'elegante gentildonna alla destra della Madonna. Per non dire dei tratti fisionomici così definiti, che hanno portato i commentatori a definire le dame del convito «simulacri di principesse estensi»⁶¹.

Il rigore nella raffigurazione dei diversi dettagli rispecchia infine la meticolosità del cerimoniale per tali eventi, che costituivano vere e proprie rappresentazioni pubbliche del governo del principe. Il trattato di Giovan Battista Rossetti enuncia con chiarezza già nel *Proemio* la portata simbolica del banchetto: prima, per sottolineare l'importanza del proprio ruolo a corte, sottolinea

di quanta riputazione, & importanza sia l'ufficio dello Scalco nelle gran Corti, e quanto desiderato, & procurato da Cortigiani più principali,

poi ne giustifica il prestigio chiarendo la portata simbolica della sua principale responsabilità, il banchetto:

Non ha dubbio alcuno, che le ricchezze sogliono apportare à chi le possede tanto più splendore, quanto elle vengono con maggior giudizio, & magnificenza adoperate: & ch' à Principi tanto più cotal'uso magnifico si conviene, quanto essi, & più degli altri ne abbondano, & sopra gli altri in ogni loro attione, è molto ragionevole, che risplendano. Hora di tutte quelle grandezze, che convengono à un Principe, [...] tra le prime, & e più riguardevoli si riponga tutto ciò, ch' appartiene al decoro di casa grande, & e nobilmente tenuta. Et questo ha due capi, l'uno è per così dire intorno à i conviti⁶².

Nel loro complesso i sei dipinti analizzati sono dunque una fonte iconografica densa di informazioni sul costume, le consuetudini, la pratica musicale, le opinioni sui generi e anche sulle sperimentazioni architettoniche condotte dagli scenografi in occasione degli allestimenti effimeri. Il banchetto della dinastia estense, che eccelleva tra tutti quelli delle corti italiane, era divenuto, con il perfezionarsi del cerimoniale, spettacolo e teatro, bloccato sulla tela da quegli stessi artisti che partecipavano alla sua preparazione e ne ripetevano la narrazione attraverso i dipinti.

Il fatto che nel giro di qualche decennio vengano realizzate ben sei scene di banchetto, con importanti dettagli musicali, conferma che la tradizione estense del convito continuò ad animare le case nobiliari ferraresi ben oltre la devoluzione della città allo stato della Chiesa e che la

61 JADRANKA BENTINI, *Per la ricostruzione del banchetto del principe. Documenti figurativi e fonti manoscritte e a stampa, in A tavola con il principe* cit., pp. 269- 307.

62 ROSSETTI GIOVANNI BATTISTA, *Dello scalco* cit., *Proemio*, s.n.

componente musicale ne fu un ingrediente fondamentale.

VI

CONCERTI ANGELICI

Osservando i dipinti della pittura rinascimentale e barocca si arguisce che gli angeli possiedono un certo talento musicale. Ciò che si vuole dire con una battuta è che nelle opere sacre è piuttosto frequente trovare angeli musicanti. Naturalmente è più consueto incontrarli in certi soggetti piuttosto che in altri, ad esempio nelle Natività o nelle adorazioni del Bambino, nelle Madonne in trono o in gloria, mentre in altri – le Crocifissioni, per fare un esempio – sarà logico non vederli. Occorre anche dire che, a seconda del tema in cui i concerti angelici sono presenti, la modalità con cui sono raffigurati può corrispondere o meno a criteri di realismo.

Dei dipinti ferraresi che comprendono concerti angelici, quasi tutti dello Scarsellino, la maggior parte ritrae momenti 'intimi', nei quali il gruppo musicale è composto da pochi strumenti che paiono fornire un confidenziale accompagnamento alla scena raffigurata. Il soggetto maggiormente ripetuto è l'adorazione del Bambino; due casi rappresentano invece le sfere celesti, dove la santissima Trinità è adorata da schiere angeliche, corredate da un grande numero di strumenti musicali eterogenei: in questi la diversità di atteggiamenti degli esecutori induce a non interpretare il dettaglio musicale come una scena realistica di concerto, ma piuttosto a decodificarne le sottese intenzioni simboliche.

È pertanto motivato suddividere i dipinti che presentano angeli musicanti in due sottocategorie: i concerti angelici di dimensioni ridotte, a corredo di una situazione dai connotati umani, e le visioni celesti che offrono delle vere e proprie antologie di strumenti. In ognuno dei due casi vedremo qual era la tradizione pittorica ferrarese su cui tali esempi si innestavano.

Durante l'analisi dei dipinti è stato rilevato un dato che è importante sottolineare a priori: ad una affinità dei soggetti corrisponde una omogeneità delle presenze musicali. Detto in altre parole, la ripetizione dello stesso soggetto presenta concerti musicali molto simili, se non identici, per quanto riguarda l'organico raffigurato. Il dato non è immediatamente rilevabile, perché lo schema figurativo cambia; ciò, pertanto, porta a ipotizzare che non c'erano solamente ragioni di carattere figurativo a guidare l'*inventio* dell'artista, bensì considerazioni direttamente attinenti alla sfera musicale.

1. *Gli antecedenti: Benvenuto Tisi detto il Garofalo*

Nella pittura ferrarese della prima metà del XVI secolo gli esempi di concerti angelici più interessanti dal punto di vista iconografico-musicale si ritrovano nella produzione del Garofalo,

artista cui si è già fatto più volte riferimento sia per le sue competenze musicali¹ che in relazione alle raffigurazioni di santa Cecilia da lui realizzate². È ora utile passare in rassegna i soggetti sacri nei quali il pittore raffigurò con accuratezza delle bellissime scene di concerto; in esse, infatti, l'artista inserì anche strumenti musicali inconsueti, qualcuno dei quali più volte esibito e così curioso da sembrare – a torto – immaginario.

Spesso le scene che ospitano concerti propongono scene intime, in cui la Sacra Famiglia oppure la Madonna con il Bambino costituiscono il soggetto principale. È il caso della *Sacra Famiglia con i santi Giovanni Battista, Elisabetta, Zaccaria e Francesco*³ ora a Londra, (fig. 60), dove il concerto angelico che accompagna l'apparizione del Padre eterno comprende una grande varietà di strumenti: liuto, arpa e lira sulla sinistra, triangolo, tamburo e flauto sulla destra. Il particolare dell'angelo che percuote con la sinistra il tamburo, mentre soffia nel flauto a tre fori tenuto con la sinistra, allude ad una pratica strumentale realmente diffusa all'epoca, soprattutto a livello popolare, ma che è insolita nel contesto in cui l'artista l'ha inserita. Lo stesso dettaglio musicale inconsueto è presente in un altro dipinto del Tisi, *l'Apparizione della Sacra famiglia a sant'Agostino e santa Caterina d'Alessandria*⁴ di Londra, inserito in un altrettanto vivace e numeroso gruppo di angeli musicanti (fig. 61).

Una tela di soggetto analogo contiene un diverso strumento che attira l'attenzione; si tratta del dipinto che raffigura la *Sacra Famiglia con san Zaccaria, santa Elisabetta e san Giovannino in gloria, adorati da san Francesco e san Bernardino*⁵, di Roma (fig. 62). Tra i tanti strumenti suonati nel gran concerto che fa da sfondo all'apparizione è ritratto, sulla sinistra, un piccolo organo le cui canne sono disposte a spirale. Un identico strumento, ma meglio visibile in quanto di maggiori dimensioni, fu ritratto dal Garofalo in un'altra pala oggi a Roma: la *Madonna con il Bambino in gloria*; suonato dall'angelo a destra è chiaramente visibile la spirale costituita dalle canne degradanti dell'organo (fig. 63). Di nuovo, un portativo dalla base poligonale e con le canne a chiocciola, è sorretto da santa Cecilia nell'immagine dello stesso artista che la raffigura insieme ad altri santi⁶, a Roma (fig. 38).

La riproposizione dello stesso strumento induce a ritenere che esso non sia opera di fantasia e, in effetti, un saggio di Camilla Cavicchi dimostra che uno strumento con tali caratteristiche esisteva realmente nello studiolo del duca Leonello d'Este a metà del XV secolo ed era conservato ancora alla fine del secolo successivo nelle camere della musica del duca Alfonso II, come testimonianza di uno strumento antico⁷. L'inserimento di un esemplare da collezione in un quadro trova, quindi, giustificazione proprio nella sua esibizione e il dato documentario, oltre a confermare l'informazione, è importante in quanto attesta il realismo con cui il pittore ferrarese

1 Cfr. cap. II, nota 6.

2 Cfr. cap. III.

3 Cfr. FIORAVANTI BARALDI, *Il Garofalo* cit., n. 94.

4 *Ibidem*, n. 137.

5 *Ibidem*, p. 143.

6 *Ibidem*, n. 100.

7 Cfr. CAVICCHI, *La musica nello studiolo di Leonello d'Este* cit., pp. 129-152.

raffigurava gli strumenti nei suoi quadri⁸.

Altri concerti angelici del Garofalo sono oggetto di grande interesse iconografico-musicale⁹. Ad esempio, *La Madonna in trono con il Bambino tra gli angeli musicanti e i santi Giovanni Battista, Contardo d'Este e Lucia*¹⁰, a Modena, dove ai lati del trono si svolge un'esibizione musicale di grande evidenza (fig. 64a e 64b). Oppure la *Madonna delle nuvole*¹¹ di Ferrara, con gli angeli sorretti dalle nuvole, suddivisi in due gruppi ai piedi della Madonna (fig. 65).

È evidente, dunque, che Garofalo aveva una predilezione per i soggetti musicali, resa palese da questa rassegna necessariamente incompleta ancorché significativa che, però, dà la misura della quantità e della qualità dei dettagli inseriti dall'artista. Il dato trova la sua immediata spiegazione nell'esercizio personale con il quale il pittore si applicava alla musica, ma si riferisce anche una realtà musicale diffusa a Ferrara, che egli scelse di ritrarre nei suoi quadri. È, dunque, la memoria di tale presenza, ancora sotto gli occhi degli artisti di fine secolo, che funse da riferimento figurativo.

2. I concerti angelici 'riservati'

Non tutti gli artisti furono così attenti ai dettagli musicali, ma tra i pittori attivi a cavallo dei due secoli si può dire che lo Scarsellino abbia eguagliato il Tisi almeno nella quantità di riproduzioni dei concerti angelici, ripetutamente raffigurati nelle scene della Sacra Famiglia o della Madonna in trono. Anche nell'adorazione dei Magi, pur non trattandosi di un tema che accolga di norma dettagli musicali, lo Scarsellino ha voluto inserire un concerto angelico, replicando il soggetto in due dipinti simili (figg. 19 e 20): una quinta architettonica a sinistra ospita la Sacra Famiglia, davanti alla quale sono giunti i Re Magi abbigliati con vesti sontuose. Intorno vi sono altre figure del seguito che fanno capolino per osservare la scena e, in ambedue i casi, il concerto angelico è sospeso fra le nuvole.

Per le loro dimensioni, le due tele – l'una conservata a Roma¹² (fig. 19), l'altra a Baltimora¹³ (fig. 20) – sembrano destinate alla devozione privata, forse di qualche famiglia aristocratica ferrarese. Nell'*Adorazione* di Roma è raffigurato un trio strumentale, non consueto, formato da liuto, cornetto curvo e organo (fig. 19a): le canne dell'organo sono invertite, ossia le più corte sono a sinistra di chi suona anziché a destra, e digradanti in progressione irregolare, dando in definitiva

8 La Cavicchi, ivi, evidenzia che l'organo a chiocciola figura in primo piano anche nella *Pala Roverella* di Cosmé Tura (Londra, National Gallery) e in un altro dipinto del Garofalo, in collezione privata a Ferrara. È possibile aggiungere a questi anche la *Sacra Famiglia con san Zaccaria* sopra segnalata (fig. 62).

9 Una rassegna dei concerti angelici nella pittura cinquecentesca ferrarese è stata mostrata da Alessandra Pattanaro durante una lezione e una visita guidata a Ferrara, nell'ambito di *Ars Organi. I: Seminario di arte organaria e organistica*; il seminario, che rientrava tra le attività didattiche della Scuola di Dottorato in Storia e Critica dei Beni artistici, musicali e dello spettacolo per l'a.a. 2010/2011, era organizzato dall'Università di Padova, Scuola di Dottorato in Storia e Critica dei Beni artistici, musicali e dello spettacolo, dalla Fondazione Ugo e Olga Levi onlus di Venezia e dell'A.I.O (Associazioni Italiana Organari).

10 Cfr. FIORAVANTI BARALDI, *Il Garofalo* cit., n. 152.

11 Cfr. ALBERTO NEPPI, *Un «Trionfo» del Garofalo*, in *Ferrara. Il Po, la Cattedrale, la Corte dalle origini al 1598*, a cura di Renzo Renzi, Bologna, Alfa editoriale, 1969, pp. 308-309.

12 Cfr. NOVELLI, *Scarsellino* cit., cat. 152. L'opera figura negli inventari della collezione Pio solo dal 1697, ma non è documentata la circostanza della commissione.

13 *Ibidem*, cat. 5.

una rappresentazione approssimativa dello strumento. Nell'*Adorazione* di Baltimora è raffigurato di nuovo un trio strumentale, dove ricompaiono ancora l'organo e il cornetto curvo, ma al posto del liuto c'è una viola (fig. 20a). Ancora una volta l'organo pare inverosimile, in quanto l'unica fila di canne presenta le più corte ai lati e le più lunghe al centro: tale disposizione – che nei grandi organi positivi orna in maniera simmetrica il prospetto dello strumento – in un organo ad un solo registro come quello raffigurato presupporrebbe una tastiera che procede dall'acuto al grave e, di nuovo, all'acuto. Pertanto, anche in questo caso, come in altri già riscontrati nelle opere dello Scarsellino¹⁴, la raffigurazione dell'organo risulta imprecisa. Si può forse ipotizzare che l'artista fosse interessato a ritrarre lo strumento connotandolo con l'attributo che lo rende immediatamente riconoscibile – la fila di canne – ma senza soffermarsi sulle sue reali caratteristiche organologiche.

Il piccolo organico che accompagna musicalmente l'*Adorazione dei Magi* non comprende alcun cantore ed è formato da due strumenti – in entrambi i casi uno dei due è il cornetto – più il basso continuo affidato all'organo. Il fatto che non ci siano cantori e che figure due volte il cornetto, strumento solista protagonista degli esordi della musica strumentale, pone qualche interrogativo. Sappiamo che nei primi decenni del Seicento la musica vocale godeva ancora di un sicuro predominio, tuttavia erano cominciate le sperimentazioni che successivamente avrebbero portato alla piena emancipazione di quella strumentale, con il genere del tutto nuovo della sonata a tre¹⁵. Essa, ad esempio, si affermò a Bologna, presso la cappella musicale di San Petronio, per poi diffondersi quale prima forma di un nuovo genere in ambito sacro. Poiché l'iconografia musicale è talvolta utile ad accertare l'esistenza di una prassi musicale, prima ancora che essa risulti confermata dalla diffusione dei repertori, in particolare a stampa, è possibile osservare i due dipinti dello Scarsellino facendo ricorso a qualcuna delle deduzioni che Renato Meucci ha indicato analizzando un celebre quadro del Domenichino (1581-1641), la *Madonna con Bambino e i santi Petronio e Giovanni Evangelista*¹⁶ a Roma (fig. 66). Lo studioso vi legge la rappresentazione visiva della nascita del nuovo genere musicale strumentale, la sonata a tre appunto, perché l'organico raffigurato – cornetto, violino e basso continuo – attesterebbe l'uso di tale pratica presso la cappella di San Petronio agli inizi del Seicento. Il cornetto, infatti, era «il protagonista assoluto della prima fioritura della musica strumentale, in grado di gareggiare con il violino nell'esecuzione delle parti solistiche¹⁷» e nel piccolo organico strumentale raffigurato pare rimandare proprio all'esecuzione di una sonata a tre, allora all'inizio della sua diffusione. Osservando il piccolo concerto dello Scarsellino (fig. 19a), la conferma sembra evidente: l'organico è quello adeguato all'esecuzione del nuovo genere strumentale, tanto più che la datazione è prossima per entrambi i dipinti¹⁸. Pur essendo evidente una diversa attenzione riguardo alla rilevanza del dettaglio musicale – molto più spiccato e rigoroso nel pittore bolognese –, tuttavia l'analogia dei due dipinti

14 Cfr. capitoli III, IV e V.

15 Cfr. ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi*, Torino, Eri, 1980.

16 RENATO MEUCCI, *Lo strumento immaginario tra immagine e suono*, in *Colori della musica* cit., pp. 47-57.

17 *Ibidem*, p. 51.

18 Il Domenichino dipinse la *Madonna con Bambino e i santi Petronio e Giovanni Evangelista* tra il 1626 e il 1629, la valutazione stilistica dell'*Adorazione dei Magi* dello Scarsellino lo colloca intorno al 1620. Cfr. MEUCCI, *Lo strumento immaginario* cit., e NOVELLI, *Scarsellino* cit., cat. 5 e 152.

coevi e geograficamente prossimi consente di proporre una lettura parallela dei due concerti angelici, che lo Scarsellino replicò con la variante del liuto nell'*Adorazione* di Roma (fig. 19a). La ripetizione di un organico – insolito – in due diversi dipinti pare indicare che il pittore ferrarese abbia scelto consapevolmente quali strumenti ritrarre e che, quindi, egli abbia voluto fare riferimento ad una pratica esecutiva che, come nel caso documentato dal Meucci, riguarda l'introduzione di un nuovo genere musicale¹⁹.

In due dipinti di simile soggetto, lo Scarsellino replica un organico diverso dal precedente: due cantori che leggono da libro, accompagnati da viola, violone e organo. Si tratta dell'*Adorazione del Bambino*²⁰ (fig. 21) e della *Vergine col Bambino e i santi Antonio Abate, Lucia, Giovannino e Elisabetta*²¹ (fig. 22), conservati rispettivamente a Modena e a Ferrara. Le due scene sono analoghe: protagonisti sono la Madonna e il Bambino, ai quali si accostano figure di angeli – nel primo caso – o di santi – nel secondo – in adorazione. Il concerto sovrasta entrambe le scene, occupando una porzione consistente dell'immagine, soprattutto nel caso dell'*Adorazione* della Galleria Estense di Modena (fig. 21). Il tema dei due dipinti è prossimo: l'adorazione del Bambino e la presenza della Madonna sono i *traits d'union*, mentre cambiano le figure degli adoranti e la posizione della Madonna, che nel secondo dipinto è raffigurata in trono. Ci si chiede, quindi, per quale ragione sia stato replicato un identico organico, dato che le due diverse commissioni, già note agli studiosi²², non presentano punti di contatto e nemmeno lo schema figurativo del gruppo musicale – che cambia completamente – induce a ritenere che il pittore abbia adoperato due volte il medesimo disegno preparatorio.

L'organico è lo stesso, ma riprodotto in modo diverso: il violone, in un caso visibile dietro il corpo dell'esecutore (fig. 22a), mentre nell'altro è posto di fronte, occupa una posizione centrale di rilievo e presenta caratteristiche inconsuete ma riprodotte con precisione (fig. 21a). Allo stesso modo, sono diversi i due organi, l'uno raffigurato in primo piano, l'altro in posizione arretrata, come pure la viola e i due cantori che, però, in entrambi i casi leggono insieme da un libro di formato orizzontale. Tale atteggiamento corrisponde alla consuetudine esecutiva dell'epoca, essendo le diverse parti di una composizione polifonica scritte non in partitura, ma disposte sul *verso* e sul *recto* delle due pagine aperte. In definitiva, la distribuzione dei due gruppi di angeli musicanti porta a presumere che la scelta dell'organico raffigurato non sia stata casuale, ma che possa fare riferimento ad una prassi esecutiva direttamente osservata dal pittore. Il soggetto – la Madonna e il Bambino – era probabilmente quello che più di altri consentiva una certa libertà figurativa all'artista, non essendo vincolato da fonti letterarie o schemi preesistenti²³. Si può ipotizzare, pertanto, che le scene di concerto di questi dipinti propongano alcune consuetudini

19 Cfr. FRANCESCO LUISI, *La musica vocale nel Rinascimento: studi sulla musica vocale profana in Italia nei secoli XV e XVI*, Torino, ERI, 1977.

20 NOVELLI, *Scarsellino* cit., cat. 104.

21 *Ibidem*, cat. 59; GHELFI, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento* cit., p. 83.

22 L'*Adorazione del Bambino* (fig. 21) era destinata al coro della chiesa di San Bartolomeo a Modena, mentre *La Vergine col Bambino e i santi Antonio Abate, Lucia, Giovannino e Elisabetta* (fig. 22) fu dipinta per la chiesa di Santa Chiara di Ferrara. Cfr. NOVELLI, *Scarsellino* cit., cat. 59; GHELFI, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento* cit., p. 83.

23 Come vedremo nel paragrafo successivo, anche temi come il *Paradiso* implicavano la raffigurazione simbolica dei dettagli musicali, che non va necessariamente messa in relazione a prassi esecutive coeve.

esecutive dei musicisti contemporanei. In questo caso, lo Scarsellino avrebbe riprodotto una scena di pratica devozionale alla figura della Madonna, che consisteva nel canto polifonico a due voci più uno strumento solista – la viola –, accompagnato dal sostegno armonico dell'organo e del violone²⁴.

Altri tre dipinti con angeli musicanti mostrano, rispettivamente: due figure di santi, ai quali appare un'analogia visione celeste, accompagnata da un angelo al liuto; un soggetto mariano, che al suonatore di liuto ne affianca uno di trombone. Si tratta del *Martirio di santa Margherita* dello Scarsellino²⁵ (fig. 23), di *San Carlo Borromeo* di Carlo Bononi (fig. 24) e dell'*Incoronazione della Vergine*²⁶ dello stesso autore (fig. 25), tutti conservati a Ferrara. Nulla pare accomunare le tre opere, nate per committenti e circostanze differenti e quindi unite soltanto dallo stesso accompagnamento musicale.

La prima immagine (fig. 23) fu commissionata per l'altare maggiore dell'oratorio annesso al conservatorio delle zitelle di Santa Margherita a Ferrara. L'istituzione era stata fondata nel 1594 per volere della duchessa Margherita Gonzaga, terza moglie di Alfonso II d'Este, ed era destinato ad accogliere bambine e ragazze orfane; portava il nome della santa omonima della duchessa, protettrice delle partorienti²⁷. La presenza del liutista nella visione celeste di Margherita prossima alla morte sul patibolo (fig. 23a) appare immotivato dal punto di vista agiografico: non c'è alcun riferimento, nelle fonti sulla vita della santa, che alluda a tale apparizione²⁸; né si può richiamare alcun tipo di tradizione figurativa relativa al martirio che possa giustificare in qualche modo la presenza di un angelo liutista. L'unico nesso del dipinto con la musica può trovarsi nella destinazione, ossia nella personalità che abbiamo detto essere responsabile dell'istituzione del conservatorio: la duchessa Margherita. Lei, infatti, era appassionata cultrice e assidua patrocinatrice della musica e dei musicisti, come è già stato diverse volte rilevato nei capitoli precedenti. Il fatto che il dipinto fosse destinato all'altare maggiore dell'oratorio e che ritraesse proprio la santa omonima della duchessa può aver orientato le scelte del pittore, oppure i desideri del(la) committente. Non ci sono dati documentari a sostenerlo, ma è plausibile tale spiegazione a sostegno di una presenza musicale che appare, viceversa, scarsamente giustificabile.

Il secondo dipinto rappresenta san Carlo Borromeo in preghiera (fig. 24); fu realizzato da Carlo Bononi nel 1611 su commissione dei Chierici Regolari Ministri degli Infermi per l'altare della

24 Gli studi sugli angeli musicanti nei dipinti rinascimentali dell'Italia settentrionale di KATHERINE POWERS, *Music-making angels in Italian Renaissance painting: Symbolism and reality*, in «Music in Art. International journal for music iconography», XXIX/1-2, 2004, pp. 52-63, e *Id.*, *The lira da braccio in the Angel's Hands in Italian Renaissance Madonna Enthroned Paintings*, in «Music in Art. International journal for music iconography», XXVI/1-2, 2001, pp. 20-29, portano l'autrice a supporre che, nei soggetti con la Madonna in trono, gli angeli ai suoi piedi eseguano canti devozionali dell'epoca rivolti alla Vergine, come le laudi. La libertà dell'autore da schemi compositivi precostituiti, l'attenzione per le pratiche devozionali in onore della Madonna che avevano luogo nell'ottica della Controriforma e la diffusione di forme musicali specifiche per tali circostanze, come le laudi, possono essere assunte con analoghe conclusioni anche per i dipinti seicenteschi. I concerti angelici presenti nei soggetti mariani dello Scarsellino testimonierebbero, quindi, l'evoluzione di una prassi musicale comune tanto al XVI quanto al XVII secolo.

25 Cfr. NOVELLI, *Scarsellino* cit., cat. 48. GHELFI, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento* cit., p. 88.

26 Cfr. EMILIANI, *Carlo Bononi* cit., pp. 50-51, n. 24; GHELFI, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento* cit., pp. 110-114; BENTINI, *Maestà e "sbattimenti"* cit., pp. 65-81.

27 Cfr. ERNESTO MILANO, *Casa d'Este dall'anno Mille al 1598*, in *Gli Estensi. La corte di Ferrara*, a cura di Roberta Iotti, Modena, Il Bulino 1997, pp. 8-94:90.

28 Cfr. scheda 22.

chiesa della Madonnina a Ferrara²⁹. Il santo era stato appena canonizzato, il primo novembre del 1610. Le fonti agiografiche non forniscono alcun episodio che possa aver ispirato l'inserimento dell'angelo musicante, né ci sono di aiuto le circostanze della commissione. Perché Bononi avesse deciso di raffigurare un angelo musicante rimane quindi una domanda senza risposta certa: l'unica associazione proponibile per la collocazione di tale immagine – che figurativamente, peraltro, è pienamente giustificata dal bilanciamento della composizione – è di una certa sinestesia tra il clima del dipinto e il timbro del liuto; la luce soffusa dell'apparizione conferisce infatti alla scena quell'intima pacatezza che ben si accorda con l'accompagnamento musicale di un delicato liuto³⁰.

Dello stesso pittore è anche l'*Incoronazione della Vergine*, per il soffitto della basilica di Santa Maria in Vado (fig. 25), chiesa nella quale l'artista ferrarese fu chiamato a realizzare una vasta e importante decorazione³¹. Il soggetto – di antica tradizione – si trova talvolta associato alla musica, ma in questi casi l'accompagnamento musicale è più magniloquente che intimo, nel senso che allude alla musica delle schiere angeliche e non all'accompagnamento confidenziale del liuto. Nel caso dell'*Incoronazione* di Santa Maria in Vado, invece, la presenza dei due angeli trova forse giustificazione in motivi di carattere figurativo, più che nella volontà di riprodurre con realismo un momento esecutivo. Anche la scelta degli strumenti rientra in quest'ordine di idee: l'artista sembra avere scelto il liuto con la sua cassa a spicchi e il brillante e sinuoso trombone proprio per il loro aspetto 'decorativo'. L'inserimento del trombone, in particolare, trova ragionevole collocazione a causa del carattere celebrativo del momento raffigurato³²; tuttavia la presenza di entrambi gli angeli musicanti appare il risultato di considerazioni di carattere estetico più che musicale.

3. *Lodare Dio con ogni strumento: altri due dipinti di Scarsellino*

Concludono la categoria dei concerti angelici due dipinti differenti dai precedenti, in quanto raffigurano schiere angeliche, cioè mostrano in entrambi i casi la visione celeste della Trinità circondata da gruppi di angeli, alcuni dei quali nell'atto di suonare. Sono entrambi dello Scarsellino, l'artista, come abbiamo visto, più di altri ha lasciato esempi di questo tipo. Il primo raffigura il *Paradiso* (fig. 26) e il secondo *La Trinità in un coro d'angeli* (fig. 27)³³.

Del *Paradiso* non esistono fotografie di buona qualità, in quanto è sconosciuta la sua

29 Cfr. GHELFI, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento* cit., p. 89-91.

30 In questo, come nel caso precedente, non è da escludere il ricorso a modelli consolidati e diffusi, sia dal punto di vista figurativo che devozionale. L'angelo liutista era una presenza figurativamente assidua e, di conseguenza, in certa misura standardizzata.

31 BENTINI, *Maestà e "sbattimenti"* cit., pp. 65-81.

32 Il soggetto dell'incoronazione della Vergine non era nuovo quando Bononi lo dipinse per Santa Maria in Vado, mentre era di recente introduzione la pratica devozionale di incoronare le immagini mariane con sontuose cerimonie all'aperto (cfr. cap. II). In quelle circostanze le celebrazioni religiose che si svolgevano all'aperto facevano costante uso di strumenti adeguati agli spazi, come per l'appunto il trombone a tiro e altri strumenti d'ottone. Non appare pertanto fuori luogo la presenza del trombone nell'*Incoronazione* di Bononi, anche se il binomio con il liuto appare del tutto slegato dalla pratica effettiva. Sulle cerimonie di incoronazioni di immagini cfr. ANNA VALENTINI, *La cerimonia di incoronazione: componenti musicali e spettacolari*, in *La Madonna del Presepe tra Donatello e Guercino*, Cento, Pinacoteca Civica, 2 dicembre 2007 – 13 aprile 2008, a cura di Giuseppe Adani, Giancarlo Gentilini, Cristina Grimaldi Fava, Bologna, Minerva Edizioni, 2007, pp. 190-211.

33 Per entrambi cfr. NOVELLI, *Scarsellino* cit., catt. 199 e 271.

collocazione attuale³⁴. Le fonti documentarie permettono di identificarlo con il dipinto attestato da fonti settecentesche nel refettorio del monastero di Santa Chiara a Ferrara e, precedentemente, segnalato nella quadreria del rettore di Santa Maria delle Bocche³⁵.

L'immagine, in basso, è per due terzi occupata da una grande quantità di santi, ognuno identificato dal suo attributo. Tra questi si riconoscono santa Cecilia, nell'angolo in basso a destra, con l'immane organo, e il re David, quasi al centro del dipinto, contrassegnato da una grande arpa. La parte superiore della pala è occupata dagli angeli, posti a corona della Trinità, cui si approssima la Modonna. Tra la moltitudine di figure alate, è possibile individuarne alcune intente a suonare uno strumento: non sono ritratte in un gruppo coeso, bensì isolate o a coppie, distribuite qua e là. Poco più in basso del Figlio, a sinistra, è possibile individuare un angelo che suona una viola, a fianco di un altro che sorregge un trombone a tiro. Subito sotto un angelo suona l'arpa di spalle, ma volgendo lo sguardo indietro. Alle sue spalle un cantore legge dal libro che tiene aperto sulle ginocchia. Ai piedi della Madonna due angioletti suonano l'uno un largo tamburello, l'altro una citara. Sulle nuvole poco più in alto a destra, infine, si possono scorgere un liutista di spalle e un angelo intento a suonare un violone.

Il gruppo di angeli musicanti si presenta con due caratteristiche subito evidenti: la varietà di strumenti raffigurati e la disposizione in ordine sparso. Nessuno dei due dati induce quindi ad interpretare la scena come una raffigurazione realistica: l'organico, troppo eterogeneo per essere plausibile, pare piuttosto leggibile come un'antologia di strumenti. Allo stesso modo, la disposizione dei musicisti non obbedisce ad un criterio di aderenza alla realtà, ma appare invece motivata da principi estetici: equamente suddivisi a destra e a sinistra dell'immagine, essi incoronano in modo bilanciato il fulcro del dipinto verso cui tendono tutti gli sguardi.

Il secondo dipinto considerato, *La Trinità in un coro d'angeli* (fig. 27), oggi conservato in collezione privata inglese, è una lunetta che in origine poteva trovarsi a coronamento di una pala, ma di cui non sono note le circostanze della commissione; la valutazione stilistica la colloca a cavallo tra i due secoli³⁶. Il soggetto è analogo a quello dell'immagine precedente, ma essendo una lunetta ne riproduce solo la parte superiore, quella che mostra la Trinità circondata dalle schiere angeliche.

In entrambi i casi il soggetto del dipinto – di antica tradizione figurativa – ha orientato le scelte del pittore verso una raffigurazione idealizzata dei dettagli musicali. Il soggetto mostra, infatti, il compimento del destino dell'umanità e il trionfo di Dio tra le schiere dei suoi angeli e dei santi: gli uni e gli altri, rivolti verso l'alto, acclamano e lodano il loro Signore. La fonte più probabile per il dettaglio musicale sono i diversi salmi di lode presenti nella Bibbia, che invitano a lodare Dio con ogni mezzo, e quindi con ogni strumento musicale³⁷:

34 La foto è pubblicata da NOVELLI, *Scarsellino* cit., catt. 271.

35 *Ibidem*. La Novelli individua nel *Paradiso* di Jacopo Bassano (1580 ca.) «un soggetto analogo risolto come ancona d'altare e con struttura compositiva in verticale».

36 Cfr. NOVELLI, *Scarsellino* cit., cat. 199.

37 Cfr. POWERS, *Music-making angels* cit., p. 54; EDWARD E. LOWINSKY, *Ockeghem's Canon for Thirty-Six Voices: An Essay in Musical Iconography*, in *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac on His 70th Birthday*, a cura di Gustave Reese e Robert J. Snow, Pittsburg, University of Pittsburg Press, 1969, p. 158.

Alleluia.
Lodate Dio nel suo santuario,
lodatelo nel suo maestoso firmamento.
Lodatelo per le sue imprese,
lodatelo secondo la sua immensa grandezza.
Lodatelo con il suono del corno,
lodatelo con l'arpa e la cetra.
Lodatelo con tamburelli e danze,
lodatelo sulle corde e con i flauti.
Lodatelo con cimbali sonori,
lodatelo con cimbali squillanti.
Ogni vivente dia lode al Signore.
Alleluia³⁸.

Cantate inni al Signore con la cetra,
con la cetra e al suono di strumenti a corde;
con le trombe e al suono del corno
acclamate davanti al re, il Signore³⁹.

Lodate il Signore con la cetra,
con l'arpa a dieci corde a lui cantate.
Cantate al Signore un canto nuovo,
con arte suonate la cetra e acclamate⁴⁰.

La raffigurazione degli strumenti musicali appare quindi improntata alla varietà proprio in quanto illustrazione del momento di acclamazione e lode a Dio con ogni mezzo possibile. Un esempio di una simile presenza quasi didascalica degli strumenti musicali si offre in un dipinto antecedente del ferrarese Lorenzo Costa dove, benché il soggetto principale sia l'adorazione del Bambino, la cornice degli angeli posta attorno obbedisce al medesimo principio (fig. 67)⁴¹. Ma l'immagine più significativa tra gli antecedenti ferraresi a disposizione dello Scarsellino era senz'altro l'affresco della chiesa di Santa Maria della Consolazione, attribuito a Michele Coltellini (1480-1542): nel catino absidale della chiesa ferrarese è possibile infatti vedere una straordinaria rassegna di angeli musicanti che suonano ogni tipo di strumento⁴² (fig. 68). L'affresco raffigura l'*Incoronazione della Madonna* e copre un ampio spazio, offrendo la vista di uno straordinario concerto angelico: la fila superiore di angeli suona strumenti a fiato e quella inferiore a corde. Per l'osservatore, in realtà, non è possibile a causa della distanza dell'opera da terra, apprezzare il dettaglio e l'accuratezza con cui l'artista ritrasse quasi tutti gli strumenti raffigurati, ma i mezzi fotografici oggi a disposizione permettono di misurare l'interesse dell'opera, oltre che dal punto di vista artistico, anche da quello organologico: la scena ritrae uno straordinario quanto irrealistico concerto, perché ognuno dei grandi angeli è raffigurato con un diverso strumento in mano, offrendo

38 *La Bibbia TOB (Traduction Oecuménique de la Bible)*. Nuova traduzione CEI, Torino, ELLEDICI, 2010, Salmo 150:1-6, p. 1397.

39 *Ibidem*, Salmo 98: 5-6, p. 1346.

40 *Ibidem*, Salmo 33:2-3, p. 1274.

41 Il dipinto è portato quale esempio di esortazione alla preghiera con ogni mezzo da Catherine Power, anche se con collocazione errata a Bologna anziché Londra. Cfr. POWERS, *Music-making angels* cit., p. 54.

42 L'affresco è stato attribuito a Michele Coltellini da Amalia Mezzetti, cfr. *Mostra di opere d'arte restaurate*, Ferrara, Palazzo dei Diamanti maggio-ottobre 1964, catalogo a cura di Amalia Mezzetti, Ferrara, s.e., 1964, pp. 28-32, 35.

una variegata antologia degli strumenti effettivamente in uso a quel tempo a Ferrara⁴³.

Al medesimo tema figurativo dell'opera del Coltellini appartengono anche i due dipinti dello Scarsellino appena descritti, il *Paradiso* e *La Trinità in un coro d'angeli* (figg. 26 e 27), i cui dettagli musicali sono interpretabili in maniera analoga. Lo schema compositivo del *Paradiso* deriva da quello antico dell'incoronazione della Vergine⁴⁴ che, non a caso, è proprio il tema dell'affresco di Santa Maria della Consolazione. Lo Scarsellino realizzò entrambi i dipinti ben conoscendo il concerto d'angeli dell'affresco di Coltellini: pur nella diversità di stile dei due pittori, separati da quasi un secolo di distanza, in entrambi la rassegna organologica è utile a comunicare al fedele il messaggio biblico dell'esortazione alla preghiera e al canto di lode a Dio in tutti i modi e con tutti gli strumenti a disposizione.

A differenza del Coltellini, lo Scarsellino non fornisce una rassegna completa degli strumenti coevi, però include esempi di ogni famiglia. Nel *Paradiso* (fig. 26) compaiono i fiati (trombone a tiro), gli strumenti a corde pizzicate (arpa, citara e uno strumento a pizzico di incerta identificazione – probabilmente un liuto – suonato dall'angelo a destra di spalle), quelli ad arco (viola e violone) e persino uno strumento a percussione che poco ha a che fare con il repertorio della musica sacra: un tamburello. Non è dimenticato neppure il canto, rappresentato da quell'unico angelo che legge dal libro, a sinistra dell'arpista. Nella *Trinità in un coro d'angeli* (fig. 27) lo Scarsellino raffigura, invece, per i fiati un cornetto curvo e una bombardarda, per gli archi una viola da gamba bassa e per gli strumenti a pizzico un'arpa, un liuto e una citara. Infine, ha incluso anche lo strumento sacro per eccellenza, non rappresentato nella pala precedente: l'organo.

Mentre in tutti i precedenti concerti angelici dello Scarsellino figurava un organico limitato a tre strumenti, che più o meno si ripeteva in ogni quadro, nelle due raffigurazioni il numero e la varietà degli strumenti indicano la volontà di esporre una rassegna, ma senza riprodurre alcuna reale scena di concerto. Nelle scene di gloria dello Scarsellino la visione degli angeli musicanti rinvia a suoni astratti, che nessuno ha mai udito e mai potrà udire, in quanto gli strumenti sono solo oggetti simbolici di un canto sovranaturale e idealizzato di lode a Dio. In conclusione, quindi, si può affermare che i concerti angelici inseriti nei dipinti presi in considerazione, pur sembrando a prima vista di minore interesse musicologico, a un'analisi più attenta rivelano che nella maggior parte dei casi il pensiero dell'artista non è stato squisitamente figurativo. C'era un chiaro intendimento musicale, perché egli ha scelto gli organici più adeguati al soggetto, ha inteso riprodurre le consuetudini esecutive coeve oppure, nei casi che lo richiedevano, ha voluto utilizzare il dettaglio musicale in chiave simbolica.

43 IRVING GODT, *Ercole's Angel Concert*, in «The Journal of Musicology», VII/3, 1989, pp. 327-342, pone al centro della sua analisi la grande precisione organologica nella raffigurazione degli strumenti a corda a fronte della realizzazione approssimativa di quelli a fiato, posti nella fascia superiore. Lo studioso nota inoltre che i dettagli degli strumenti non sono visibili agli occhi dei fedeli, a causa della distanza del catino absidale da terra, e si chiede quindi quale sia stata la ragione di procedere ad una così accurata raffigurazione. La spiegazione proposta, documentando le circostanze della committenza dell'affresco, è che il duca Ercole I d'Este, cultore della musica e direttamente coinvolto nell'edificazione del tempio ferrarese, fosse responsabile del soggetto e della precisione organologica con cui fu realizzato; la sua morte, incorsa durante la realizzazione dell'affresco, avrebbe fatto venir meno il controllo sull'accuratezza, determinando l'approssimazione degli ultimi strumenti raffigurati.

44 Cfr. NOVELLI, *Scarsellino* cit., cat. 271.

VII

RITRATTI

L'ultima categoria di dipinti comprende solo tre esemplari: due ritratti di musicisti ferraresi e il dipinto raffigurante il duca Alfonso III d'Este in abito da cappuccino. I primi documentano quell'importante e corposa collezione di Antonio Goretti cui si è dedicato il paragrafo 5 del secondo capitolo, mentre il terzo è assunto quale conclusione di una ricognizione iconografico-musicale cominciata con Alfonso II – il duca che tanto si era distinto quale patrocinatore di varie attività musicali – e terminata con Alfonso III, l'omonimo successore che in favore delle attività contemplative rinunciò alla musica, facendola raffigurare ai suoi piedi quale simbolo degli *otii* di corte abbandonati.

1. I ritratti della collezione di Antonio Goretti

I due ritratti di Luzzasco Luzzaschi e Girolamo Frescobaldi (figg. 28 e 29), attualmente conservati a Vienna presso il Kunsthistorisches Museum insieme a quelli di Bernardino Nanino e di Luca Marenzio¹ – furono venduti all'arciduca del Tirolo Ferdinand Karl nel 1652 da Lorenzo Goretti, figlio di Antonio, morto cinque anni prima². La vendita dovette costituire un momento memorabile nella vita del gentiluomo ferrarese, che si fece ritrarre dal Guercino proprio nell'atto di inviare la collezione musicale ad Innsbruck³ (fig. 69). Indubbiamente i ritratti che in origine figuravano nella galleria ferrarese erano più numerosi e conoscerne l'esatta consistenza permetterebbe di documentare quali fossero le personalità musicali più apprezzate dal musicofilo collezionista. Non è purtroppo emersa attualmente documentazione in grado di attestare la consistenza esatta della sua raccolta, tuttavia è possibile sapere quali furono i dipinti venduti all'arciduca del Tirolo consultando un inventario austriaco, di poco posteriore alla vendita, dal quale risultano ben ventisette ritratti di compositori realmente esistiti – tra cui anche quattro musiciste – e diciassette sovrani o personaggi mitologici legati alla musica⁴. Tale inventario fu compilato nel 1665, quando, in seguito alla morte dell'arciduca Sigmund Franz, si estinse la linea reggente tirolese. Nella successione originale l'elenco completo, comprende: Giovanni Pierluigi da

1 Cfr. *Ferdinand Karl. Ein Sonnenkönig in Tirol*, (Schloss Ambras, Innsbruck, 25 Juni - 1 November 2009), Wien, Kunsthistorisches Museum, 2009, cat. 4.6. Non è stato possibile reperire documentazione fotografica dei due dipinti.

2 Si rimanda al § 2.5 per le circostanze della vendita della collezione, per la relativa bibliografia e per la documentazione inedita. Sulla collezione di Ferdinand Karl d'Asburgo cfr. *Ferdinand Karl* cit.; FRANZ WALDNER, *Zwei Inventarien aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert über hinterlassene Musikinstrumente und Musikalien am innsbrucker Hofe*, in «Studien zur Musikwissenschaft», IV, 1916, pp. 128-146; JULIUS VON SCHLOSSER, *Die Sammlung alter Musikinstrumente*, Vienna, Kunstverlag Anton Schroll, 1920; WALTER SENN, *Musik und theater am hof zu Innsbruck*, Innsbruck, Österreichische Verlagsanstalt, 1954.

3 Sul dipinto recentemente attribuito al Guercino, conservato a Bologna in collezione privata, cfr. GHELFI, *Fra musica e pittura* cit.

4 Cfr. WALDNER, *Zwei Inventarien* cit., pp. 128-147.

Palestrina (1525-1594), Gioseffo Zarlino (1517-1590), Giovanni Croce detto Chiozzotto (1557-1609), Luca Marenzio (1553?-1599), Giovanni Macque (1548-1614), Francesco Soriano (1549-1621), Claudio Monteverdi (1567-1643), Orlando di Lasso (1530 o 1532-1594), Orazio Vecchi (1550-1605), Nicola Vicentino (1511-1572), Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Alessandro Milleville (1521?-1589), Vincenzo Galilei (1520-1591), Luzzasco Luzzaschi (1545-1607), Alessandro Striggio (1535-tra il 1589 e il 1595), Giovanni Bernardino Nanino (1560-1623), Emilio dei Cavalieri (1550-1602), Giovanni Gabrieli (1557-1612), Andrea Gabrieli (ca. 1533-1585), Carlo Gesualdo da Venosa (1566-1613), Cipriano de Rore (1516-1565), Adrian Willaert (ca. 1490-1562), Claudio Merulo da Correggio (1533-1604), Maddalena Casulana (ca. 1540- ca. 1591), Francesca Caccini (1587-ca.1640), Elisabetta Vicentina e Lucia Vicentina, ossia Lucia e Isabetta Pellizzari.

Nella quadreria ferrarese erano naturalmente ritratti i polifonisti di maggior fama, come Palestrina, Monteverdi, Willaert, de Rore o Marenzio; non potevano mancare anche alcune delle personalità legate a Ferrara, come Girolamo Frescobaldi, Alessandro Milleville e Luzzasco Luzzaschi, oppure come Carlo Gesualdo da Venosa, che aveva sposato Eleonora d'Este, cugina del duca Alfonso II. La presenza inoltre di altri musicisti di area fiorentina, come Emilio dei Cavalieri, Vincenzo Galilei e Francesca Caccini, documenta l'attenzione del collezionista verso le nuove tendenze della monodia accompagnata, anche se in realtà si potrebbe dire che era ben rappresentato tutto il mondo musicale italiano della seconda metà del Cinquecento, da Roma (oltre a Palestrina figurava anche il ritratto di Soriano e Nanino), a Mantova (con Monteverdi e Striggio), alle città venete, con Giovanni e Andrea Gabrieli, Nicola Vicentino e Giovanni Croce. Merita poi una annotazione il fatto che la collezione ferrarese annoverasse anche i ritratti di compositrici e cantanti, come Francesca Caccini, figlia di Giulio, Maddalena Casulana, la prima donna a pubblicare proprie composizioni e di altre due cantanti e strumentiste vicentine, Lucia e Isabetta Pellizzari, delle quali però non è nota l'attività compositiva⁵. Probabilmente il fatto che presso la corte estense si esercitasse il celebre *Concerto delle dame*, formato da musiciste virtuose nel canto e nella pratica strumentale, aveva favorito l'attenzione del gentiluomo ferrarese anche verso il talento femminile in un'arte che di norma le donne esplicavano in ambito prettamente familiare.

I due ritratti qui presentati, in conclusione, non offrono motivo di commento per le proprie caratteristiche figurative, bensì per essere il residuo di una quadreria che testimoniava i collegamenti del mondo musicale ferrarese con un contesto ben più ampio di quello di una modesta città di provincia, dimostrando il livello di condivisione delle tendenze musicali che si sviluppavano su tutto il territorio della penisola.

⁵ Tutte e tre le musiciste lavorarono a Vicenza e furono attive anche presso altre corti, tra cui quella di Mantova. È attestata una visita di Guglielmo Gonzaga a Ferrara con le virtuose vicentine (cfr. BEATRICE PESCIERELLI, *I madrigali di Maddalena Casulana*, Firenze, Olschki, 1979).

2. Il ritratto del duca Alfonso III

La storia di Alfonso III è piuttosto singolare⁶. Era nato a Ferrara nel 1591, primogenito di Cesare d'Este e di Virginia de' Medici, la coppia di duchi che fu costretta a lasciare Ferrara e a stabilire a Modena la nuova capitale del ducato estense. Nonostante ciò la corte trasferita non troncò affatto i rapporti con la città d'origine, anzi, una messe documentaria recentemente ritrovata ha permesso di chiarire quanto sia stata significativa la frequenza dei contatti di Cesare e dei suoi successori con gli artisti e con la comunità ferrarese⁷.

Per questo motivo appare giustificato comprendere quest'ultimo dipinto a conclusione di un percorso di analisi iconografico-musicale sulla pittura ferrarese: esso rappresenta l'ultimo duca estense nato a Ferrara e questa immagine sembra rappresentare proprio la parabola conclusiva del mecenatismo musicale attuato per generazioni dagli estensi.

Veniamo dunque ad Alfonso III: gli storici lo descrivono come un uomo dal carattere forte, bellicoso e intollerante, del tutto opposto a quello del padre⁸. Ebbe un rapporto di profonda intesa con la moglie Isabella di Savoia, sposata nel 1608, dalla quale ebbe ben tredici figli, e la cui morte fu probabilmente motivo di crisi spirituale. Poté realizzare le sue ambizioni di governo solo nel 1628 quando, morto il padre, gli succedette. Ma ormai egli era molto cambiato, soprattutto in seguito alla scomparsa della moglie cui era fortemente legato, infatti dopo solo sette mesi abdicò a favore del figlio Francesco e, indossato il saio francescano con il nome di frate Giambattista da Modena, si dedicò quindi alla vita contemplativa, agli studi di teologia ed all'eloquenza. Come era prevedibile, però, il suo carattere focoso ed irruente non smise di dare dimostrazioni scomode e imprevedibili, con prediche e prese di posizione che rischiavano di mettere in difficoltà il figlio al governo del ducato. Morì nel 1644, nel convento di Castelnuovo Garfagnana, fatto da lui erigere a spese del ducato, dove si era ritirato negli ultimi anni della sua vita.

Conosciuti quindi le vicende e i tratti salienti del suo carattere, meglio si comprende il ritratto eseguito da Matteo Loves conservato presso la Galleria Estense di Modena, che lo raffigura sei anni dopo l'abdicazione (fig. 30): a figura intera, il frate indica il crocifisso, esibendo sotto il proprio piede lo scettro e la corona, simboli del potere temporale cui aveva rinunciato. L'immagine contiene un che di paradossale: è la raffigurazione della scelta radicale di un'umile vita monacale e l'esibizione didascalica, non priva di una certa protervia, con cui viene ostentata la scelta stessa. Tutt'intorno, sparsi a terra, vi sono altri emblemi: le armature, la tromba, il cannone, il cavallo e il vessillo a sinistra, quali immagini dell'esercizio marziale, mentre a destra sono abbandonati gli *otii* della vita cortese, rappresentati dalla musica, la caccia (il cane) e l'astronomia (la sfera armillare). La musica appare bene in evidenza, simboleggiata da un grande liuto disteso a terra, sopra il quale stanno appoggiati un libro di musica aperto e una viola con l'archetto infilato tra le corde e il

6 Cfr. ERNESTO MILANO, *Gli Estensi. La corte di Modena*, in *Gli Estensi. La corte di Modena*, a cura di Mauro Bini, Modena, Il Bulino, 1999, pp. 8-137.

7 Cfr. GHELFI, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento* cit.

8 *Ibidem*. Cfr. inoltre AMORTH, *Modena capitale* cit. e CHIAPPINI, *Gli Estensi : mille anni di storia*, cit.

manico dello strumento (fig. 30a). Lo spartito riporta annotati quattro pentagrammi legati a coppie, che permettono di individuare solamente il tipo di composizione annotata - una monodia accompagnata da basso continuo – ma non è visibile l'*incipit* ed è scarsamente leggibile il testo. Dall'analisi dei simboli presenti sul quadro si evince che la musica era uno dei maggiori interessi del duca, poiché se tanto rilievo le fu accordato sulla tela, altrettanto interesse doveva corrisponderle Alfonso III, prima di rinunciare alla vita mondana.

È con questo gesto di rinuncia che si conclude la parabola del mecenatismo degli Este verso la musica nella loro patria: dopo averne per diverse generazioni promosso la produzione e l'esercizio, stimolato la sperimentazione di nuovi generi, forme e favorito la nascita di nuovi tipi di spettacolo teatrale, gli Este abbandonarono la loro patria. Gli esiti di quella promozione culturale avevano però messo radici ormai da tempo nella comunità ferrarese: le tracce della diffusione della cultura musicale presso un ampio strato della popolazione sono visibili nella pittura di fine Cinquecento, quanto in quella dei primi decenni del secolo successivo.

APPENDICI

ABBREVIAZIONI

CV.ASV:	Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano
FE. AD:	Ferrara, Archivio Diocesano
FE.AS:	Ferrara, Archivio di Stato
FE.ASCom:	Ferrara, Archivio Storico Comunale
FE.BCA:	Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea
MO.AS:	Modena, Archivio di Stato
MO.BE:	Modena, Biblioteca Estense Universitaria

1. APPENDICE DOCUMENTARIA

Documento 1

CV.ASV, *Archivio Borghese*, b. 7501.

Inventario di Lucretia d'Este Duchessa d'Urbino (1596)

Si trascrivono, dell'inventario, le due pagine riguardanti la musica. Come è noto, la duchessa estense, sorella di Alfonso II d'Este, nel suo testamento designò quale erede il cardinale Pietro Aldobrandini, nipote del Papa e legato di Ferrara, il quale ereditò quindi anche gli strumenti musicali di seguito indicati. Per quanto riguarda uno degli strumenti, probabilmente il più prezioso, l'organo con le canne quadrate di legno, è possibile seguirne il destino identificandolo con un simile strumento compreso nell'inventario Aldobrandini del 1626, tra gli strumenti conservati a Roma, a Palazzo Borghese: [c. 77] "Un organo grande con le canne quadre fatte tutte di legno che il S. Card.le Hippolito ha guarnito con legno intagliato dorato" In un foglietto allegato la seguente annotazione: "l'organo grande con le canne quadre stà al palazzo Borghese nelle Camere dell'Ecc.mi SS.ri P.roni"; e nelle pagine seguenti, tra l'elenco dei baldacchini [c. 114]: "Il baldacchino consegnato al S.re Dom.co Baroncino sta nell'appartam.to di SS.ri P.roni sopra all'organo con le canne quadre". (CV.ASV, *Archivio Borghese*, b. 6219, Inventario di mobili e sopellettilli Aldobrandini, 1626).

L'inventario di Lucrezia d'Este risale 1592, con annotazioni successive apposte dal 1593 al 1596. Queste, per distinguerle dall'elenco originale, sono state trascritte in corsivo; si riferiscono quasi esclusivamente al prelevamento degli strumenti che dovevano essere riparati. Nell'inventario non compare alcun libro di musica.

Oltre alle due pagine intitolate «Musica», si può aggiungere alla collezione di strumenti della duchessa uno strumento conservato tra gli oggetti preziosi del «camerino dorato», insieme ad un soprammobile 'musicale'.

La parte dell'inventario relativa ai dipinti è pubblicata in PAOLA DELLA PERGOLA, *L'Inventario del 1592 di Lucrezia d'Este*, «Arte antica e moderna», 1959/7, pp. 342-351. La parte che qui si trascrive è inedita¹.

c. 25-27

Camerino dorato

Uno camerino posto tra la camera dove dorme S.A. et il camerino del cantone sopra la loggia al quale S.A. ha destinato l'in.te robbe che sono nel camerino del quale S.A. n'ha la chiave.

(...) Una simia d'oro smaltata di nero che suona il tamburo

(...) Uno Instrumento tedesco fatto in foggia di uno messale con la sua tastatura d'avorio et ebano con la sua chiavetta d'ottone coperto di coramo rosso

c. 149 [148r]

Musica

Uno tavolino di pezzo [abete] fatto a falle da musica n° 1

Uno fondo d'uno instramento con sue corde fu fatto per mostra n° 1

Quattro leggilli di noce fatti da musica sono di la da Po n° 4

Tre scanelli di nogara con tre piedi per cadauno per tenersi sopra le viole quando vogliono sonare n° 3

tre scannelli dati di com.e sono degli es... coperti di veluuto adi 6 novembre 1593 come apare alle comon.ne ott. Tornaletto che soleua servir al letudo di S. A. Ser.ma. 3° di d.ti siecop.to di d.to velluto comp.to sotto

¹ Si ringrazia Maria Lucia Menegatti per avermi permesso di visionare copia del documento, che ho in seguito avuto modo di consultare personalmente.

adi 30 Gen.o 1595

Tre tellaretti per tenersi i libri per cantare dui di noce et uno depinto verde n° 3

Quattro leggigli di noce da musica servono al presente qua per la musica n° 4

sono nel camerino sopra la loggia

uno di detti leg.li datti per comm.re. Due legilii e uno di com.e

Uno regaletto con tutto il suo finimento in una cassetta di pezze n°

Una cassa di pezze fu fatta per coprir il sudetto regaletto con due cirelle n° 1

Uno psalterio in sua cassa di legno depinta rossa n° 1

Uno organo con gli cannoni di legno con un instramento sopra con tastatura d'avorio et hebano q-to li fu dato dal Rev.mo Arcivescovo di Ravenna a S. A. quale al presente è nela camera dove stanno le dame n° 1

Un instramento con tastadura di cipresso et hebano in sua cassa dipinta verde sopra dui cavalletti dipinti verdi quale è nel camerino del cantone al presente sopra la loggia n° 1

fuori di com.e

Due leutti in sue casse di coramo con sue serature sono al presente nel detto camerino n° 2

Datti per comm.re

Una leutessa quale è in detto loco in sua cassa negra n° 1

Datti per comm.re

Uno banchetto quale serve sotto l'instrumento dove ha detto n° 1

Una cassetta per tenersi i libri quale è in detto loco n° 1

Cinque scanni di noce d'appoggio con il sedere di coramo d'oro servono per la musica in detto loco n° 5

quattro e sito di com.e

Tre scannelli coperti di veluto nero con un cussinetto di veluto che serve sopra ad uno d'essi, quali hanno le copertine di tela negra negra servono per tenervi sopra le viole quando sonano, sono in detto loco n° 3

datti per comm.re

c. 149

seguita la musica

Una scatola di latta con una lastra di piombo dentro per tenervi corde in detto loco n° 1

Due casse di noce con sei viole dentro cioè tre per cassa, quali sono in detto loco cioè nella camera sopra la loggia n° 2

alle fuori di com.e

Una banchetta di pezze quale serve per il musico a sonar l'organo et è appresso l'organo n° 1

Una viola grande quale ha data Mons. Rev.mo Arcivescovo di Ravenna a S. A. et è nel camerino sopra la loggia et cassa di corame nero n° 1

datta per comm.re

Una viola grande quale è al presente nella camera di S. A. di la da Po <i>data di comm.re</i>	n° 1
[segue con grafia differente]	
Adi 18 marzo quattro legilli di noce scitinati d'oro fatti negr per la musica <i>Uno e sito et l'altr in guardarobba</i>	n° 1
Adi detto una violla grande cheàa fatto fare S. A. Ser.ma a Cremona, e nel presente nello camarino della musica	n° 1
Adi 26 Gen.o 1595 una violla grande et sua cassa di pezzo consegnatta a M. Bast.o in guardarobba qual fu mandatta a donare a S. A. Ser.ma dal Ecc.mo Sig.r Ducha di Traietta	n° 1
Adi 3 aprile, una chitara con sua cassa negra <i>1596 data comm.re</i>	n° 1
Adi 12 lug.o 1596 una scatola con archetti da violla n. cinque d'ebano due de essi senza seda e senza scanelli	n° 1
[segue con grafia differente]	
La viola di com.	
L'altra viola data di com.re	

Documento 2

FE.AS, *Archivio notarile antico*. Matricola 606. Notaio Zaffarini Domenico, Pacco 4 (aa. 1557-1559) c. 41-41v.

Restituzione della dote di 455 lire marchesane alla vedova di Antonio Goretti, Eleonora Filippi, sorella del pittore Camillo Filippi. 2 agosto 1557.

Notizia del documento, con gli estremi di riferimento in CITTADELLA LUIGI NAPOLEONE, *Benvenuto Tisi da Garofalo pittore ferrarese del secolo XVI*, Sala Bolognese, Arnaldo Forni, 1979 (Rist. anast. dell'ed. Ferrara 1872), p. 23. Il rogito, di cui è stato possibile prendere visione personalmente, è qui pubblicato integralmente¹.

Absolucio dotis domine Eleanore sororis magistri Camilli de Filippis et uxoris quondam magistri Antonii Goreti magnani; cum dote assignata magistro Francisco de Aliotis eius secundo marito.

Eisdem millesimo et indictione, die secundo mensis augusti, Ferrarie, in domo infrascriptorum de Goreto posita Ferrarie in contrata Sancti Romani, presentibus testibus vocatis et rogatis spectabile domino Cesare de Augustis cive Ferrarie di contrata Sancti Salvatoris, ser Augustino Rondono cive Ferrarie de contrata Sancti Gregorii, magistro Constantino de Costantinis sartore et aliis.

Honesta mulier domina Eleanora filia quondam ser Bastiani de Filippis et uxor ex primo matrimonio olim magistri Antonii de Goreto magnani et uxor ex secundo matrimonio magistri Francisci de Aliotis sellarii, civis Ferrarie de contrata Sancti Romani, agens cum presentia et consensu egregi viri ser Camilli de Filippis architectoris eius domine Eleanore fratris, hominis maioris 25 boneque discriptionis, vite et fame et iura, idem ipsa domina et ser Camillus secundum formam nove reformationis loquentis de contractibus mulierum presentis et eius consensum dantis et prestantis ipsi domine Eleanore ac omnibus et singulis per eam dominam Eleanoram in presenti instrumento fiendis et hoc pro solito statuto comunis Ferrarie de hoc loquentis sponte etc. obligando se etc. absoluit, finivit et quietavit egregium virum magistrum Iohannem Franciscum filium quondam et heredem pro dimidia quondam magistri Iohannis Marie Goreti magnani presentem necnon me notarium infrascriptum uti publicam personam presentem et stipulantem nomine et vice Iohannis Pauli filii quondam et heredis prefati quondam magistri Antonii de Goreto et olim mariti prefate domine Eleanore et heredis in effectum de altera dimidia prefati quondam magistri Iohannis Marie olim eius avi paterni et heredum suorum a libris quatuorcentum quinquaginta marchesinorum, in quibus Antonius quondam Iohannis Marie Goretus et suprascripti olim magister Antonius et Iohannes Franciscus sui filii et heredes tenebantur et obligati erant et sunt vigore instrumenti restitutionis dotis ipsius domine Eleanore rogati per quondam ser Antonium quondam alterius ser Antonii de Gellino olim notarium publicum Ferrarie tempore quo in eo, necnon etiam absoluit etc. me notarium recipientem, presentem et stipulantem nomine et vice suprascripti Iohannis Pauli eius domine Eleanore filii ac etiam filii et heredis prefati magistri Antonii Goreti a libris quinquaginta marchesinorum sibi domine Eleanore relictis per dictum quondam magistrum Antonium in suo ultimo testamento rogato per me notarium infrascriptum tempore quo in eo.

1 Si ringrazia Andrea Faoro per l'assistenza nella trascrizione di questo e dei successivi documenti in latino.

(...)

Dictus magister Iohannes Franciscus omni meliori modo etc. in presentia suprascriptorum testium et mei notarii infrascripti dedit, tradidit et consignavit ac pro restitutione dicte sue dotis assignavit suprascripte domine Eleanore presenti etc. et pro ea et ad eius voluntatem et commissionem, ut supra agitur, magistro Francisco ad Aliotis sellario eius domine Eleanore secundo marito de contrata poliginis Sancti Antonii presenti et recipienti pro se etc. tantam partem directi et seu utilis domini unius domus cuppate, murate et solarate cum appoteca a barbaria, posite Ferrarie in contrata Sancti Petri, iuxta ab uno capite et uno latere viam comunis et ab altero capite et altero latere suprascriptum dominum Cesarem de Augustis et quam pro indiviso habent prefati dominus Goreto cum magistro Bastiano et Bernardino fratribus de Rodolfis alias de Calegariis, quantam capiunt libre quatuorcentum vigintiocto marchesinorum et quam a prefato quondam magistro Iohanne Maria Goreto recognoscebatur ad usum sub solutione librarum vigintiunius et solidorum octo marchesinorum ex instrumento usus ipsius tante partis rogato per quondam ser Franciscum de Silvestris olim notarium publicum Ferrarie tempore quo in eo et a me notario visso et lecto.

Et quia pro suplemento dicte dotis et legati suprascripti etiam dedit, assignavit, consignavit et tradidit ut supra ipsi domine Eleanore presenti etc. et pro ea suprascripto magistro Francisco eius domine secundo marito presenti etc. tot bona mobilia estimata per comunes amicos ambarum partium pro valore librarum septuagintaduarum et solidorum sex marchesinorum et de quibus bonis et estimationis eorum addest nota et seu scripta in fine presentis instrumenti registranda.

Documento 3

FE.AS, *Archivio notarile antico*, Matricola 606, notaio Zaffarini Domenico, Pacco 4 (aa. 1557-1559) c. 23

Patti matrimoniali tra Antonia figlia del pittore Benvenuto Tisi da Garofalo e Francesco Goretti. Il documento, parzialmente citato in CITTADELLA , *Benvenuto Tisi da Garofalo* cit., p. 22, è qui trascritto integralmente.

Promissio dotis domine Antonie filie magistri Benvenuti de Tisiis alias de Garoffallo et uxoris venture magistri Ioannis Francisci de Goreto.

Eiusdem millesimo et indictione, die 18 mensis maii in domo infrascripti magistri Benvenuti posita Ferrarie in contrata S. Petri, presentibus testibus vocatis et rogatis magistro Petro filio quondam magistri Ioannis Marie de Bondenariis cive et calegario Ferrarie de contrata S. Gulielmi Cesare filio quondam Ioannis de Civalis habitatore in contrata S. Salvatoris et aliis.

Egregius vir magister Benvenutus filius quondam magistri Petri de Tisiis alias de Garoffallo civis et pictor Ferrarie de contrata S. Petri sponte etc. obligando se etc. promissit magistro Francisco filio quondam magistri Ioannis Marie de Goreto civi et magnano Ferrarie de contrata S. Romani presenti etc. eidem dare, solvere et cum effectu traddere in dotem, pro dote et nomine dotis honeste iuvenis domine Antonie filie ipsius magistri Benvenuti et sponse suprascripti magistri Francisci libras septingentas quinquaginta marchesinorum, videlicet: libras trecentas marchesinorum in tot bonis mobilibus estimandis per comunes amicos ambarum partium tempore quo ipse magister Franciscus eam traduxerit ad domum sue habitationis et libras quatuorcentas quinquaginta marchesinorum in festo S. Michaelis anni proximi venturi 1558.

Documento 4

FE.AS, *Archivio notarile antico*, Matricola 800. Notaio Negrini Galeazzo, Pacco 4 (aa.1602-1603) a. 1602, c. 37 e sgg.

Testamento del pittore Sebastiano Filippi, detto Bastianino. Erede universale Giovanni Paolo Goretti, o i figli Alfonso e Antonio.

Documento inedito.

Testamentum magnifici domini Sebastiani de Filippis pictoris

In Christi nomine amen.

Cum nihil sit morte certius nihilque incertius hora eius, quod considerans magnificus dominus Sebastianus filius quondam domini Camilli civis ac pictor ferrariensis de contrata Sancti Salvatoris, sanus gratia domini nostri Iesu Christi mente, sensu et intellectu, licet corpore languens, nolens intestatus decedere, sed testari intendens, per hoc suum presens nuncupativum sine scriptis testamentum, in hunc qui sequitur modum facere procuravit et fecit, videlicet:

primum enim, cum casus sue mortis advenerit ut semper animam suam omnipotenti Deo pie ac devote comendavit; corpus vero suum cum cadaver erit humari iussit in ecclesia Sancte Marie a Vado huius civitatis Ferrarie cum funeris impensa que videbitur infrascripto eius heredi.

Item iure legati et omni meliori modo quo possit ipse testator reliquit domine Dominice de Ferrariis unam ipsius testatoris domum muratam, cupatam et solaratam et alterius cuiusque qualitatis et in qua ipse testator de presenti stat et habitat cum eius familia, positam Ferrarie in contrata Sancti Salvatoris iuxta ambobus capitibus et uno latere vias publicas et alio latere heredes olim domini Marci Aurelii Paulutii vel iuxta etc. cum omnibus eius mobilibus in ea existentibus, cum hoc: quod predicta domina Dominica sit tacita et contenta de presenti legato pro omni eo et toto quod predicta domina Dominica pretendere, consequi et habere posset ab infrascripto eius herede et in bonis predicti testatoris tam ex causa eius servitutis quam ex et alia quacumque causa.

Item eodem iure legati et omni meliori etc. cum quo ipse testator possit reliquit suprascripte domine Dominice de Ferrariis usufructum unius casalis stariorum triginta in circa, situm in villa Vigarani, donec ipsa domina Dominica vixerit et post eius mortem casale predictum reliquit iure prefato infrascripto eius heredi.

In omnibus autem aliis suis bonis mobilibus et immobilibus, iuribus et actionibus nominibusque debitorum et creditorum, presentibus et futuris ubicumque consistant et esse reperiantur, dictus testator sibi heredem universalem instituit, nominavit et esse voluit magnificum dominum Ioannem Paulum Goretum, civem ac mercatorem ferri ferrariensem et ipso predefuncto, sibi heredes universales instituit et esse voluit magnificos dominos Alfonso ac Antonium de Goretis eius domini Ioannis Pauli filios, equaliter et equis portionibus.

Et hoc est etc.

Cassans etc. Et specialiter testamentum per eum factum rogitu per olim magnificum dominum Alfonso Rondonum notarium tempore quo in eo etc.

Actum fuit presens suprascriptum testamentum per dictum testatorem lectumque et publicatum

fuit per me Galeatium Nigrinum notarium infrascriptum de iussu ipsius testatoris, currentibus annis a nativitate domini nostri Iesu Christi millesimo sexcentesimo secundo, indictione decimaquinta, die decimoctavo mensis februarii, Ferrarie in domo habitationis ipsius testatoris posita in contrata Sancti Salvatoris.

Ad cuius testamenti publicationem presentes fuerunt infrascripti testes vocati et ore proprio ipsius testatoris rogati, videlicet:

dominus Thadeus filius quondam domini Alberti de Schiatis civis Ferrarie de contrata Glaree
Christofanus filius quondam Gulielmi Cintani mediolanensis pistor et nunc habitator Ferrarie in
predicta contrata Sancti Salvatoris

Antonius filius quondam Michaelis de Lariolis pistor ferrariensis de contrata predicta

magister Baptista Viadana de Lariolis quondam Antonii pistor ferrariensis de contrata predicta

Paulus filius quondam Thome de Montanariis cerdo de contrata predicta

magister Antonius Sucus filius Iulii calegarius ferrariensis de contrata Sancti Andree ac Ioannes de
Masneriis filius Antonii pistor Ferrarie de contrata Sancti Gregorii.

Ego Galeatius Nigrinus notarius rogatus etc.

Documento 5

FE.AS, *Archivio notarile antico*, Matricola 800, Notaio Negrini Galeazzo, Pacco 4 (aa.1602-1603) a. 1602, c. 128v e sgg.

Adizione dell'eredità del Bastianino da parte di Giovanni Paolo Goretti, avvenuta il 23 agosto 1602, giorno della morte del pittore. Tra i testimoni figura il pittore ferrarese Carlo Bononi.
Documento inedito.

Aditio hereditatis olim domini Sebastiani de Filippis aditta per magnificum dominum Ioannem Paulum Gorettum

1602 indictione 15, die 23 mensis augusti, Ferrarie in domo habitationis infrascripti domini Sebastiani sita in contrata Sancti Salvatoris, tempore pontificatus sanctissimi in Christo patris et domini nostri domini Clementis divina providentia pape octavi, presentibus testibus etc. domino Thadeo quondam domini Alberti de Schiatis cive ferrariense de contrata Glaree ac domino Carolo de Bonono filio quondam domini Hieronimi cive ac pictore ferrariense.

Sciens magnificus dominus Ioannes Paulus Gorettus quondam domini Antonii civis ac magnanus ferrariensis de contrata Sancti Romani magnificum olim dominum Sebastianum de Filippis pictorem presenti die ex hac vita migravit, relicto post se vivo et superstite dicto domino Ioanne Paulo ut eius herede universalis, ut constat ex eius ultimo testamento me notario infrascripto rogato de anno instanti die decimoctavo mensis februarii et intendens hereditatem dicti domini Sebastiani adire cum beneficio legis et inventarii ne ultra vires hereditatis teneatur, idem ipse magnificus dominus Ioannes Paulus sponte etc. obligando etc. hereditatem dicti domini Sebastiani adivit et se heredem illius fecit cum beneficio tamen legis et inventarii, ut mox cum poterit infra tamen tempora a iure prefixa inventarium confiere promissit et illud intrando dixit invenisse unam tabulam nucis ...

Rogans etc.

Ego Galeatius Nigrinus notarius rogatus.

Alfonso Goretti, *Dell'eccellenze e prerogative della musica*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1612.

Discorso pronunciato da Alfonso Goretti il 23 novembre 1606, ossia il giorno successivo alla festa di santa Cecilia, patrona della musica, per gli Accademici Intrepidi di Ferrara. Giunse a pubblicazione sei anni dopo, premettendo, oltre alla dedica al conte Enzo Bentivoglio, principe dell'Accademia, alcuni epigrammi in latino, in lode dell'autore, di mano del fratello Antonio, musicista e collezionista.

Dell'eccellenze e prerogative della musica. Discorso d'Alfonso Goretti nell'una e nell'altra legge Dottore, e Cavaliere, Accademico Intrepido detto il Timido. Da lui recitato nell'Accademia di 23 di Novembre 1606. All'Illustriss. Signor Enzo Bentivogli, Principe dell'Accademia medesima, Ferrara, Vittorio Baldini Stampatore dell'Accademia 1612

All'Illustr.mo Sig.re mio Signor Patron colendissimo, il signor Enzo Bentivogli.

Gli obblighi, ch'io tengo a V. S. Illustrissima sono veramente infiniti, e tale sempre ho, di mostrarmele [sic] grato conoscitore, de' benefici ricevuti da lei: de' quali per rendergliene ora qualche testimonianza, essendomi stato del mio discorso, ch'io recitai gli anni addietro nell'Accademia, più volte addimandata la copia; fin qui gli ho trattiene, col dar loro speranza, di doverlo dare quanto prima alle stampe; il che non essendo fin ora eseguito, finalmente ho deliberato di darlo in luce, sotto il patrocinio di V. S. Illustrissima, soddisfacendo quelli, che n'hanno desiderata la copia, ed a me stesso nel mostrarle il desiderio detto, e nel dedicarle cosa di Musica, di tanta ricreazione, ed alleggiamento all'animo suo. Qui non entrerò ad esprimere, la nobiltà dell'Illustrissima sua famiglia, ne tratterò della sua generosità, e quanto ella sia degna de' suoi maggiori, posciaché (come disse Pindaro) io parerei di voler a piedi correr dietro alle carrette di Lidia, e (conforme a ciò, che volle Difilo) d'esser tutto involto nell'unto Ciciliano; ma dirò solamente, ch'l mondo fin ora ha conosciuto così fatti segni dello 'ngegno, e de' suoi gentilissimi, e piacevolissimi costumi, che non può nell'avvenire altro da lei aspettare, che cose di molto valore, e degne al sicuro dell'Illustrissima Casa Bentivoglia. Con che bacio a V. S. Illustrissima riverentemente le mani, e pregole da Iddio auttore d'ogni bene, perfetta contentezza, e felicità.

Di Ferrara di 14 Ottobre 1612.

Di V. S. Illustriss.

Obbligatissimo servitore

Alfonso Goretti

In laudem authoris, eiusque fratrem Antonium Goretium

Epigramma

Conspirant animis fratres concordibus ambo,

Et simul Armoniae nomen in altra ferunt.

Ille iterare choros gaudet, cantusque movere,

Hunc decus Harmoniae lingua aperire iuvat.

Ille homines vincit cantu, ceu Thracius Orpheus,
Flumina cum lapsus dedidicere suos:
Facunda hic vincit sapientum pectora voce,
Nec minus ore poest, quam queat ille choris.
Una ambo cantus Reginam extollere, et astris
Inserere exoptant, hic calamo, ille notis.
Scelicet Harmoniae, quisquis valet arte canendi,
Debet, at his primum debeat Harmonia

In laudes authoris

Epigramma

Eloquii, Gorette, tui dum promissum honorem,
Emeritum tollas ut super astra melos.
Ambigitur, novus an Caelo descenderis Hermes,
Sederit an labris Calliopea tuis.
Haud meliora Hermes magno sudisset ab ore,
Musa haud maiores explicuisset opes.

Aliud

Dum dulcem pridem celebrares voce Camoenam
Gestiis in laudes grata Camoena tuas.
Nunc tua Cyrrhaeus aeternat nomina plectris,
Com legit ore, bibit quos prius aure, sonos.
Gaude Alphonse; catus que semina laudis
Iecisti, tam nunc sunt tibi larga seges.

Aliud

Laeta legis cum Musa tuos, Alphonse, labores,
Se legit, in nitido se videt illa vitro.
Et proprios cupidis oculis meditata nitores
Imperat harmonico gaudia festa choro.
Se solum audierat, potuit nunc cernere primum,
Cernere quod possit debet id illa tibi.

Aliud

Euridicen potuit cantu revocare sub astra
Orpheus, et dulcis flectere fata modis.
Eloquio cessere Charon, Orcusque canoro,
et qui servitio tristia regna premit.
Haud aliter cantus Reginam, si occubet unquam

Umbris, eloquio tu revocare queas.

Aliud

Qui blandisonae potuisti dicere laudes
Harmoniae, et docta pandere scripta manu;
Quis tibi par referat meritis pro talibus unquam?
Det quisnam ingenio praemia digna tuo?
Non alius, dicam, merita te concinet arte
Quam Princeps cantus, Threyciaeque Lyrae.

Discorso dell'eccellenze e prerogative della musica.

Sono (illustrissimo, e Reverendissimo Cardinale, Illustrissimo Principe, Accademici Intrepidi, e voi tutti, che m'ascoltate) così maravigliose le forze della virtù, e delle doti dell'animo, che non ci ha cosa, che di loro maggiormente l'amicizie conservi, e che gli animi de' virtuosi ingegni, così agevolmente possa insieme congiungere: conciossiacosà, che per esse la cognizione dell'homo vien conseguita. Onde non è maraviglia, se gli più elevati intelletti, ch'in questa Città si ritrovano, oggimai ridotti nella presente Accademia, alle virtuose azioni, ed all'onore, che solo alla virtù legittimamente suol essere conferito, grandemente inchinati, soavi suoni di virtù eccellenti, e di melodie ci fanno sentire. E poiché da questo luogo altri di lettere, alcuni dell'armi, hanno così onoratamente favellato, e del terzo sostegno si può dire di quest'Accademia, della Musica cioè, non sono sin qui stati celebrati i dovuti encomi; è ben a ragione, che seguendosi ad un certo modo l'ordine delle cose del Cielo, in cui prima la stella di Venere, poi l'Alba, e nel terzo parto il risplendente Sole vediamo; ancora nel terzo luogo della Musica sopr'ogn'altra virtù, e per antichità, e per eccellenza soprammodo ammirabile, a favellare vegniamo: e che dinanzi a quella nobilissima, e virtuosissima corona, di spiriti, e d'ingegni tanto sublimi, comparisca oggi la Musica, cittadina così principale del Cielo; quasi nuova primavera dolce, soave, ruggiadosa, e d'infinite grazie adornata, con meraviglia de' riguardanti innanzi tempo venuta (or, che dal vicino verno oggimai sfrondati, e calvi gli arbori si veggono) di frondi, e di fiori così ingegnosamente riccamata, e di frutti cotanto soavi, gentilissima apportatrice. E s'egli è vero, che le cose, bello non possono esser riportate, se non per quella singolar preminenza, che nell'altre non si truova; non è maraviglia, che la Musica (per quello, che ne sentono i Filosofi) sia stata posta, non dirò nella più nascosta, e (per così dire) latitante parte del mondo, come della virtù, generalmente parlando, si potrebbe dire; acciocché con fatica, e sudore, la cognizione d'essa venisse ad esser acquistata; ma fuori del Mondo, e ora particolarmente sopra tutti li cieli (luogo conforme a se medesima nobilissimo) fra quelle celesti altezze, e quelle meraviglie divine tenendo suo seggio. Mi direte Signori Cavalieri, che fra di voi ella si truova, ben a ragione; poiché l'armi, ed essa, secondo le leggi di Licurgo¹

1 Secondo la tradizione Licurgo (IX-VIII sec. a.C.) fu il principale legislatore di Sparta. Essendo Alfonso Goretti

congiugnere si debbono, acciocché l'animo de' soldati impetuoso non sia; ma da lei certa misura nel combattere apprendendo, il corpo e l'armi agiatamente s'adoprina, secondo ch'l tempo, e l'occasioni richieggono. E convenientemente in quest'Accademia esercitar la vediamo; poiché (conforme all'opinione di Callimaco) non trovandosi cosa, per cui l'huomo maggiormente felice possa divenire che per la virtù; ne essendoci cosa naturale, che non tenti di giugner a quel luogo, ove la propria natura, del moto principal cagione, la 'nvita, e sprona. Quindi vediamo, altri dell'armi, alcuni delle lettere, e altri della Musica allo studio dedicati, l'animo loro isvegliando, e placando trasformare; e le loro menti, e lo 'ntelletto in quella gioia pascendo, alle grandezze, e consolazioni Divine essere maravigliosamente innalzati. E se Zeusi, Parrasio, e Protogene, delle bellezze delle donne, che dipinsero, contemplandole, divennero infiammati, siami conceduto dal Sommo Facitore di tutte le cose, non con dotto, ma con male ammaestrato pennello le sue prerogative distinguendo, e colorando, di lei infiammato rimanere; e di quelle lodi suo vero nuncio oggi mostrarmi, che l'onesto mio timore mi permetterà per così alta impresa.

Della Musica dunque, di splendore assai maggior nell'animo degli huomini, che li raggi del Sole risplendenti a gli occhi de' mortali non sono, tratteremo brevemente nelli seguenti capi; dove sia così nominata; che cosa sia; chi l'abbia ritrovata; di quanta eccellenza sia; e li frutti, e benefizi insieme, che da lei ci vengono. E per dar cominciamento, per mio avviso la Musica così fu detta dalle Muse, perciocché Musa in greco altro non vuol dire, che'l canto, come disse Virgilio, nella sesta Egloga,

Agrestem tenui meditabor arundine Musam.

e nell'ottava,

Pastorum Musam Damonis, & Alpheisiboei

e Orazio nel secondo sermone, nella Satira sesta, pigliando il suono della Lira, per lo canto; essendoché, e con l'uno, e con l'altro mezzo si forma la Musica,

solers Lyra Musa.

Nondimeno, che la Musica sia detta dalle Muse, ce lo dimostra Sidonio, dicendo,

nec Athenae, sic Atticae, nec Musae, sic Musicae iudicabuntur

e non tanto per la voce significante, quanto per gli effetti, ciò può provarsi; poiché dalle Muse cantanti alla tavola di Giove (come dal primo dell'Iliade d'Omero si raccoglie) con ragione si dirà, che perciò la Musica sia stata nominata dal suono, delle loro voci: onde si vede, che li pittori dipinger sogliono le Muse, con le braccia stese, scambievolmente tenendosi l'una, e l'altra, acciocché conduchino, e guidino i Cori, cioè una moltitudine, o corona di cantori; imperocché secondo Seneca, e Macrobio, il Coro altro non è che molte voci, le quali, insieme unite, fanno un concerto, una consonanza, ed una melodia. Altri hanno tenuto, la Musica chiamarsi dall'acqua, perchè a guisa dell'acque si muove sempre per le voci, nelle sue consonanti; si come dall'acque sono nominate tutte le scienze; avendo tutti gli antichi paragonato ogni disciplina all'acque; e quindi gli scrittori, nominarono le Muse da vari fonti, come dal Pegaseo, dal Castalio, e da altri, i quali per

dottore di leggi, il primo richiamo all'antichità appare in linea con l'area dei propri studi, pur facendo riferimento alle armi, uno dei tre settori di interesse dell'accademia, come annunciato in apertura dallo stesso autore.

brevità si tralasciano. E non solo è stato giudicato la Musica nominarsi dall'acqua, ma li comentatori di Pindaro affermarono eziandio, la Musica prendere la sua perfezione dall'acqua: ed ancorché questa opinione non dispiaccia al Vanneo, nel suo recaneto² di Musica aurea, al capo secondo, ove dice, ch'è incredibile l'armonia della fistola abbassata verso l'acqua, da lui sperimentata, nell'udire un giovanetto suo scolare, che mentre così suonava, li pareva sentire dalla soavità di quel suono, la melodia, che col canto fanno gli uccelli, nel tempo di Primavera: nondimeno Giovanni Cartusiense, nel principio della sua Musica è stato di diverso parere. Fu detta ancora la Musica esser così nominata dall'istrumento chiamato Musa, ovvero dalla mutazione, o dal verbo Musso, le opinioni de' quali però sono di niun momento.

Ma lasciando tutte queste cose da parte, diciamo, la Musica essere scienza di cantare, ed una liberal virtù, per cui del cantare con misura, con modo, e temperamento, la cognizione conseguiamo: e ciò, che ne dica Pietro Aron³ ed altri, che lo seguono, mentre d'arte gli attribuiscono il nome, che col suono in Cielo, ed in terra, rende gran soavità, e dolcezza; diciamo noi, ch'è la Musica di tutte le melodie, che nascono da' suoni, e canti: scienza nel vero, come affermarono i più valenti, che della Musica fin qui abbiano scritto, e l'Aron medesimo, che consiste in numero, in proporzioni, in consonanze, in congiunzioni, in misure, e quantitadi. Ovvero possiam dire (aggiungendoci l'autorità di Guidone Aretino) che la Musica, è un movimento di voci grecamente parlando per [arsin] & [tèsin] cioè per elevazione, e deposizione, per elevazione, cioè principio, e deposizione, cioè fine: per elevazione, cioè per l'ascendere, e deposizione, per lo descendere, e finalmente per elevazione, cioè per l'estendimento, e deposizione, cioè per la rilassazione delle voci. La quale elevazione, e deposizione Guidone medesimo per Divina ispirazione comprese benissimo, da gli caratteri, o vogliam dir sillabe, ch'egli trasse da questo bellissimo Inno sopra S. Giovanni,

Ut queant laxis

Resonora fibris

Mira gestorum

Famuli tuorum

Solve polluti

Labii reatum

E se l'effetto della Musica, per la Musica stessa volessimo intendere, com'alcuni espongono, altro non è, ch'armonia di più voci differenti, per lo grave, e per l'acuto; ovvero armonia di suoni per istrumenti naturali, od artificiali, armoniosamente raccolti; cagianata da dovuta proporzione; il qual nome d'armonia (secondo che favolleggiano i Peoti) deriva, e viene da una così nomata donna, giliola di Marte, e di venere, e moglie di Cadmo, la quale tanto leggiadramente, e in diversi modi suonava, e con gli accompagnamenti di quella grazia, che come si suol dire, non si può

2 Stefano Vanneo, *Recanetum de musica aurea*, Roma, Valerio Dorico, 1533.

3 Pietro Aron (Firenze, ca. 1490 – Venezia o Firenze, 1545) teorico della musica italiano.

La prima sua opera, i *Libri tres de Institutione Harmonica*, fu pubblicata a Bologna nel 1516, lo stesso anno in cui a Roma egli fondò una *schola cantorum*. Fu maestro di cappella a Imola nel 1521, poi canonico a Rimini, ed in seguito monaco gerosolimitano.

apprendere, ne insegnare; che da lei fu pigliato il nome d'armonia; è l'armonia, o concerto, che vogliam dire, un concordevole mischiamento di voci diseguali, che molto ci dilettono, come disse quel Poeta,

Delectatque animos discordia concors

e la Musica è poi la ragione dello stesso accordo. Aggiungasi, la Musica essere un modo certo, facile, ed aperto, che ci dimostra il ben cantare, e a discernere, e conoscere tutta la sostanza del canto; ed è quello medesimo, che poco dianzi esponemmo, che in regole consiste; e la cognizione del cantare sostanzialmente, conriensi parimente nella Musica ben regolata, la quale non a caso, ma fermamente, & indubitatamente viene così esercitata, il che volle Agostino Santo nel primo della sua Musica, affermando, che la Musica è una scienza d ben cantare; bene, cioè artificiosamente, ovvero, bene, cioè onestamente; poiché il cantare per lascivia, è cosa brutta, e non buona, né onesta, e a dirne il vero, Musica altro non è, ch'una facoltà, che con senso, e ragione s'aggira intorno alla considerazione, delle differenze de' suoni aguti, e gravi; ed è scienza di cantare perfettamente, e con melodia, che nel suono, e canto consiste; com'Isidoro, e Guidone Aretino hanno tenuto: e perché il suono, e 'l canto sono sensibili, quindi avviene, che scorrendo velocissimamente trapassano nel tempo addietro; onde favolosamente alcuni dissero, le Muse esser figliole della memoria degli huomini, senza dubbio periscono, e muoiono; conciossiacosa, che scrivere non si possono; che servirà per conclusione a ciò, che del secondo punto mi ha concesso favellare.

Ora fa di mestieri, ch'io vegga, e palesi insieme, quali sieno stati gl'inventori della Musica. E s'attenderemo quello, che dicono i Poeti nelle loro favole, diremo, che Apollo sia stato lo 'nventore della Musica; e che per questa cagione si dipinge con la Cetra, e con l'arco. Altri dicono che porta una Lira in mano di sette corde, la quale ci dimostra l'immagine della Celeste armonia: e ch'egli della Musica lo 'nventore sia stato, ce lo dice Teodorito Cirenese⁴,

Sapiens ergo vates, musicusque Apollo, ipse se harum legum inventorem facit.

Altri vogliono, che fosse trovata da Mercurio, si come racconta Pausania; e Luciano, che dipinse tutti li Dei, attribuì la Musica a Mercurio; e sono stati alcuni, come Igino, i quali per questa cagione fanno Mercurio della Musica inventore; poiché dicono, ch'egli abbattendosi un giorno, in una testudine, la cui carne per la lunga antichità era tutta rosa, in modo tale, ch'altro non ci era restato, che i soli nervi, egli toccò con le dita quei nervi, ed accorgendosi, ch'indi n'usciva non ingrato suono, ad una tal sembianza fece la Lira; ove per tal ragione vogliono alcuni, che la Lira testudine sia nominata; e prima fu da esso fabbricata, da suonarsi con tre corde solamente; imperoché dicono, ch'egli trovo anche tre voci, l'aguta cioè, la grave, e la mezza; si come appo gli Egittii si trovavano solamente tre stagioni, l'Estate, il verno, e la Primavera, ciascuna di quattro mesi; e l'agura s'attribuiva all'Estate, la grave al Verno, e la mezza alla Primavera: e dopo la fabbricò con sette, come dice Omero nell'inno a Mercurio. Altri vogliono, che Dionigio, alcuni, che Zeto, sieno stati gl'inventori della Musica; Laerzio, e altri dicono, che Pittagora Filosofo la ritrovò dal suono de' martelli, e dagl'incudini de' Ciclopi; ovvero dal mormorio dell'acque, com'alcuni

4 Teodoreto vescovo di Cirene, (V secolo d.C.).

hanno detto; perciocché Pittagora sempre attese all'investigazione delle cose naturali, e della ragione, di tutte le cose visibili, ed invisibile; e trovò l'armonio dal suono de' martelli, e degl'incudini; dal qual suono ne trasse tutte le proporzioni, de' numeri, onde abbiamo poi conseguita la Musica, ch'oggi di cediamo, e sentiamo: ovvero, seguendosi l'opinione di Camaleonte Pontico, si potrebbe dire, che la Musica fosse ritrovata dal canto, degli uccelli; poiché l'usignuolo canta per diletto, facendo il canto piano, aguto, disteso, alto mediocre, basso, e accordato, conforme a ciò, che ne scrive Plinio, del decimo della naturale sua storia, al capo ventinovesimo, ed Aristotile, nel nono degli animali, al capo quarantanovesimo, truovo in oltre che Mosé nella Genesi, al quarto capo, faccendo menzione, della discendenza di Caino, che fu il primo huomo, che d'Adamo, e d'Eva nacque al mondo, chiamò Iubale figliuolo di Caino, padre della Musica.

Iubal ipse fuit pater canentium cithara, & organo,

dice il testo; Beroso Caldeo⁵ nel primo della guerra de' giudei, dice, che fu l'istesso Iubale inventore della Musica dopo il diluvio favoleggiano alcuni poeti Orfeo di Tracia, antico poeta, ed ottimo suonatore di cetra, Anfione, Lino Tebano, arione suonatore di Cetra, di Lesbo isola, e Timoteo, aver ritrovata la Musica; il che da me fu riferito, per loro mostrare, queste con l'altre di sopra mentovate favole, dover essere senz'alcun dubbio riprovate. Con l'invenzione dunque di Pittagora, e di Iubale, che di sopra dicemmo, e l'osservazione degli huomini, per lo corso di lunghissimo tempo, abbiamo ottenuta la Musica; ne' primi tempi, non è dubbio, che fu ordinata semplicemente, in modo d'accordars'insieme, nella maniera, che si puote migliore; perciocché solamente aveano trovati li principii; ma si sono poi investigati li caratteri, e li segni, co' quali a poco, a poco, abbiamo acquistato il poter cantare con la facilità, che di presente si vede; conforme a ciò, che canta Lucrezio,

*Ante fuit multò, quam levia carmina cantu
 Concelebrare homines possent, aurisque iuvare,
 Et Zephiri cava per calamorum sibila primum
 Agreste dicuere cavas inflare cicutas,
 Inde minutatim dulces docuere querelas,
 Tibia quas fundit digitis pulsata canentum
 Avia per nemora, ac fyluas, faltusque reperta
 Per loca pastorum, desertaque, & otia dia.
 Sic unum quidquid paulatim protrahit aetas.*

Ma eccomi giunto oggimai, ove con mio contento, potrò delle lodi di questa Musica, qualche cosa accennare; e vorrei, che come professo io, d'esserle sommamente divoto, così cagionassi negli animi, di quelli, che sì benignamente m'ascoltano, un disio d'altre cose, che per la concordia, e discordia fanno movimenti, a simiglianza degli armoniosi, sono dette far Musica, se non risonante, almeno di numero, ovvero di misura, come volle il Zacconi⁶, nella sua pratica di Musica, al capo

5 Beroso Caldeo (1432?-1502), autore de *I cinque libri de le antichità*, Modena, Pietro Lauro, 1550.

6 Ludovico Zaccóni, musicologo (Pesaro 1555 - Fiorenzuola di Focara, Pesaro, 1627). Studiò specialmente con Ippolito Baccusi e Andrea Gabrieli. Fu maestro di coro a Venezia, cantore aulico a Graz e Monaco di Baviera, poi (1595) visse in Italia. La sua opera teoretica è tra le più importanti del tempo. Scrisse: *Canoni musicali tratti da*

secondo. Aggiungasi, che Platone (come racconta Cicerone nel sesto della Repubblica) chiaramente con l'udito conobbe la soavissima armonia del Mondo; perché niente opera la natura senz'armonia, e proporzione. S'ode l'aria piena di canti, e melodie soavissimi, di garrire, e d'applauso di vaghi, canori, e gentili eccelli, ch'alla rinascente luce destandosi, empiono l'aria di soavissima armonia; nell'acqua trescano i pesci, udendo il suono, e 'l canto; e 'l mare genera Sirene, che dolcemente cantando gli huomini fanno addormentare, e nell'onde miseramente cadere. Gli Elefanti, nell'india, di grandezza così smisurati, sono trattiene da gli Organi, ed al suono del Piffaro si lasciano toccare gentilmente; al tardare del suono, allentano ancor eglino il loro sorso, s'abbassano alla rilassazione del Piffaro, e s'affrettano, quando il sonatore agutamente suona; come da Eliano nel secondo degli animali, al capo undicesimo si raccoglie. E con la fistola sono presi i cervi, e lusingati gli uccelli. Conforme all'opinione di Platone, e di Pittagora, l'huomo, che mondo minore suol nominarsi, è fatto, organizzato, e mosso dalla Musica: poiché sotto 'l nome di Musica, vien'ad essere compreso tutto ciò, che vive; e essendoché l'anima Celeste, con la quale è animato tutto l'universo, tiene l'origine dalla Musica: e Aristosseno diceva, che l'anima nostra era armonia; poiché essendo perfettamente creata, necessariamente contiene somma proporzione: e Platone nel suo Timeo, mentre dimostra l'armonia dell'anima, e del corpo, afferma, che l'anima sia contento; e Dicearco tiene, ch'ella sia armonia. Non è dunque meraviglia, se la Musica, per tanti capi accennati è stata riverita, e aumentata dagli antichi, come di Mosé, Iobe, e d'altri infiniti ebrei si legge appresso Eusebio, ne' preparatori de' Vangeli: di maniera tale, che venne in tal perfezione, e stima, che ne' negozi, e cerimonie più importanti, si cominciò ad esercitarla, massimamente quando si portò l'arca del patto in Gierusalemme; ove Davide ordinò, che con musica ciò fosse eseguito; ed egli medesimo, come d'essa molto innamorato, volle tutto gioioso, contento, ed alegro, andarle innanzi, sonando con l'Arpa; alla cui melodia accommodò tutt'i suoi salmi. Fu parimente in grande stima appo i Greci, li quali giudicarono, niuno essere liberalmente, o magnificamente ammaestrato, che non avesse dato opera al canto, e alla Lira, ovvero ad altro istrumento, ch'abbia armonia nelle corde; poiché per avventura sono più nobili gl'istrumenti da corde, che non sono quelli da fiato; e di questa opinione io trovo esser stato Alcibiade, Principe degli Ateniesi, come ci riferisce Plutarco, nella vita, che di lui scrive; a cui il sonare istrumenti da fiato, ed in particolare il Piffaro, era cosa molto dispiacevole, quasi, che indegna fosse, e per conseguenza a giovani nobili non conveniente: ed all'ncontro stimava che il suono della Lira molto gli si confacesse; essendoché al sonatore di Piffaro far non si potea; oltre, che sonando diveniva di faccia diforme, di modo, che dal gonfiare delle guancie e della bocca, non era poco che dagli amici, dai domestici suoi fosse conosciuto. E Platone, ed Aristotile portano opinione, che l'huomo ben'ordinato non debba esser senza Musica; e perciò Temistocle mentr'era ad una cena, essendogli portato innanzi una Lira, perché non seppe sonare, fu riputato di minor dottrina, che non era, e non poco diminuì la sua autorità: poiché la Musica d'innnumerabili fonti di grandissima eccellenza, e di tutte l'altre virtù inestimabilmente ripiena, da tutti dovrebbe esser amata, seguita, ed esercitata; essendoché fu per

diversi autori (1583 circa); *Prattica di musica* (1592, 1622); *Resolutioni e partiture di 110 Canoni* (1625). Compose anche *Ricercari* per organo.

nome di scienza universale, nella quale sieno comprese tutte l'altre dottrine, maravigliosamente appellata; e volle Platone, che fosse un circolo delle discipline, che con soavità della sua graziosa melodia, ne' cuori degli ascoltanti penetrando, all'amore di lei accende, ed infiamma. Appresso Aristofano si legge che il sonatore di Cetra dagli antichi era giudicato uomo sapiente, ed ornato di tutte le grazie; e diceva Quintiliano, che la Musica era anticamente di tanta lode, che i musici erano stimati indovini, profetti, e saggi; ed è di tanta eccellenza, ch'in ogni secolo, e particolarmente al tempo d'oggi, persone dell'Imperio eccellenti, o di sapienza, tutt'i popoli, e le nazioni l'hanno pregiata, seguita grandemente, ed amata: e perchè la Musica, e l'armi si convengono molto bene insieme; perciò si legge, che li Greci col suono del Piffaro nelle battaglie cantavano versi eribatorii. I Lacedemoni non andavano giammai a combattere, senza 'l suono delle Tibie, o de' Piffari, che diciamo, e d'altri musicali istrumenti. Gli Spartani comminavano nelle battaglie con l'armonia de' Piffari, e 'l Re loro sacrificava alle Muse, prima, ch'entrasse nel combattimento, ed i Cretensi esavano in guerra le cetre. Nell'Egitto le donne ne' sacrifici d'Iside (come racconta Erodoto) faceano festa, sonando co' cimbali, e gli huomini co' Piffari, col suono de' quali, la compagnia d'Ariadna Bacco seguiva, come disse Catullo,

e facean moltitudine

Delle straniere Tibie udir il canto

forsi per questa cagione, poichè la Musica, la quale è paragonata all'alegrezza, con maggior stimolo non è commossa, che col gusto, di dolce, e soave vino, e perciò disse Ovidio,

nec non & carmina vino

Ingenium faciente canunt.

E Tibullo,

Ille liquor docuit voces inflectere cantu.

Al suono de' Piffari appo gli antichi si portavano li corpi morti, e le lodi degli huomini forti si cantavano. E perchè non ci è età separata dalla dilettezza, della Musica, perciò non è maraviglia, se leggiamo, il severo Socrate di lunga età, aver dato opera alla Lira, ovvero alla Cetra, com'altri dicono; giudicando, che fosse meglio apparar tal virtù, anzi tardi, che non mai; il vecchio Chirone fra le prime scienze, che insegnò ad Achille, mentr'era di tenera età, una si fu la Musica. Licurgo delle durissime leggi de' Lacedemoni inventore, approvò la scienza della Musica; ed i Lacedemoni di modo l'esercitarono, che Terpandro, e Pindaro dissero, che divennero assai valenti; e Licurgo medesimo si trovò anch'egli della Musica affezionato; e per poterla meglio godere, vola prima sentire così fastidiose, e discordi; ovvero rumori spiacevoli, e strepitosi; mostrando, che l'uno all'altro contrario opposto, maggiormente risplende, che più? Nerone sopra tutti crudelissimo si diletteò tanto della Lira, che fece battere monete, sopra le quali era scolpita la Lira; e si fece anco fabbricar statue, con l'abito di Citaredo; e tutti quelli, che fin ora sono stati eccellenti nelle scienze, sono stati altresì studiosi di quella dottrina; e perchè Platone, e li Pittagorici prima di lui, l'hanno chiamata Filosofia, ed opera delli Dei, però non senza ragione gli antichi la celebravano, e riverivano, come cosa sacra, per l'eccellenti virtù, che in lei sono state sperimentate.

Ben adunque disse Omero, che tutt'i cantori deono essere riveriti, & onorati dagli huomini, esercitando così gran tesoro, per cui l'ozio, la sonnolenza, il giuoco, la lussuria, la sontuosità,

l'ebbrezza, le detrazioni vengono fuggite; poich'è sufficiente ad indurre in noi abiti buoni e costumi modesti, tutti indirizzati alla virtù. Con la Musica favoleggiano i Poeti, esser state operate cose maravigliosissime come d'Orfeo, d'Anfione, e d'Arione si legge; l'uno de' quali con la dolcezza del canto cavò fuori gli arbori, da' suoi luoghi propri, commosse i sassi asperi, e grandi, arrestò dal corso loro i fiumi, e fece deporre alle fiere (ancorché prive di ragione) l'esser ritrose, selvagge, e crudeli; divenendo mansuete, ed amorevoli; e mosse anche a pietà lo 'nferno, come scrive Virgilio, nel sesto dell'Eneidi,

*Si potuit manes accersere coniugis Orpheus,
Threycia fretus cithara, fidibusque canoris.*

E di queste maraviglie scrisse ancora un autore, di cui alcuni versi, parmi non fuor di proposito qui rammentare

*Ma l'ombre al bel cantar tutte commosse,
Dell'erebo lassar le basse fedi,
e più sotto,
E fè della pietà gelidi in gli Antri
Cantando intenerir rigide Tigri,
Seguirli dalle dure, alpestri querce.*

E questa favola d'Orfeo, appieno si vede Virgilio, nel quarto della Georgica. L'altro, che fu Anfione, parimente commosse li sassi; poiché pigliata la Lira in mano, tanto dolcemente sonava, ch'Orazio si mosse a dire, ch'ei tirò li sassi, a fabricar le muraglie, della Città di Tebe,

*Dictus & Amphion Thebabae conditor urbis
Saxa movere sono testudinis.*

E dicono i greci, che Tebe avea sette porte, per significare li sette tuoni della Lira; e dell'eccellenza del canto d'Anfione tratta assai bene Euripide, ed Appollonio Rodio nel primo degli Argonautici, e Virgilio nella Bucolica, nell'Egloga seconda,

*Canto, quae solitus, si quando armenta vocabat,
Amphion Dircaeus in Actaeo Aracynto.*

E per questo gli antichi credettero, Orfeo, ed Anfione, essere stati generati dalli Dei. Il terzo famosissimo sonatore di Cetra, che fu Arione, di cui diffusamente si fa menzione appresso Ovidio, nel secondo de' fasti, ed Aullo Gelio, nel libro sedicesimo, al capo diciannovesimo, commosse gli animali acquatici, i Delfini cioè, e volendo i nocchieri ammazzarlo, mentre dall'Italia in Grecia facea ritorno, e ciò per ingordigia, (meglio dirò mortifero appetito) di levargli i danari, da lui con molta faticaguadagnati; dopo l'aver sonato la Cetra, si gittò nel mare, e salito sopr'un Delfino, (a cui sommamente la Lira persuase l'amicizia degli uomini) senza danno al Lito fu portato; ed in memoria di questo, fu fabbricata una statua, con greco Epigramma, che dal Volaterano in latino tradotto, così dicea,

*Cernis amatorem, qui vexit Ariona Delphin,
A' siculo subiens pondera grata mari.*

e Pacifico di tutti e tre parlando, disse.

Orpheus Eurydicen Cithara revocavit Orco,

*Eque suis movit saxa, nemusque iugis,
Pisce fuit pelagus per longum vectus Arion,
Hac etiam Amphion moenia struxit ope.*

E questo sia detto intorno alle favole a bastanza; imperocché se più sanamente, e più brevemente ne vorremo discorrere; diremo, che Gaio Gracco oratore eccellentissimo de' suoi tempi, orando al popolo, avea un musico dopo le spalle, che con la Fistola, secretamente gli dava i modi, della pronunzia, or lenti, or gagliardi. La Musica è ottimo riposo delle fatiche, poiché non si dee sempre stare ne' gravi negozi occupati; ma tal volta ricevendo qualche virtuoso trattenimento gli affari tralasciare; e Licurgo, (come ci racconta Sofibio) fece fabbricare una statua al riso; giudicando, che si debbano mischiare alle volte le piacevolezze, ed i giuochi, con le fatiche, e con l'asprezze della vita: onde disse quel poeta, che l'arco continuamente tirato molle diviene,

*Venator celeres Cervos, Lyncasque fugaces
In sylvis aditat, dum fera tela iacit;
Semper distento flectat si cornua nervo,
Nullam lenta nimis figet arundo feram.*

Il canto, e 'l suono c'induce a riposato, e placido sonno; e per questa cagione, li Pittagorici, avanti, ch'andassero a dormire usavano soavissime canzoni, per dormire più piacevolmente e più quietamente. Da Celso, nel terzo della medicina, al capo diciottesimo si raccoglie, ch'Asclepide fece divenir sani molti farnetici, con l'adoperar la Musica; e si legge, che Socrate sanò i pazzi con l'Organo. Aullo Gelio nel libro quarto, al capo tredicesimo, e Teofrasto scrivono, che la Musica acqueta il dolore della Sciatica, e della Podagra ancora; e viene scacciata la peste, come fece Talete Cretense: ne di questo alcuno si dovrà punto maravigliare, poiché la forza della Musica, in noi è grandissima. Leggiamo similmente, ch'Asiminea Tebano curò molti dolori, ed altre infirmità, col suono de' Flauti. Alessandro d'Alessandro, nel libro delli Geniali, e Pietro Giglio affermano, ch'il suono di Musica, come di Viola,, e di Flauti, e 'l canto, risana li feriti dal morso della Tarantola, ch'al principio dell'Estate, è tanto velenosa, che morsicando huomo, od animale, li fa morire, o divnir insensati, se incontenente soccorsi non sono.. Con la Musica le malatie dell'animo ancora vengono sanate, e le popolari seduzioni achettate, come da Teofrasto si raccoglie; raffrenati li giovani sfacciati, e presuntuosi, come fece Damone musico; e mitigata, e spenta l'ira degli omicidiali, come Empedocle; e si scrive d'Alessandro, ch'udendo il suono, di qualche istrumento; si mitigava, e dall'armi tornava a conviti, per la Musica cede lo sporito maligno, né più tormenta Saulle, mentre vien'esercitata da Davide, col canto, e con l'Arpa; l'anima nostra è destata, e quasi sono vivificate le sue virtù; e perciò disse Agostino Santo, nel primo contro Giuliano,

Musicis cantibus animae citantur, & sedantur.

Onde con molta ragione, comandò Ambrogio Pontefice, che nelle Chiese s'usasse, per isvegliare la mente nostra alla religione: ma maggiormente s'esercita nel Paradiso, ov'è la vera felicità, e dove di giungere, ogniuno deve, ben oprando, fermamente sperare; e poiché qui in terra assai l'abbiamo considerata, in conseguenza l'animo nostro alla contemplazione d'Iddio abbiamo sollevato; e perchè li Filosofi l'hanno stimata molto simile alla vita, ovvero alla Repubblica rettamente ordinata: ben disse dunque Terenzio, che la pala è posta in mezzo a tutti quelli, ch'in lei

s'esercitano.

Io dicea

Documento 7

GIUSEPPE FAUSTINI, *Indice cronologico e geneal. de' defonti nobili, cittadini ... morti in questa città di Ferrara dall'anno 1579 sino all'anno presente 1770. Estratti ... riscontrati dal signor Marcello Andreasi ... L'anno 1768 (...)*, (s. v. Goretti). FE.BCA, ms. Antonelli 595.

Indice dei defunti della famiglia Goretti dal 1579 al 1755.

All'elenco seguente, che comincia nel 1588 si possono premettere anche:

Giovanni Maria 1551, San Paolo⁷

Francesco 1574, San Romano⁸

Cesare 1575⁹

Goretti

Gio Maria Figl.o Paolo 18 setteemb.e 1588; S. Paolo

Francesco 5 Marzo 1609; S. Paolo

Gio Maria 21 Dicemb 1611; S. Paolo

Alfonso Dottore di Legge 2 Agosto 1613; S. Paolo

Gio Paolo 24 Novemb.e 1621; S. Paolo

Gio Paolo 8 Mag.o 1635; Gesù

Antonio Figl.o Lorenzo 25 Agosto 1649; S. Paolo

Lorenzo 27 Agosto 1654; S. Paolo

Lorenzo Figl.o Gio. Paolo 24 Dicemb.e 1678; S. Paolo

Gio Maria 19 Novemb.e 1682; S. M. Nova

Gio Paolo 19 Febrajo 1684; S. Paolo

Antonio figl.o Gio. Paolo 27 Marzo 1698; S.Paolo

Angelo Figl.o Alfonso 25 Luglio 1710 S. Romano

Lorenzo Figl.o Alfonso 31 Genn.o 1711; S. Romano

Lorenzo Paolo Figl.o Alfonso 29 Settemb.e 1729; S. Romano

Alfonso 16 Febrajo 1733; S. Paolo

Giovanni Figl. Giuseppe 15 Settemb.e 1755; S. Romano

⁷ Cfr. CESARE BAROTTI, *Iscrizioni sepolcrali e civili di Ferrara*, FE.BCA, Ms. Cl. I 290 (1776), n. 52.

⁸ Cfr. NICOLÒ BARUFFALDI, *Compendio di Famiglie distinte che sono tumulate nelle Chiese di Ferrara dall'Anno 1425 all'Anno 1770 compilati da Nicolò Baruffaldi e continuato da Girolamo figlio (copia fatta da L.F)*, FE.BCA, ms. Cl I 644, ad vocem.

⁹ *Ibidem*.

LUIGI MAZZI, *Ricercari a quattro et canzoni a quattro, a cinque et a otto voci, da cantare et sonare con ogni sorte d'istrumenti*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1596.

Luigi Mazzi, organista della chiesa di San Benedetto a Ferrara, fu insegnante dello stesso Antonio Goretti, come sostiene nella dedica dell'opera che di seguito si trascrive.

AL MOLTO MAGNIFICO SIGNOR MIO OSSERVANDISSIMO IL SIG. ANTONIO GORRETTI

All' hora, ch'io, con tanta istanza fui persuaso da V.S. à mandar fuori questi miei Ricercari, & che per molte cortesie da lei ricevute non doveva per modo alcuno negarle così calda dimanda, & fra me medesimo io mi disposi di compiacerla; mi disposi anco, che essi non dovessero uscir fuori sotto altro nome, che di quello di V.S. con pensiero, che queste mie poche fatiche non potevano haver protettore il più amorevole, né il più affezionato di lei, non perché ella habbia appresso [recte appreso] da me (mentre io le fui precettore) parte di quella scientia di che ella va adorna, & che per mostrar segno di qualche gratitudine delle fatiche mie di fargliela apprendere, ella gli dovesse difendere da' detrattori; ma perché la sua gentil natura, che portò la cortesia, & amorevolezza fin dalle fascie non potrebbe altrimenti fare. Ecco adunque ch'io non solo sodisfaccio alla sua volontà nel dar alla luce quell'opera, che forse era più meritevole delle tenebre; ma anco io la dono, e dedico a lei, si come faccio anco l'animo prontissimo à compiacerla, in che ella mi conoscerà buono à servirla. Accetta ella adunque questo picciol dono, & con quella prontezza, ch'ella mi persuase à dar fuori l'opera, con quella medesima la compiacchia di difenderla, & le bacio le mani. Di Venetia il Primo Gennaro 1596.

Di V.S.

Affetionatissimo per servirla

Luigi Mazzi

Documento 9

ORFEO VECCHI, *Motectorum quae in Communi Sanctorum Quatuor Vocibus concinuntur. Liber Primus*, Milano, Agostino Tradati, 1603.

Orfeo Vecchi (probabilmente Milano ca. 1550 – ivi, prima dell'aprile 1604) fu sacerdote, compositore, maestro di cappella a Santa Maria della Scala dal 1590. Di questa sua opera a stampa si trascrive di seguito la dedicazione a Antonio Goretti apposta alla sola partitura.

NOBILI VIRO

MVSICES PERITISSIMO

ANTONIO GORETTO

Domino meo colendissimo.

Orpheus Vecchius

Cum opusculum hoc absoluissem, in lucem edere constituissem, non fuit difficilo reperire, cuius illud positissimum nomini consecratem: Tu enim statim unus occurristi, cui multis nominibus id ipsum debebatur. Nam ut omittant propriu, hoc esse cotum omnium, qui aliquid in publicum proferunt, ut illud sub umbra nominis & auxiliij nobilis alicuius, & Excellentis viri constituent, cum plurimum praesidij in clarorum hominum patrociniò positum esse intelligant; te verò unum esse, qui maxime possis autoritate tua meum hoc opus tueri, & ab invidorum obtrectationibus vindicare; ut in quam haec omnia pretermittam, que sanè contemnenda non sunt, ista me duo vehementer impulerunt, tibi ut illud inseriberem, quod & Musice studiosos omnes incredibili quadam benevolentia complecti soles, & ipse in Musica arte versatissimus es. Verè enim hoc mihi dicere videor, te parentem, & ut ita dicam, Maecenatem Musicorum in omnium existere domus enim tua, cum omnibus per hospitalis est, tum maximè Musicis, qui Ferrariam se conferuntm patet; quos tam liberaliter, humaniterq; tractas, ut nemo possit umquam tecum biduum vivere, tueq; suavitatis partem aliquam gustare, quin, ut sibi totam aetatem tecum exigere liceat, eptet. Sed nolo nunc plura de te, ne ipse tibi molestus sim. Accipies igitur, Antoni Gorette, hoc munus, quod si ex sua, aut ex tua dignitate spectetur, exiguum est; si ex viril us meis, mediocre; si ex animo, magnum teq, etiam atq; etiam rogo, ut me unum, quasi de tuis clientibus tuendum, defendendumq; suscipias; quod & si, quae tua est facilitas, libenter facturum te esse confido, nihilominus tamen hunc ad te, cuiusmodi tandem est, rerum musicatum libellum tui splendore nominis illustratum non molestum certe flagitorem, sed modestum tantomodo admonitorem allegare volui. Vale.

GIOVANNI BATTISTA BUONAMENTE, *Sonate, et canzoni a due, tre, quattro, cinque et a sei voci del cavalier Gio Battista Buonamente Maestro di Cappella nel Sacro Convento di S. Francesco d'Assisi, Venezia, Alessandro Vincenti, 1636.*

Giovanni Battista Buonamente (?-1643) si formò probabilmente nell'ambito della corte estense, dove rimase fino al 1622. Fu autore di composizioni strumentali e la sua produzione contribuì a quella fioritura di sonate e canzoni a più voci destinata ad influenzare anche la musica tedesca del suo tempo. Nel 1636, quando era già maestro di cappella al convento di San Francesco ad Assisi, dedicò ad Antonio Goretti le sue *Sonate et canzoni*, di cui si trascrive di seguito la dedica.

AL MOLTO ILLUSTRE SIGNORE PATRON MIO OSSERVANDISSIMO IL SIGNOR ANTONIO GORETTI

Douendo io dare alle stampe queste mie Musicali Canzoni ho vultuto racomandarle alla benigna, ed autoreuole protezione di V.S.M. Illustre essendo ella un vero Padre, ed ardente amatore de Professori di tal scienza, come hor mai è nota a tutta Italia imparticolare per la nobilissima Academia, ch'ella tiene in casa, in cui con grandissima ammiratione di chi di vederla ne è fatto meriteuole, si scorgano non solo i Ritratti, e l'Opere di quanti sin hora han stampato in tal'Arte, ma quante sorti di Stromenti Musicali fin qui sono stati ritrouati. Mi rincresce, che non corrispondino ne al suo merito, ne al mio desiderio; confido niente di manco nella di lei molta benignità, & gentilezza, che non isdegnarà aggradirle, quali si siano, in riguardo dell'riuerente affetto, col quale vengono consegrate, e li baccio le mani.

Di Venetia adi primo Giugno, MDCXXXVI

Di Vostra Signoria Molto Illustre,

Affetionatissimo Seruitore

Il Cavaliero Gio. Battista Buonamente

TOMÀS LUIS DE VICTORIA, *Hymni totius anni iuxta ritum Sanctae Romanae Ecclesiae. A Ludovico De Victoria Abulensi, & in Artem Musices celebrimo: Nuper in lucem editi. Cum quattuor vocibus*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1600.

In questa riedizione degli *Hymni* del Victoria, l'editore Vincenti appose la dedicazione ad Antonio Goretti. Il rimando ivi contenuto a Giovanni Maria Artusi chiarisce che la diatriba tra il medesimo e Monteverdi aveva determinato una sorta di celebrità riflessa anche per Goretti, nella cui abitazione si era svolta l'audizione dei madrigali nel 1598.

Nobili viro in Musicis admodum erudito D. Antonio Gorretto Ferrariensi, Jacobus Vincentius Venetus, S. P. D.

Cum Hymnos sub Harmonijs, ac Concentibus Musicis Ludouici Victoriae hac in parte Eruditissimi Viri, in lucem denuo edere statuissem: A reuer. D. Joanne Mario Aretusio, vtriusque partis perito, tuiq; deditissimo probé sum admonitus, ne cui alio, quam tibi viro, equidem scientiae huius peritissimo, ac ut soli inter Musicos resplendenti, dicarem; Quem propterea, ob multa, ac egregia experimenta admirantur omnes, & singulari quodam amore prosequantur, & laudant. Hoc ergo qualecumque sit munus libenti animo, ac qua es prudentia, & humanitate ornatus benigne suscipe; nec exiguum profecto; si offerentis animum, ac singularem erga te reuerentiam spectes. Vale.

PIETRO MARIA MARSOLO, *Madrigali boscarecci a quattro voci*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1607

Pietro Maria Marsolo, compositore siciliano, visse a Ferrara tra il 1604 e il 1614, durante i quali ricoprì i due prestigiosi incarichi di maestro di cappella della cattedrale e di maestro di musica dell'Accademia degli Intrepidi. Pubblicò diverse raccolte di musica sacra e profana, dedicandole a diverse personalità ferraresi. Nel 1607 dedicò ad Antonio Goretti i suoi *Madrigali boscarecci*, di cui si trascrive la dedica.

AL MOLTO MAG.CO SIG. MIO OSSERVAND.MO IL SIG. ANTONIO GORETTI

Quell'istessa virtù, che havendo in V. S. fermissimo seggio, la rende non pur cara alla patria sua, ma ragguardevole ancora dovunque il nome suo si estende, infino vò fin da principio, ch'io la conobbi di presenza, in me così efficace concetto del merito di lei, che imaginandom'io di poter, mediante la gratia di V. S. acquistar a me stesso et honorevolezza, & riputazione, ho sempre havuto pensiero di voler dichiarar al mondo il possesso, ch'io (mercé la bontà di lei) ne tengo. Ma con mezzo più proporzionato non mi è parso di poter ciò conseguire, che col dar in luce sotto l'honorato suo nome, alcuna delle mie composizioni, perché non ha dubbio, che essendo l'uniformità degli studi, & delle professioni ottimo fondamento d'amore, col mostrarmi anch'io musico (se bene tanto lontano dalla professione, quanto V. S. è vicina alla gloria musicale) si farà conseguenza, ch'io sia da lei amato, et come di suo dipendente da i Momi, et da gli Aristophani sanno sicure l'opere mie, condonandosi al rispetto di lei l'imperfettioni loro. A tale effetto dunque io le dono questi miei Madrigali Boscarecci, fatti appunto a quattro voci per distinguerli dalle ordinarie composizioni, poiché rari di così poche voci nel moderno stile di comporre ne vanno attorno. I quai Madrigali, se per avventura fossero per se stessi di nulla considerazione, presuppono io col donarli a lei di acquistarle altrettanta introduzione, et applausi presso i professori armonici, quanto se o con la scorsa dell'eccellenza, o con la protezione della magnificenza di qualche Principe, li havessi fatti comparire nel teatro del mondo: perché essendo essi stati approvati dal giudizio di V. S. ch'è pur de' principali in quest'arte, ne seguirà ch'eglino d'ogni purgato orecchio siano meritevoli. Sichè dipendendo da lei questa loro prerogativa, dovrà ella (si come io ne la priego) benignamente ricevergli et quando non per altro, almeno perchè faranno cagione che V. S. riceverà a maggior gusto dalle più eccellenti composizioni, in quella maniera appunto che dall'amaro risulta più grato il dolce, & dall'ombra appaiono vivaci i lumi della pittura. N. S. Dio la felicità, & le conceda longa vita.

Di Ferrara al di Primo Giugno, 1607.

Di V. S. Molto Magnifico

Servitore affettionatissimo

D. Pietro Maria Marsolo

FE.ASCom, *Fondo Deputazione Storia Patria*, b. 36, fasc. VII, doc. 8.

Testamento di Placido Marcelli. Il cantante un tempo a servizio del duca Alfonso II d'Este, fa pubblicare il proprio testamento, nel quale indica come eredi Antonio Goretti, presso cui abita, e il compositore Alessandro Grandi. Fece lasciti a favore di strumentisti locali e di due accademie ferraresi, dello Spirito Santo e della Morte, che avevano come principale attività la produzione musicale. A colei per cui prestò servizio a Ferrara, la duchessa Margherita Gonzaga d'Este, lasciò un prezioso diamante. Il documento è inedito.

Testamento dell'Ill.re S.r Placido Marcelli

Nel Nome del S.r Iddio. Non essendo cosa più certa della morte, né meno certa cosa più incerta dell'ora di essa, ciò considerando prudentissimamente l'Ill.re S.r Placido Marcelli del fu Ill.re S.r Francesco d'Abruzzo al presente habitante in Ferrara nella contrata di S.to Romano, sano per grazia di N.S. Giesù Christo di mente, senso, vista, udito, e buono intelletto, benché infermo del suo corpo, non volendo partirsi di questa vita presente senza far testamento, ma volendo testare, ha procurato col presente ultimo nuncupativo testamento, che si dice sine senptis, dispone di sé, e suoi beni, che si trova haver, e possedere in questa città di Ferrara solamente del modo inscrito, cioè

P.a. Ezzo Sig.r testatore venendo il caso della sua morte raccomanda piamente l'anima sua all'Onnipotente Iddio similmente supplicandolo, che per sua infinita bontà, e misericordia si voglia degnare collocarla nel luogo de Beati. Il suo corpo quando sarà fatto cadavero vuole sia seppellito nella Chiesa de P.ri Giesuiti di Ferrara nell'arca fatta dal detto S.r testatore dentro la cappella del B. Ignazio per sua devozione già del suo proprio fabricata con quella spesa funerale, che parerà, e piacerà alli Sig.ri suoi eredi iscritti.

Item lascia, et ordina, che subito dopo la sua morte siano celebrate messe n° trecento per l'anima sua a spese della sua eredità.

Item per raggion di legato, per l'Amor di Dio, et in ogni altro miglior modo, ch'ha potuto, e può lascia alli conventi delle putte di S.ta Margherita, S.ta Barbara, S.ta Agnese, Orfanelli e Mendicanti della città di Ferrara scudi venti per cadauno di loro, e due torce similmente per ciascheduno di essi impillate nant' il S.mo Crucifisso mentre accompagnaranno il cadavere d'esso S.r testatore alla sepoltura.

Item per raggion di legato, per l'Amor di Dio, et in ogni altro miglior modo, ch'ha potuto, e può lascia alli R.di P.ri del Giesù di Ferrara scudi duecento per dote della cappella sud.a, et altare del B. Ignazio da sua Sig.ria, come di sopra fabricata in salute dell'anima sua.

Item per raggion di legato, per l'Amor di Dio, et in ogni altro miglior modo, ch'ha potuto, e può lascia all'Accademia della Morte di Ferrara quelli scudi cento sedeci, che sua Sig.ria avanza dalla Compagnia pur della Morte per resto del prestito delli scudi ducento fatto già a me notaio infrascritto dal detto S.r testatore quando venni a servir detta Compagnia, e scudi nove ch'esso avanza da M. Alfonsino dal Trombone, scudi sei, Ch'avanza da M. Giulio Cesare dalla Bullagna, e li scudi quattro, che parimenti sua Sig.ria avanza da M. Antonio dal Cornetto, e questo accio detta

Accademia possa più commodamente aiutarsi al mantenimento della musica nella Chiesa di detta Compagnia per honore, e gloria di Dio benedetto, e per salute dell'anima sua.

Item per raggion di legato, per l'Amor di Dio, et in ogni altro miglior modo, ch'ha potuto, e può lascia alla Ser.ma Madama Margherita Duchessa di Ferrara il diamante grande d'esso S.r testatore, et in oltre scudi cinquento.

Item e del modo sudetto lascia alla medesima Ser.ma Madama quelli scudi ducento, che la prefata Ser.ma Sig.ra Duchessa doveva pagare al S.r testatore per il semestre, che maturarà alli 15 di Giugno possimo.

Item per raggion di legato, per l'Amor di Dio, et in ogni altro miglior modo, ch'ha potuto, e può lascia alla Sig.ra Ippolita sua sorella scudi cinquento.

Item per raggion di legato, per l'Amor di Dio, et in ogni altro miglior modo, ch'ha potuto, e può lascia all'Ill.re S.r Antonio Goretti l'altro diamante più picciolo d'esso testatore, et un gioiello, quali di già si trovano in mano d'esso S.r Antonio, e vuole, che detto diamante, e gioiello restino al detto S.r Antonio, e siano suoi, etiam nanti venga il caso della sua morte, et ancorché esso Sig.r testatore non moresse di questa presente sua infirmità facendogline perciò adesso per sempre libera, et irrevocabile donazione *inter minos*, acciò di quelli possa disporre a suo beneplacito, e questo in segno della molta affezione, che le porta.

Item dell'istesso modo lascia al detto Sig.r Antonio tutti li quadri, reliquie, et altre cose di devozione d'esso S.r testatore.

Item pur anco del modo sudetto lascia al med.o S.r Antonio le quattro colanine, che sono attaccate al reliquiario d'esso S.r testatore con questo però, che debba pagare il valore di esse alli fig.li dell'infrascritto Ill.re S.t Alessandro Grandi da dividersi tra di loro egualmente.

Item per raggion di legato, per l'Amor di Dio, et in ogni altro miglior modo, ch'ha potuto, e può lascia al detto S.r Alessandro Grandi la total liberazione, et assoluzione da tutto quello ch'esso S.r testatore potesse haver, pretendere, e conseguir da lui si per robbe, e denari in più. E diverse volte havute dal detto S.r testatore sino al giorno presente come per qualsivoglia altra raggione, e causa, ed in qual si voglia modo, e maniera, e questo in segno della molta benevolenza passata fra di loro.

Item per raggion di legato, per l'Amor di Dio, et in ogni altro miglior modo, ch'ha potuto, e può lascia alla Margaritina fig.la pur del S.r Alessandro scudi ducento, acciò possa con quelli più commodamente maritarsi, o mancarsi, come più a lei parerà, e piacerà.

Item per raggion di legato, per l'Amor di Dio, et in ogni altro miglior modo, ch'ha potuto, e può lascia alla S.ra Lucia moglie del sopranominato S.r Alessandro scudi cinquanta.

Item per raggion di legato e come di sopra lascia ad'Agostino fig.lo del medesimo S.r Alessandro scudi venti.

Item per raggion di legato, per l'Amor di Dio, et in ogni altro miglior modo, ch'ha potuto, e può lascia alla Lucrezia che lo governa, qual stà in casa d'esso S.r Goretto sopranominato scudi venticinque per ricognizione della servitù da lei fatta al detto S.r testatore.

Item per raggion di legato, per l'Amor di Dio, et in ogni altro miglior modo, ch'ha potuto, e può lascia a M. Ercole Pasqualino libraro il vestito berettino d'esso S.r testatore, e scudi dieci in segno dell'amicizia passata fra di loro.

Item per raggion di legato, per l'Amor di Dio, et in ogni altro miglior modo, ch'ha potuto, e può lascia a me notaio infrascritto scudi venti per seno della molta sua amorevolezza verso di me.

Dichiarando esso S.r testatore, che tutti li sudetti legati si debbano pagare per una volta sola, e non altrimenti, né in altro modo.

In tutti li altri suoi beni mobili, raggione, azioni, e nomi di debitori, e creditori presenti, e futuri esistenti in questa città di ferrara solamente e non in altri luoghi, com'ha parimenti dichiarato di sopra, esso S.r testatore lascia, instituisce, nomina, e vuole, che siano suoi eredi universali li soprannominati S.ri Antonio Goretti, et Alessandro Grandi egualmente, et in equal porzione; con questo però, che debbano eseguir subito et adempiere tutte le cose da lui ordinate, come di sopra, e disposte nel presente suo testamento. Né possano detrarre porzione alcuna dalli legati, e rinonziar l'eredità per guadagnar la quarta parte di essi legati conforme alla disposizione delle leggi, ma siano tenuti inviolabilmente all'esecuzione, et adempimento di quanto nel presente suo testamento si contiene; il che fatto, tutto quello vi sopravvanzerà sia di detti eredi e si divida fra loro egualmente con amorevolezza, et unione, come confida siano per fare.

Et questo è il suo ultimo testamento, e la sua ultima volontà, il qual, e la quale esso S.r testatore vuol, e commanda, che voglia per raggion di testamento, e se per raggion di testamento non vale, all'hora, et in tal caso detto S.r testatore vuole, e commanda che voglia per raggion di codicilli, o per donazione per causa di morte, o per raggione di qualsivoglia altra ultima volontà, la quale più, e meglio di raggione potrà valere, e fermamente tenere in ogni miglior modo.

Cassando, et annullando detto S.r testatore ogn'altro testamento, e qualunque altra ultima volontà, il quale e la quale sin qui havesse fatto e fatta, et ogni scrittura tanto publica, quanto privata sopraciò celebrata, ancorché in quelle vi fossero clausule derogatorie sotto qualsivoglia forma di parole concette, o vero donazioni per causa di morte ancora giurate, o altre disposizioni di qualsivoglia altra sorte con le quali si prohibesse la validità del testamento fatto doppo quella in qualsivoglia maniera, se di esse clausule derogatorie non si facesse espressa, et individuata menzione di parola in parola, perché esso S.r testatore dice, e protesta, lui di dette parole derogatorie non haver memoria alcuna, e se pur ve ne sono, di quelle esser pentito, e se di esse havesse memoria, quelle specialmente et espressamente revocherebbe, come così generalmente le revoca, poichè vuole, e commanda, ch'il presente suo testamento, et ultima volontà sin qui da lui fatto, e fatta in ogni, e qualonche miglior modo.

Fu fatto il presente sudetto testamento dal S.r testatore, e di sua commissione detto, e pubblicato da me già detto, et infrascritto notaio correndo gl'anni dalla Natività di N.S. Giesù Christo 1617 nell'Ind.ne 22.a il di 14 del mese d'Aprile in Ferrara nella casa del detto S.r Goretti, nella quale esso S.r testatore habita di presente posta nella contrata di S.to Romano nella cammera a solaro verso la detta contrata di S.to Romano.

Alla pubblicazione del quale furono presenti gl'inscritti testimonii chiamati e di propria bocca d'esso S.r testatore pregati, cioè

1. M. Filippo Masi fig.lo d'un altro già M.co M. Filippo cittadino, e notaio ferrarese della contrata di S.to Giorgio

2. M. Gio. Battista Scotto del fu M. Lanfranco cittadino di ferrara della contrata sudetta di S.to

Romano.

3 M. Cesare Codecà del fu Francesco cittadino, e notaio ferrarese habitante al presente nella Villa di Consandolo dippi di Ferrara.

4. Il S.r Gio. Paolo Goretti del fu S.r Antonio citadino, e mercante ferrarese della contrata sudetta di S,to Romano.

5. M. Domenico de Rinaldi del fu M. Pietro citadino e sartore di Ferrara della contrata sudetta.

6. M. Marc'Antonio Struzzi del fu M. Domenico da Ravenna al presente habitante in Ferrara nella casa di detti S.ri Goretti.

7. M.ro Marco Simoni del fu Simone da Cadoro nel piullo habitante in Ferrara nella contrata sudetta di S.to Romano; et

M. Francesco Palumari del fu M. Leone Milanese habitante in Ferrara nella contrata di S.to Polo.

Ego Mainardus Guarinus...

FE.AS, *Archivio notarile antico*, matr. 852, notaio Mainardo Guarini, 19 giugno 1617, cc. 91-94

Inventario dei beni del cantante Placido Marcelli.

Si trascrivono gli oggetti d'arte e i beni di maggior valore; si omettono molti degli abiti e accessori, dai quali però si deduce che il cantante investiva molte risorse nell'abbigliamento. La ricevuta dei Consumati di 170 scudi conferma che era cliente affezionato dei mercanti ferraresi di stoffe pregiate e abiti. La parte più rilevante del patrimonio è costituita da monete d'oro e gioielli. Figura anche l'attestazione di un rilevante vitalizio ricevuto dalla duchessa Margherita Gonzaga d'Este dal 1602, derivante dal suo servizio a corte. L'inventario fornisce indicazione del patrimonio che fu accumulato da uno dei cantanti meglio pagati durante l'ultimo ducato estense. Il documento è inedito.

Inventario delli beni, ragioni, ationi, crediti, et debiti ritrovati nell'eredità del fu Ill.re S.r Placido Marcelli nella casa della sua habitatione in Ferrara, et in altri luoghi stimati dal m.co M.r Ercole Favalesta cit.o et estimatore pub.o nel Sacro Monte di Pietà di Ferrara

(...)

Item duoi quadri uno col ritratto del Ser.mo Duca Alfonso e l'altro della Ser.ma Duchessa Margherita incornizati di pelle dipinta di nero	L. 16
Item un quadro col ritratto di Vincenzo Marcelli	L. 2
Item un quadro con l'immagine della Mad.na e S.to Gioseffo incornisato di pelle tinto di nero	L. 12
Item un quadro con un S.to Francesco dipinto incornisato d'ebano	L. 2
Item una spada in un bastone alla francese	L. 6
Item sopra la tavola un quadretto d'un Salvatore dipinto in ramo incornizato d'ebano	L. 8
Item uno scrignetto miniato alla veneziana con sua chiave et un stipetto attaccato al coperchio di esso	L. 10 L. 2.10
Item un offitio con li passetti d'argento	L. 100
Item in d.o scrignetto in un cassettono sette doble spagnole duoi ongari, et altra moneta fino alla somma in tutto di L. cento	L. 41.8
Item sei cechini una giustina, et una piastra romana	L. 3
Item un stipetto d'argento con li suoi nettadenti d'argento dentro	L. 10
Item una ricevuta delli Consumati [mercanti di stoffe ferraresi] di L. 170	L. 8
Item una cassa da occhiali d'argento netta	L. 285
Item due bande fianco d'oro et argento una di color di capelli, e l'altra rossa con oro dentro use	L. 38
Item in una cassa quattro colane d'oro pesano scudi 60 a soli 9 s. il scudo	L. 4
Item un reliquario d'oro e attaccato a d.o colane pesa scudi otto alla raggione sud.a	L. 6
Item una cassetina con dentro vasetti d'oglio, e polveri medicinali di più sorte	L. 2
Item un quadretto della Madonna con la sua cassa nera	L. 3

Sei libri spirituali di più sorte	L.
Item uno quadretto di S.to Gioseffo in rame	19.10
(...)	L.
Item tre cechini in una cassa	2.7.6
Item un anello d'oro, cioè una verghetta pesa mezo scudo	
Item in un altro tamburo un torsello di tela da camise bb. N° 90	L.
Item una crocetta d'oro da portar al collo con suoi cordoncini di seta nera	67.10
Item tre borse una di corame rosso con dentro cechini n° quattrocento di peso	L. 4.0
Item un'altra borsa di cernetto riccamato con dentro ongari n° settantotto	L. 2600
Item un'altra borsa di zeta morella fornita d'oro con dentro soldi 28 di moneta d'argento	L.
Item in d.a borsa in una carta dentro una pezzetta di cendale di colo di cappelli un diamante legato in oro	475.16 L. 1.8
Item in una borsa di tela L. cinquecento e diciotto tra oro, e moneta, che sono quelle (...) contate hoggi al S. Antonio Goretti (...)	----- L. 518
Item una scrittura di credito con Francesco Benati di scudi ottocento per resto di millequattrocento	L. 3200
Item Istr.o di censo personale di Mantova rogato il n.io Arsenio Dall'Oglio not.o di Mantova della somma di scudi cinquemilla fatto dell'anno 1602 il d.o 15 di Giugno	
Item un altro Inst.o simile di scudi mille col S. Gio. Paolo Goretti rog.o il m. Giacinto Botti not.o ferrarese il di 23 Aprile 1603 (...)	
Item duoi tamburi alla venetiana forniti di pelle, et ottone con chiave e chiavature usi (...)	L. 8
Item il diamante grande trovato nella pezzetta di color di cappelli in una carta dentro una borsa stimato dalli Mag.ci S.ri Nicola Franchini, e Bartolomeo Bondinari orefici scudi settecento	L. 2800 L. 252
Item un gioiello stimato dalli medesimi scudi sessantatre	
Item una police di mano del S.r Antonio Goretti uno delli eredi sotto li 5 Maggio 1607 nella quale confessa in fine restar deb.re al S.r Placido di scudi 300	L. 1200
Item un'altra police del già Ill.mo S.r Alfonso Goretti fatta sotto li 7 Genajo 1609 nella quale confessa esser debitore del S. Placido di scudi cinquanta	L. 200
Item una scrittura d'obbligo fatta trà il S.r Placido, e m. Morelio Cortelini per or.ne della Ancona del B. Ignazio fatta il di 21 luglio 1615 nella quale s'obligò esso S. Placido pasar al d.o Cortelini scudi ducento per indorar, et adornare la d.a Ancona	
Item dentro d.a scrittura una nota de pagam.ti fatti al d.o Cortelini per d.o conto da S. Gio. Paolo Goretti sino alla somma di L. quattrocentocinquanta al banco Aventi	
Item un'altra scrittura d'obbligo tra il d.o S.r Placido e M.ro Adriano Prenissa fiamengo per ord.ne di d.a Ancona, nella quale esso S.r Placido mediante il d.o S.r	

Antonio Goretti s'obligò pagarli scudi centocinquanta fatta adi 21 Genajo 1613.

(...)

Debitori dell'eredità	L. 80
M. Giovanni Mazzi deb.re di	L. 464
La Comp.a della Morte scudi 116	L. 16
M. Antonio dal Cornetto scudi quattro	L. 24
M Giulio Cesare dalla Dulzogna scudi sei	L. 16
M. Alfonsino dal trombone scudi nove	L. 18
M. Bellino scudi tre ori	
Nomi de creditori dell'eredità	L. 209.6
Ill.mo Gio Paolo Goretti è creditore di	L. 61
Ill.mo Antonio Goretti è cred.re di	L. 49
Ill.mo Bernardino della Ricca è cred.re di	L. 140
(...)	
M Adriano fiamenghi è cred.re per fornir l'Ancona	
Spese funerali come nella nota seguente	
la nota è questa cioè	
[segue nota degli emolumenti versati per le campane e l'intervento di diverse compagnie e confraternite ferraresi, istituti pii, gonfaloni, candele, messa grande, messe da morto, elemosine e 12 arme da attaccare alle chiese fatte da Girolamo Grassaleoni pitore (L. 7.4)	L. 305.6

FE.AS, *Archivio notarile antico*, matr. 922, notaio Giovan Battista Nobili Rossetti, pacco 3 (1642-1646), alla data.

Testamento di Francesco Guitti, 2 novembre 1645.

Il rinvenimento del testamento del pittore Francesco Guitti ha permesso di riscontrare l'esistenza di due omonimi, operanti a Ferrara negli stessi anni e con competenze analoghe. Quello che nel proprio testamento, di seguito trascritto, si definisce pittore, morì nel 1645. L'omonimo, che più probabilmente fu l'architetto e scenografo teatrale che collaborò agli allestimenti parmensi del 1628, era morto nel 1640. Entrambe le sepolture sono registrate nel libro dei defunti. Rimane incerta l'attribuzione delle diverse opere a colui che fino ad ora si pensava l'unico Francesco Guitti.

Documento inedito

1645 die 2.do novembris

Testam.to di m. Francesco Guitti pittore

Nel nome del S.r Iddio e così sia. Non essendo al mondo cosa più certa della morte, né cosa più incerta dell'ora di quella. Per la qual cosa considerando m. Francesco Guitti fig.lo del già Pereg.no ferrarese, sano per grazie di N.S.G.C., della mente, dei sensi, dell'udito et di buon intelletto, ma al presente infermo del corpo non volendo mancare da questa vita senza haver disposto di sé, suoi beni, e così come fa sul modo che qui a basso si dirà.

Prima. Venendo il caso della sua morte raccomanda l'anima sua all'Onipotente, Iddio pregandolo ad havergli misericordia e perdonarli i suoi peccati.

Il suo corpo fatto che sarà cadavero vuole esser seppellito nella Chiesa della Confraternita di S.to Nicola da Tolentino di Ferrara dalla banda della S.ma Nontiatà, et accompagnato alla sepoltura dall'Orfane di S.ta Marg.ta et da quattro fratelli della Compagnia sud.ta di S.to Nicola, et vuole seco che gli sia fatto celebrare sopra il suo corpo se si potrà messe n.ro 10 da morto per l'anima sua.

Sua erede usufruttuaria di tutti li suoi beni d.o testatore vuole che sia M.ma Cattarina Ballarini sua consorte sin che vivrà, et doppo la di lei morte suoi eredi proprietarij universali instituisce, cassa, et vuole che siano Nicola, Lucrezia, et Giac.o suoi figlioli leg.mi, et nati di lui, et della sud.a M.ma Cattarina sua consorte egualmente, e con eguali portioni con obbligo à d.ti suoi eredi di fargli celebrare ogn'anno messe n.ro 10 et morendo uno di d.ti suoi fig.li succeda l'altri che sopravviveranno egualm.te, e con eguali portioni.

Item d.o testatore prega voler esser commissario di d.i suoi fig.li il M.o Iosepho Pecenino suo parente, et che debbe far fare l'Inventario di tutti li suoi beni per mano di pub.co not.o.

(...) il dì secondo del mese di novembre circa le due hore di notte con tre lumi accesi nella casa della sua habitat.e posta sopra la via della Giara parochia di S.ta Francesca presenti l'in.ti testimonij chiamati, et pregati con la bona prof.a d'esso testatore, cioè

1 Geminiano Manfredi del già Pietro sotto la cura di S.ta Francesca

2 Carlo Fusati fig.lo di Cesare sotto d.a cura

3 Gioani Rovere fig.lo di Gio. della terra di Bond.o

4 Il S.r Carlo Cidonio del già S.r Camillo sotto la d.a cura di S.ta Francesca

5 Franc.o Stadiana fig.lo di m. Dom.co sotto la cura di S. Greg.o

6 Ant.o Stadiani fr.llo di d.o m. Franc.o et

7 Franc.o Rossettu fig.lo di me not.o in.to.

Ego Io. B.a Rossettus not.o (...)

Documento 16

FE.AS, *Archivio notarile antico*, matr. 922, notaio Giovan Battista Nobili Rossetti, pacco 3 (1642-1646), alla data.

Codicilli di m. Francesco Guitti Pittore
Documento inedito

Essendo la volontà dell'huomo mutabile sino all'estremo di sua vita il m. Franc.o Guitti del già Peregrino infermo del corpo ricordandosi haver fatto il suo testam.o per rogito di me not.o in.to l'anno presente sotto il di secondo del corrente mese di novembre

Volendo aggiungere al p.to suo testam.to ll'in.te cose, cioè

Per rag.ni di leg.to, et per aumento di dotte di M.na Cattherina Ballarini sua conserote, gli lascia tutti li suoi orri, et panni del dosso, et questi in premio della buona compagnia che d.o testatore ha ricevuto da d.a sua moglie, sul resto conferma in tutto, et per tutto il sud.o suo testam.to.

È stato fatto il d.o codicillo dal sud.o m. Fracesco Guitti, e letto, e posto di suo ord.e l'anno presente 1645 il di 4 novembre della casa della sua habita.e posta sopra la via della Giara parochia di S.ta Francesca presenti l'in.ti testimoni

Carlo Morgoni fig.lo di Biaggio sotto la cura di S.to Thomaso

Il m.to r.do Don Pio Frescobaldi curato di S.ta Franc.a

Tomaso Facci del già Simone sotto la cura di S.ta Franc.a

Il S.r Carlo Cidonio del già S.r Camilo sotto d.a cura et

Vincenzo del già Giulio Masoni habitante nella terra di Crispino

Ego Io. B.a Rossettus not.s rog.s

CARLO OLIVI, *Annali della Città di Ferrara dalla Devoluzione de Principi Estensi a quella di Santa Chiesa sino all'Anno 1754. Raccolta fatta da Carlo Olivi sua Patria.* FE.BCA, Ms. Cl. I 105

Descrizione della cerimonia di incoronazione dell'immagine della Madonna del Rosario. Ferrara 1638. Gli apparati furono d'invenzione di Ascanio Pio di Savoia. Il teatro provvisorio e le macchine di Alfonso Rivarola, detto il Chenda. Non è noto l'autore delle musiche. Antonio Goretti per l'occasione esibì uno strumento di sua invenzione, capace di imitare la voce umana. Tra i beni posseduti dal Chenda alla morte figura un modellino dell'apparato realizzato per questa occasione e un modello dell'"hidra", probabilmente il 'drago' menzionato nella cronaca di Olivi (cfr. GHELFI, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento* cit., pp. 255-257). La cronaca dell'Olivi rivela un aspetto di Antonio Goretti sinora sconosciuto: l'invenzione di uno strumento.

c. 150. Li Padri di S. Domenico fecero fare una Immagine di Maria dal celebre Alfonso Rivarolla, detto il Chenda, allievo del famoso Bononi pittor rinomato nostro ferrarese. Per la qual immagine destinarono li detti Padri di fare una solene festa ad onore di Maria del Rosario, e fare una Incoronazione, e perché la chiesa forse non esser capace di contener il numeroso popolo, che sarebbe accorso, destinarono di far detta Incoronazione in Piazza nuova avanti il Pallazzo del M.se Bevilacqui, e piantando molti travi lunghi, con tirror telloni, e chiuder dovea un grandissimo varco, con telle dipinte a prospettive, ed nel mezzo innalzandovi un altare alto da poter esser veduto da tutti, abbenché lontani, e formandone attorno palchetti per comodo delle dame, e nobiltà.

Il dopo pranzo della detta domenica si cantò il vespero in San Domenico da più bravissimi musici che in Italia vi fosse, e terminato il vespero incominciò la processione concorrendovi tutte le compagnie delle confraternite della città, e poi da Padri di S. Domenico, e dietro si portava l'Immagine di M. V. sotto al baldachino, seguita dall'E.mo Card.le Ciriaco Rocci Legato di Ferrara, dal Card.le Collona, Arcivescovo di Bologna, e dal Cardinale Sacchetti Legato di Bologna invitati a questa solenne funzionem edalloggiati in Castello, con molta nobiltà forestiera da tutte le parti di questo Stato, e fù seguita la processione fino in Piazza nuova al sitto già preparato, nel qual luogo eravi un'armoniosa sinfonia d'instrumenti di tutte le sorte, e tra questi eravi un instrumento di una voce umana inventato dal Sig. Goretti cittadino ferrarese, il quale fu aggradito da tutti.

Arivata la immagine di M. V. allo altare, e quivi riposta, tacquero li instrumenti musicali, e comparve in aria sopra due machine industriosamente fatte Davide, e Salomone; il Davide suonava l'alpa, e Salomone cantò alcune lodi di M. V. con eccellenza cantato e suonato, da due bravissimi professori, che rappresentavano questi due personaggi della antica legge mosaica [sic]: e terminato che ebbero, sparvero alli occhi de circostanti, e sopravene ad altra machina due eccelenti huomini che rappresentavano le due figure de patriarchi di S. Domenico, e S. Francesco d'Assisi i quali cantorono le lodi di Maria, e dopo sparvero, che nel medesimo tempo si aprì il cielo artefatto sopra allo altare, e si vide sopra macchine due cori d'angeli, e questi cantando e suonando lodorono co' loro canti M.V. Terminato le loro lodi il cardinale Rocci Legato prese una ghirlanda di rose, e fiori, ed incoronò la B.V. Del Rosario cantando il coro degli angeli da eccelenti

musicisti che rappresentavano questo coro angelico.

E terminata l'incoronazione comparve al di sopra del detto teatro uno in forma di angelo, che con una spada ignuda in mano, cantando minacciò un dragone, che rappresentava il Diavolo, che era stato posto sopra l'antica base di marmo della colonna di Piazza nuova, alla memoria del duca Ercole primo; il qual dragone essendo pieno di fuochi artificiali, furono questi sbarati, e terminò la detta funzione ben tardi, la qual festa costò a detti Padri di S. Domenico L. 19016.8.2 marchesane, per il che da tutti fu dichiarato sitto improprio per la musica de più brani, ed eccellenti professori ivi chiamati: e vi concorse gran quantità di foresteria in Ferrara per tal solennità.

FE.AS, *Archivio Bentivoglio*, Corrispondenza, busta 287, cc. 230-231.

Lettera di Antonio Goretti da Venezia ad Annibale Bentivoglio, figlio di Enzo. 23 gennaio 1647 (parzialmente trascritta in MONALDINI, *L'orto dell'Esperidi: musici, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio, 1646-1685*, Lucca, LIM, 2000, p. 14, doc. 3)

Ill.mo et R.mo S.r Pat.n Col.mo

Faccio sapere a V.S. Ill.ma et R.ma come da Ferrara mi scrivano che dal Co. Ottavio Estense Mosti Giudice de Savvi, à detto a mio figliolo che quando havremo agiustato tutto il deb.o che teniamo con il Monte che vi serà poi un poco di Fisco, onde se mi havrano disfatto tutta la mia robba per giustare il Monte e poi vi voglia ancora cavare del Fisco, la mia casa sarà tutta spiantata affatto, onde ricoro di novo a V.S. Ill.a et R.ma si per farli sapere questo come anco stimolato e consigliato dal S. Mattia Vallastelli a suplicare V.S. Ill.ma et R.ma aciò se si potesse trovare qualche rimedio a tanto danno che sopra sta alla mia povera casa e lasiare una lettera da quei precipi al Card. Legato aciò si compiaccia d'haver per racomandato la casa nostra, che giustato che serà il Monte per sua benignità, e gratia ne voglia lasciare quel poco che vi restarà per non distrugere, e spiantare affatto la casa nostra.

Ill.mo et R.mo S.re la suplico con tutto l'affetto ad esserli racomandato per aiutarmi che tutto il nostro essere lo riceveressi dalla benignità di V.S. Ill.ma et R.ma alla quale le fo' riverenza pregando da Iddio longa e felice vita.

Staro atendendo grata et consolata risposta e potrà mandare le lettere a me con coperta al S.r Mattia Callasteli.

Da Venetia adi 23 Genaiò 1647

Di V.S. Ill.ma e R.ma

Humiliss.mo et oblig. Servo

Antonio Goretti

FE.AD, *Fondo Residui Ecclesiastici, Corporazioni religiose soppresse*, Chiesa di Santa Maria in Vado, Vol 1 V, *Estrazione di Legati, et Usi da Catasti, e Campioni*

Elenco degli altari della basilica di Santa Maria in Vado, Ferrara.

Il documento è stato trascritto operando una separazione degli altari in due gruppi, per comodità di lettura e al fine di facilitare l'identificazione di ogni cappella: il primo gruppo è l'elenco degli altari di sinistra guardando e partendo dall'altare maggiore, il secondo gruppo gli altari di destra sempre a partire dall'altare maggiore. Documento inedito

c 443

Nota delli altari et capelle in nostra chiesa quali sono stati dati all'infrascritti

L'altare grande è della casa d'Este

La capella et altare di santo Girolamo è della casa de Strozzi

La capella et altare di santo Antonio da Padova è delli signori Obici

L'altare di santo Uomo buono è delli sarti

L'altare di santo Agostino è delli heredi del signor Justiniano Contughi

L'altare della Assunzione di nostro Signore è delli signori Trotti da Zenzalino

L'altare del Crucifiso è delli signori Pendasij

L'altare delle vergine è delli Heredi di m. Andrea Leoni alias Riggheti

L'altare di santo Rocco è delli heredi di m. Rizzardo et Nicola Capellini

La capella et altare di santo Giovanni Battista è delli signori Aventi banchieri

La capella et altare di santo Jacomo et Felippo è delli signori Varanani [Varani] alias Camarini

La capella et altare del santissimo sangue fu fabricato dall'Illustrissimo et Serenissimo Duca Alfonso d'Este

La capella et altare dove è il campanello delle messe è delli Signori Calcagnini

L'altare di Santa Elisabetta detta la visitazione della Madonna è delli heredi del Girardino

La capella et altare [manca] è delli heredi delli signori Bendedia

La capella et altare della Madonna è delli heredi delli signori Grani

L'altare di santa Cecilia è del signor Goretti

La capella di santa Geltruda è delli Negrelli ma l'altare è del monasterio qual fu fatto fare da madama Alba nostra oblata

L'altare di santo Giovanni Vangelista è dell'Albinelli

FE.AS, *Archivio notarile antico*. Matricola 781, notaio Scipione Naselli, Pacco 3 (aa.1596-98), a. 1598, atto n. 53.

L'atto assegna ad Antonio Goretti l'altare anticamente detto delle Vergini, che si trovava prima di quello più antico della Beata Maria Vergine, cioè il terzo a destra, entrando dalla porta principale. Antonio Goretti si impegnò a dotare l'altare di un'ancona, all'altare si sarebbe annualmente celebrata una messa cantata in onore di santa Cecilia. Il documento è parzialmente trascritto – con imprecisioni - in CAVALLINI GAETANO, *Omaggio al sangue miracoloso che si venera nella basilica parrocchiale di Santa Maria del Vado in Ferrara*, Ferrara, Tipografia Arcivescovile Bresciani, 1878, p. 539. Di seguito si fornisce trascrizione integrale.

Assignatio capelle pro domino Antonio Cureto

In Christi nomine amen. Anno eiusdem nativitatis millesimo quingentesimo nonagesimo octavo indictione XI, die vigesimoseptimo mensis maii, in monasterio reverendorum canonicorum S. Marie a Vado et in camara infrascripti reverendi patris prioris, presentibus etc. domino Ambrosio filio quondam Stefani (?) Florentini de Viterbo, domino Ludovico filio quondam Iusti Realdi de castro Plebis ambobus familiaribus illustrissimi et reverendissimi domini cardinalis Arrigoni et aliis.

Reverendus pater dominus Onofrius de Placentia prior, dominus Cornelius de Tarvisio vicarius [e altri 11 religiosi](...) concesserunt, dederunt e tradiderunt et in perpetuum assignaverunt magnifico domino Antonio filio domini Iohanni Pauli Cureti civi Ferrarie de contrata S. Romani presenti, stipulanti et recipienti pro se et suis heredibus capellam erectam in ecclesia dictorum canonicorum sub titulo virginum desubptus capellam Beate Marie Virginis antiquioris, ponentes dictum dominum Antonium in loco dictorum canonicorum etc.

Pro dote cuius capelle dictus dominus Antonius et una cum eo dominus Hieronimus filius quondam domini Bartholomei Curioni civis Ferrarie de contrata S. Marie a Vado, sciens se non teneri vel teneri et obligari nolens (...) promiserunt dare, solvere et cum effectu numerare dictis reverendis canonicis scutos centum valoris librarum quatuor marchesinorum pro scuto per totum mensem novembris anni proximi millesimo quingentesimi nonagesimi noni (...) et pro fabrica in dicta capella facienda per totum presentem annum scutos duodecim et id ultra: unam anconam omnibus necessariis munitam necnon paramentum et alia necessaria pro cantando missas paratas. Quibus omnibus visis et non antea dicti reverendi canonici ut supra agentes et obligantes, solemnne stipulatione promiserunt dicto domino Antonio stipulanti et recipienti ut supra celebrare omni et singulo anno festum Sancte Cecilie cum missa cantata et dicto festo elapso unum officium a mortuis cum missa cantata pro animabus benefactorum eiusdem capelle.

APPENDICE MUSICALE

L'esempio 1 mostra la trascrizione del canone dipinto dal Bastianino nella *Santa Cecilia* di Santa Maria in Vado (fig. 1 e 1a).

La risoluzione in partitura (es. 2) mostra un canone a tre voci, che l'estensione lascia presumere femminili, con la seconda voce alla quinta inferiore e la terza voce all'ottava inferiore. Si è scelto di trasporre la seconda voce inserendo le alterazioni, che in tal modo mantengono invariata la sua struttura intervallare rispetto all'antecedente (fa# a bb. 4, 6, 9, 11 e 12) e che restituiscono una melodia più rispettosa delle regole contrappuntistiche coeve, come a bb. 10-11, dove il fa# evita il tritono si-fa. Tale scelta è stata operata tenendo conto del fatto che la teoria contrappuntistica cinquecentesca prevedeva la possibilità – anche se non la necessità – di alterare le note del conseguente nel canone alla 4^a o alla 5^a.

La forma grafica scelta per la trascrizione permette di leggere agevolmente il canone in notazione moderna, mantenendo al contempo ben visibile la sua aderenza all'originale, inoltre evidenzia la struttura di canone infinito della composizione, con gli *incipit* riproposti in finale a carattere ridotto.

La melodia raffigurata ai piedi della *Santa Cecilia* del Bastianino fu trascritta e risolta in partitura da Lowinsky in un saggio che contestualmente criticava gli errori evidenti di una precedente versione di Scherliess².

La presente risoluzione, operata quando ancora non si era a conoscenza di quella di Lowinsky, ne conferma l'esattezza per quanto riguarda il numero di voci, la loro altezza e i punti di ingresso. Si propone comunque una nuova versione, che corregge la versione di Lowinsky per quanto riguarda la trascrizione delle note finali sul testo «ut non confundar» e le alterazione della seconda voce³.

1 Cfr. RENATO DIONISI - ORUNO ZANOLINI, *La tecnica del contrappunto vocale nel cinquecento*, Milano, Suvini Zerboni, 1979, pp. 274-275.

2 Cfr. LOWINSKY, *Music in Titian's Bacchanal* cit.

3 Si ringrazia Stefano Melloni per la consulenza nella risoluzione del canone, per la quale erano necessarie competenze compositive.

SCHEDA

1.

SEBASTIANO FILIPPI DETTO IL BASTIANINO

(1552 ca. - 1602)

Santa Cecilia

olio su tela, cm. 265 x 143

Ferrara, Pinacoteca Nazionale

N. inv. 169.

Data 1598 ca.

Committenza e destinazione originaria

È stato possibile individuare il committente e la datazione grazie a fonti documentarie che lo indicano in Antonio Goretti, musicista e collezionista ferrarese¹. Il dipinto fu originariamente realizzato per la terza cappella a destra della chiesa di Santa Maria in Vado, sostituito dal 1874 da una copia di Gregorio Boari. Le circostanze in cui il dipinto fu commissionato e il rapporto di parentela tra Bastianino e il committente emergono da documenti di cui si fornisce trascrizione in appendice e di cui si presenta più dettagliata relazione al cap. II e III.

Soggetto

Il dipinto presenta Santa Cecilia in piedi, con lo sguardo rivolto in alto, verso il concerto angelico. Sorregge tra le braccia un organo portativo. Abbandonati a terra diversi strumenti e un libro aperto, su cui è leggibile una composizione musicale. Il concerto angelico è composto da cinque angioletti, dei quali due suonano e uno canta da libro.

N° iconclass: 11HH: 11G21

Elementi musicali

Esecutori, partecipanti

Santa Cecilia regge un organo portativo, ma non è raffigurata in atto di suonarlo.

Nel concerto angelico da sinistra a destra: il primo angelo suona l'arpa, il secondo canta leggendo da un libro che tiene aperto davanti a sé, il terzo suona un cornetto curvo.

Oggetti musicali, strumenti

Arpa di piccole dimensioni e cornetto curvo (suonati dagli angeli).

A terra, da sinistra: liuto, trombone, tamburello, viola da gamba.

Musica

Canone in chiave di soprano, leggibile, in notazione rotonda, ma con segni di *ligaturae* in notazione quadrata. Il titolo riporta la frase *Canon qui intelligit legat*

Il testo sottoposto alle note è una parte dell'Antifona all'Introito della messa di Santa Cecilia: *Fiat Domine cor meum et corpus meum immaculatum ut non confundar*.

Commenti

Lo schema iconografico, piuttosto usuale per l'epoca, venne riferito già dal Baruffaldi² all'*Estasi di santa Cecilia* di Raffaello. Il riferimento, pur essendo esteriore, è comunque evidente.

La composizione raffigurata è un canone enigmatico. Non sono presenti indicazioni riguardo al numero di voci, agli ingressi e agli intervalli.

Il canone risolto è una composizione a tre voci femminili, all'ottava e alla quarta inferiori³.

Lo spartito raffigurato dall'autore del dipinto parrebbe copiato da manoscritto e non da stampa, poiché viceversa sarebbe stato in notazione quadrata.

Non è noto l'autore, che potrebbe essere ipotizzato nel committente stesso, Antonio Goretti, il

1 Vedi appendice doc. 20

2 BARUFFALDI GIROLAMO, [1697-1754] *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, 2 t., ed. Ferrara, Taddei, 1846, pp. 447-48.

3 Trascrizione e risoluzione a tre voci del canone in appendice musicale, ess. 1 e 2.

quale non solo aveva le competenze necessarie, essendo compositore, ma contestualmente all'assegnazione dell'altare assunse l'obbligo di far celebrare annualmente una messa cantata in onore di santa Cecilia. Le fonti testimoniano che compose personalmente le messe. Pur non avendo riscontri certi, è ragionevole ipotizzare che il canone effigiato dal Bastianino fosse una sorta di emblema del committente, un sostituto musicale, potremmo dire, della sua effigie.

Bibliografia

FRANCESCO ARCANGELI, *Il Bastianino*, Milano, Silvana Editoriale d'arte, 1963, pp. 66-67.

Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento, a cura di Jadranka Bentini, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1985, pp. 135-136.

La Pinacoteca nazionale di Ferrara: catalogo generale, a cura di Jadranka Bentini, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1992, pp. 109-111.

2.

GASPARE VENTURINI
(notizie dal 1576-1593)

Santa Cecilia

olio su tela

Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo

Data: non nota

Committenza e destinazione originaria

Di questo dipinto recentemente pubblicato non si conoscono le circostanze della committenza.

Soggetto

Santa Cecilia, in piedi al centro della tela, è ritratta mentre suona un organo, in un'improbabile ambientazione all'aperto. È colta nell'atteggiamento dell'estasi, con lo sguardo rivolto al cielo, la sinistra che ancora sfiora i tasti, mentre la destra si spalanca in un gesto di stupore. Dietro di lei, in terra, alcuni strumenti.

N° **iconclass:** 11HH(CECILIA)111;

Elementi musicali

Esecutori, partecipanti

Santa Cecilia sfiora con la mano sinistra la tastiera di un organo, mentre la destra se ne è già allontanata con un gesto di meraviglia, motivato dalla visione cui allude il suo sguardo rivolto al cielo.

Oggetti musicali, strumenti

Un organo a tre registri, sulla destra. A terra una viola bassa dalle caratteristiche organologiche improbabili, un flauto dritto, un liuto, una viola di cui si intravede la parte terminale spuntare dietro la veste della santa, un cornetto curvo e ben tre tromboni.

Commenti

L'improbabile ambientazione all'aperto allude allo schema raffaellesco, così come gli strumenti a terra. La loro raffigurazione appare approssimativa: la cassa armonica della viola bassa, molto profonda e con i profili non aggettanti è un ibrido tra la viola e la chitarra, la paletta mostra otto pioli ma sono tracciate solo cinque corde. Non trova spiegazione la presenza di ben tre tromboni, se non in motivazioni di carattere estetico.

Bibliografia

BARBARA GHELFI, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento. Arte, committenza e spiritualità*, Ferrara, Edizioni Cartografica 2011, p. 190.

Catalogo della Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia, Dipinti del Cinquecento, scheda di Daniele Benati, di prossima pubblicazione.

3.

IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO

(1560 ca.?-1620)

Santa Cecilia

olio su tela, cm 98 x 88

Ferrara, Pinacoteca Nazionale (deposito della Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara)

Data: opera datata agli ultimi anni di vita del pittore.

Committenza e destinazione originaria: proviene probabilmente dal nucleo più antico della Collezione Strozzi Sacrati.

Soggetto

Santa Cecilia vestita d'un abito sfarzoso dai colori intensi, è ritratta seduta all'organo nell'attimo in cui smette di suonare, distratta da un angioletto che le cinge il capo con una corona di fiori. L'episodio fa riferimento al racconto della *Passio Sanctae Ceciliae*, nella quale si racconta che Valeriano, sposo della santa, tornato a casa dopo aver ricevuto il battesimo, vede Cecilia affiancata da un angelo che tiene in mano due corone di fiori per gli sposi.

N° iconoclass: 11HH(CECILIA)111

Elementi musicali

Esecutori, partecipanti

Santa Cecilia suona l'organo.

Oggetti musicali, strumenti

L'unico strumento raffigurato è un organo positivo, ritratto di scorcio sulla destra e del quale è visibile la tastiera e le prime due canne del prospetto.

Commenti

Gli "intensi e contrastati effetti luministici" inducono a pensare la datazione del dipinto negli ultimi anni del pittore. Lo schema iconografico è in effetti quello che si cristallizza nei primi decenni del XVII secolo e che si trova, con varianti, in molti esempi anche della medesima area padana, tra cui due dipinti del Guercino.

Bibliografia

MARIA ANGELA NOVELLI, Scarsellino, Milano, Skira 2008, Cat. 44, p. 297.

GIULIANA MARCOLINI, *La collezione Sacrati Strozzi. I dipinti restituiti a Ferrara*, Milano, Motta 2005, Cat. 43, p. 170.

4.

GIUSEPPE CALETTI, detto IL VERONESE (1600 ca.- 1641?)

Santa Cecilia

olio su tela,

Ferrara, Chiesa di San Paolo.

Data: ignota

Committenza e destinazione originaria

Di questo dipinto recentemente pubblicato, non si conoscono le circostanze della committenza. È posto nella cantoria della chiesa di San Paolo.

Soggetto

Santa Cecilia, seduta, sorregge uno strumento ad arco, che ha smesso di suonare, per volgere lo sguardo al cielo. Con la mano destra indica lo spartito che ha sul tavolo dinanzi a sé. A fianco due angeli cantano da libro. Al di là di un arco, tra le nuvole, tre angeli suonano o cantano, mentre un quarto alza la corona di fiori con cui incoronerà la santa.

N° **iconclass:** 11HH(CECILIA)111;

Elementi musicali

Esecutori, partecipanti

Santa Cecilia regge una viola. La paletta a cui sono fissati i pirolì delle quattro corde non si presenta con il caratteristico ricciolo, ma ha la forma a mandorla tipica della lira, quindi con i pirolì fissati sul fronte anziché di fianco. Due angeli al suo fianco cantano leggendo da libro.

Sulle nuvole un piccolo concerto angelico, formato da un angelo che suona l'arpa, un po' in disparte, un altro canta, mentre regge lo spartito a favore di un terzo che suona la chitarra.

Oggetti musicali, strumenti

Tutti gli esecutori leggono uno spartito che non pare leggibile in nessuno dei tre casi. Il brano musicale di santa Cecilia e quello della coppia di angeli al suo fianco è scritto in notazione quadrata, su tetragramma. Non è leggibile quello del concerto degli angeli sulle nuvole.

Sul tavolo a cui è seduta la santa c'è un anello con sonagli.

Commenti

Il quadro presenta uno schema iconografico piuttosto standardizzato, con qualche dettaglio di originale interpretazione. Merita attenzione il fatto che gli spartiti presentino un brano in notazione quadrata su tetragramma. Il pittore ha forse voluto far riferimento al repertorio gregoriano, quindi a quello che per tradizione è il più puro e consono al luogo sacro. Il gesto di santa Cecilia, che indica con la mano destra la musica scritta, mentre volge gli occhi al cielo, pare volersi giustificare dinanzi a Dio, se è impegnata in un'attività talvolta considerata frivola, poiché sta rivolgendo a Lui la sua preghiera. Curiosa, invece, e apparentemente in contraddizione con il repertorio scelto per lo spartito, è la chitarra suonata da uno dei due angeli fra le nubi: la chitarra. infatti, era uno strumento legato ad esecuzioni profane e non è lo strumento che viene rappresentato solitamente nei concerti angelici. Nell'iconografia ferrarese non ci sono altri esempi simili. Un angelo che suona la viola da mano, strumento dalle caratteristiche prossime alla chitarra, è raffigurato nell'affresco attribuito a Michele Coltellini che si trova nel catino absidale della chiesa di Santa Maria della Consolazione, ma la ricca gamma di strumenti qui rappresentati fa pensare ad un'antologia strumentale, poiché vi sono raffigurati ben 17 strumenti diversi, nessuno dei quali ripetuto. Diversa è invece la scelta di Caletti, che forma un concerto angelico con un'arpa e una chitarra, decidendo di connotare il concerto angelico con uno strumento tipico di un contesto profano.

Bibliografia

BARBARA GHELFI, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento. Arte, committenza e spiritualità*, Ferrara, Edizioni Cartografica 2011, p. 190.

5.

CARLO BONONI
(1575-80?-1632)

Ritratto di Goretto Goretto in veste di Orfeo

olio su tela, 160x100 cm

Bologna, collezione privata

Data: 1606 ca.

Committenza e destinazione originaria: il dipinto fu probabilmente commissionato da Antonio Goretto, come ritratto del proprio figlio Goretto nelle vesti di Orfeo. Sul retro della tela l'iscrizione a lettere capitali recita:

D'ORFEO NON GIÀ, MA BEN L'EFFIGIE VERA DI GORETTO GORETTI QVI S'APPRENDE, CH'IL
QUARTO DECIM'ANNO AVEA COMPITO, QUINCI RIMIRAR SI PONNO LE DUE CAGNE, NUDA
LUCRINA ALTRA SPERANZA DETTE, TRATTE DAL VER, SI GRAZIOSE, ELETTE .

Soggetto

Il dipinto è raffigurazione allegorica e ritratto al contempo. Il mito di Orfeo, che con il suono della sua lira e con il canto ammansisce le fiere e gli elementi della natura si assoggetta qui alla realizzazione di un ritratto familiare.

Il giovane è ritratto seduto su una roccia con il capo incoronato d'alloro e lo sguardo volto verso l'alto. Tiene, verticale accanto a sé, una lira da braccio e con la destra l'archetto. La bocca leggermente dischiusa induce a immaginarlo nell'atto di cantare. Ai suoi piedi le due cagnette, di cui parla l'iscrizione, e un leprotto. Altri animali sono ritratti sopra al suo capo: appollaiato su un ramo dell'albero d'alloro sta un uccellino variopinto, mentre sullo sfondo sono raffigurati un elefante, un leone, un cervo, un cavallo, una gazzella, uno struzzo, un orso (?) e, a fare capolino da sinistra, due creature immaginarie con caratteristiche antropomorfe. Nel paesaggio sullo sfondo è visibile l'ingresso di una caverna, che allude forse alle porte del Tartaro dove Orfeo raggiunse Euridice per poi perderla nuovamente e definitivamente.

Il mito di Orfeo che con il suono della lira incanta le fiere trova le sue fonti più antiche in Ovidio (*Metamorfosi*, X, 86-105), *Vigilio* (*Georgiche*, IV, 507-510) e Seneca (*Hercules furens*). Nel 1480 Agnolo Poliziano scrisse la *Fabula di Orfeo*. Fu rappresentato, nell'anno successivo al dipinto, l'*Orfeo* di Monteverdi.

N°iconclass: 94O511

Elementi musicali

Esecutori, partecipanti

Orfeo è ritratto intento al canto. Il modo corretto di impugnare lira e archetto indicano una pausa momentanea dell'esecuzione strumentale.

Oggetti musicali, strumenti

La lira da braccio è assegnata tradizionalmente al personaggio mitico. Sono chiaramente visibili sette corde, di cui due bordoni, con i relativi pirolì sulla cavigliera a mandorla. L'archetto che impugna con la mano destra esibisce punta e tallone d'avorio.

Osservazioni

Al committente del dipinto, il ferrarese Antonio Goretto, musicista e collezionista, è dedicato il cap. 3, al quale si rimanda.

Goretto Goretto, primogenito di Antonio e della prima moglie Caterina fu battezzato l'8 ottobre 1592 nella cattedrale di Ferrara, avendo come padrini due membri dell'aristocrazia ferrarese: Ercole Estense Mosti e Lucrezia Trotti. Fu avviato al noviziato a Roma, nella Casa professa dei Gesuiti nel 1609. L'essere ritratto in veste di Orfeo può essere indicativo delle attitudini del giovane, cresciuto in un ambiente fortemente stimolante in tal senso. Non sono note altre vicende biografiche di Goretto Goretto, ma è probabile che il suo decesso sia avvenuto prima del 1619, in quanto il primo ottobre di quell'anno risulta che fu celebrata una messa di suffragio, presso la

chiesa del Gesù di Ferrara, per un figlio di Antonio Goretti. La cerimonia ebbe un decoro musicale non usuale, attestato dal prestito di un organo, clavicembali e altri strumenti non meglio precisati, prelevati dal Monastero di Santa Maria Maddalena, detto delle Suore Convertite. Per un completo resoconto della vicenda e il necessario rinvio alle fonti cfr. cap. V, *Allegorie*.

Un altro ritratto di famiglia Goretti è quello del fratello Lorenzo, che Guercino effigiò in abito nero, con una lettera in mano, diretta all'arciduca Ferdinand Karl del Tirolo, al quale aveva venduto la collezione paterna (fig. 69).

Bibliografia

BARBARA GHELFI, *Fra musica e pittura a Ferrara: la famiglia Goretti, Carlo Bononi e il Guercino*, in «Nuovi studi: rivista di arte antica e moderna», 13, 2008 (2009), pp. 127-140.

6.

CARLO BONONI

(1575-80?-1632)

Il genio delle Arti

Olio su tela, cm 120,5 x 101

Bologna, Collezione Lauro

Data: 1615-20

Committenza e destinazione originaria

Ignote.

Una copia dello stesso soggetto, non univocamente considerata autografa, è conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna (fig. 7). Il particolare dello spartito è diverso (fig. 6a e 7a), ma in entrambi non leggibile.

Soggetto

Il *Genio delle Arti* è un giovane con il capo cinto di alloro, raffigurato nell'atto di porre una corona sugli oggetti sparsi ai suoi piedi e rappresentanti le arti: strumenti musicali, una scultura, una tavolozza, compasso e squadra. Alle sue spalle si intravedono armature. La mano destra rimane appoggiata ai libri disposti sul leggio.

N°iconclass 31B71.

Elementi musicali

Esecutori, partecipanti

L'unico personaggio ritratto, il Genio, non sta suonando alcuno strumento, ma appare circondato dagli attributi delle arti, mentre lascia simbolicamente alle sue spalle un'armatura che si intravede nel buio dello sfondo.

Oggetti musicali, strumenti

Appoggiati a terra: un liuto a quattordici corde, con la paletta a novanta gradi rispetto al manico, e un trombone a tiro. Entrambi gli strumenti coprono parzialmente un libro di musica di formato orizzontale, aperto. Il brano musicale raffigurato non è sufficientemente leggibile per una identificazione. Essendo in chiave di contralto, per strumento monodico, potrebbe essere il libro parte di un trombone contralto, ossia dello strumento raffigurato. Il pittore deve aver copiato il pentagramma da un libro a stampa, in quanto le note sono romboidali. Dietro alla corona d'alloro si intravede il ricciolo di uno strumento ad arco.

Osservazioni

La copia del dipinto conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna (fig. 7), presenta alcune difformità per quanto riguarda i dettagli musicali. Il liuto appare ritratto in maniera grossolana, con un rigonfiamento della cassa, sul fondo dello strumento, che lo sforma e ne altera il realismo. Lo spartito appare inoltre diverso e dipinto con la stessa approssimazione. Pur non essendo un pentagramma sufficientemente leggibile, i dettagli visibili permettono di concludere che si tratta di una composizione volutamente diversa da quella dell'originale: la pagina contiene tre pentagrammi al posto dei cinque presenti nell'altro; il brano è scritto in chiave di mezzosoprano e non di contralto; ad indicazione del tempo è posta una "C" che non figura in quello della collezione Lauro; infine si scorgono tracce di un testo sottoposto alle note, come se fosse una composizione vocale. Infine, il libro è girato verso l'osservatore e non verso il Genio. Pare ragionevole quindi concludere che l'autore della copia decise – o il committente chiese – di non copiare il dettaglio del libro dall'originale, ma di sceglierne un altro. Il fatto troverebbe ragionevole giustificazione nelle motivazioni che stavano all'origine di una dipinto di questo tipo: nato da una commissione privata e destinato ad ornare, visto il soggetto, la dimora di un amante delle arti e della musica, è presumibile che i dettagli fossero ritagliati sulle sue preferenze o sul significato simbolico di cui potevano farsi portatori. In una copia, un libro di musica aperto poteva indifferentemente ospitare una composizione al posto di un'altra senza per questo alterare la composizione dell'insieme, ma consentendo di inserire un dettaglio significativo per la diversa

destinazione del quadro, che aveva così una chiave di lettura esclusiva almeno per quel particolare.

Bibliografia

Stanze bolognesi. La collezione Lauro, a cura di Daniele Benati e Pierluigi Giordani, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1994.

BARBARA GHELFI, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento. Arte, committenza e spiritualità*, Ferrara, Edizioni Cartografica 2011.

7.
CARLO BONONI (copia da)
Il genio delle Arti
Olio su tela, cm 120,5 x 101
Bologna, Pinacoteca Nazionale

Essendo una copia del dipinto precedente, per la schedatura degli elementi musicali si rinvia alla scheda 6.

8.

IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO

(1550ca.-1620)

Allegoria delle arti

olio su tela, 160x100 cm

Manchester, City Art Gallery

Data: 1610-20

Committenza e destinazione originaria

Ignote.

Soggetto

Una figura femminile incoronata di alloro è seduta a fianco di un mobile, intenta a leggere da un libro posto sul leggio. Attorno, sparsi, gli attributi delle arti liberali, tra cui quelli della musica. Il dipinto, di chiaro significato allegorico, pone la musica, simboleggiata da due strumenti e uno spartito, a fianco della retorica (il libro), della geometria (compasso e squadra), della pittura (la tavolozza), dell'astronomia (la sfera armillare) e della dialettica (la spada).

N°iconclass: 49C14 (+3)

Elementi musicali

Esecutori, partecipanti

Nessun esecutore è presente. La personificazione delle arti legge da un volume appoggiato a sua volta su un libro di musica di formato orizzontale.

Oggetti musicali, strumenti

A terra, appoggiato verticalmente al polpaccio della figura femminile che campeggia il dipinto, è dipinto una viola, del quale è ben visibile il ricciolo con i quattro piroli, i fori di risonanza a "effe" e le fasce con i profili piuttosto aggettanti. Tra la gamba e il braccio sinistri si intravede la cavigliera di uno strumento a corde pizzicate, sul quale si contano dodici piroli.

Sul tavolo, aperto, un libro di musica, del quale non è leggibile il brano raffigurato con approssimazione.

Osservazioni

La posizione dei diversi simboli parrebbe attribuire una gerarchia alle arti: a terra, insieme alla viola si scorge una tavolozza (la pittura) e un blocco di marmo su cui è abbozzato un torso (la scultura). Il piede calzato dalla dama è ostentatamente appoggiato sulla scultura, a sottolineare il predominio esercitato su di essa, così come sugli altri attributi che si trovano sullo stesso livello. Gli oggetti che si trovano più in alto - anche se non tutti riconducibili con evidenza immediata alle arti liberali - parrebbero invece ricevere maggior considerazione: ben riconoscibile è la sfera armillare per l'astronomia, la squadra per la geometria e i due libri, che potrebbero ricondurre alla retorica e alla grammatica. La spada appoggiata verticalmente potrebbe simboleggiare la dialettica e l'oggetto appena visibile a fianco della sua mano sinistra, che somiglia al cavigliere di uno strumento a corde, raffigura invece un diverso arnese di problematica determinazione, e possibilmente attribuibile all'aritmetica. La gerarchia illustrata dalla diversa posizione dei simboli presenti suggerisce quindi un'ambivalenza riguardo alla musica, in quanto tutte le arti liberali e figurative, tranne l'architettura, sarebbero così effigiate, ma solo la musica in due modi, con lo strumento e la partitura: ciò potrebbe rivelare la diversa considerazione di qui godeva la musica pratica rispetto alla speculazione teorica.

Bibliografia

ALESSANDRO MORANDOTTI, *Scarsellino tra ideale classico e maniera internazionale*, «Arte a Bologna», 4 (1997) pp. 27-48:44 nota 13.

Stanze bolognesi. La collezione Lauro, a cura di Daniele Benati e Pierluigi Giordani, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1994, pp. 75-76.

GHELFI BARBARA, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento. Arte, committenza e spiritualità*, Ferrara,

Edizioni Cartografica 2011, p. 230.

Fondazione Federico Zeri, catalogo *on line*:

http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=59112&titolo=Anonimo+%2c+Bononi+Carlo+-+sec.+XVI%2f+XVII+-+Allegoria+delle+arti+liberali

9.

IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO
(1550ca.-1620)

Apollo

olio su tela

Modena, Galleria Estense

Data: 1592-93

Committenza e destinazione originaria

Il dipinto fu commissionato da Cesare d'Este, come decorazione dell'appartamento della moglie Virginia de' Medici.

Della stessa decorazione faceva parte anche la *Fama* (fig. 10). Entrambi i dipinti furono trasferiti a Modena dove furono adattati alla nuova collocazione. La forma ovale è frutto di tale adattamento e del restauro subito in anni recenti.

Soggetto

Apollo, coronato d'alloro, siede sulle nubi suonando una lira da braccio.

N°iconclass: 92B373

Elementi musicali

Esecutori, partecipanti

Unico esecutore e protagonista del dipinto è Apollo. Siede sulle nubi e suona una lira da braccio. È raffigurato di fianco da sinistra, con il braccio sinistro completamente steso a sostenere lo strumento.

Oggetti musicali, strumenti

È visibile solo il retro dello strumento e parte dell'archetto. Il profilo superiore della cassa è irregolare, frutto probabilmente, del pesante restauro subito nel 2000.

Bibliografia

MARIA ANGELA NOVELLI, *Scarsellino*, Milano, Skira, 2008.

JADRANKA BENTINI, *Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 1 settembre – 15 novembre 1985), Bologna, Nuova Alfa editoriale, 1985.

BARBARA GHELFI, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento. Arte, committenza e spiritualità*, Ferrara, Edizioni Cartografica 2011.

10.

IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO
(1550ca.-1620)

Fama

olio su tela

Modena, Galleria Estense

Data: 1592-93

Committenza e destinazione originaria

Il dipinto fu commissionato da Cesare d'Este, come decorazione dell'appartamento della moglie Virginia de' Medici. Della stessa decorazione faceva parte anche la *Apollo* (fig. 9).

Soggetto

La Fama è raffigurata come una donna che suona seduta una tromba dritta, con il braccio sinistro appoggiato ad uno scudo. Lo strumento ha funzione connotativa.

N°iconclass: 59B32

Elementi musicali**Esecutori, partecipanti**

Una donna in abiti romani, con i calzari, suona una tromba dritta.

Bibliografia

MARIA ANGELA NOVELLI, *Scarsellino*, Milano, Skira, 2008.

JADRANKA BENTINI, *Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 1 settembre – 15 novembre 1985), Bologna, Nuova Alfa editoriale, 1985.

BARBARA GHELFI, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento. Arte, committenza e spiritualità*, Ferrara, Edizioni Cartografica 2011.

11.

IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO
(1550ca.?-1620)

La Fama conquista il tempo

olio su tela, cm 171x135

Hartford, Wadsworth Atheneum

Data: 1610-20

Committenza e destinazione originaria

Ignote.

Soggetto

La Fama, donna alata abbigliata con un'ampia veste svolazzante, scende dal cielo con una tromba ritorta nella mano destra, senza suonarla. Indirizza la bacchetta che tiene con l'altra mano verso la clessidra impugnata dal Tempo, raffigurato come un vecchio quasi nudo, accasciato a terra.

N°iconclass: 59B32(+23A11)

Elementi musicali

Esecutori, partecipanti

Non ci sono esecutori.

Oggetti musicali, strumenti

La Fama impugna una tromba ritorta, funzionale alla connotazione della figura allegorica.

Osservazioni

Bibliografia

MARIA ANGELA NOVELLI, *Scarsellino*, Milano, Skira, 2008.

BARBARA GHELFI, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento. Arte, committenza e spiritualità*, Ferrara, Edizioni Cartografica 2011.

12.

GASPARE VENTURINI

(1550 ca.-1593)

Allegoria di Casa d'Este

olio su tela

Modena, Galleria Estense

Data: 1593

Committenza e destinazione originaria

L'opera fu commissionata da Cesare d'Este per il proprio camerino, adibito a libreria, nel Palazzo dei Diamanti, insieme ad un'*Allegoria del Buon Governo* e ad altre opere destinate all'appartamento della moglie Virginia de' Medici (vedi schede 9 e 10).

Soggetto

Un corteo di donne che procede verso destra termina con un carro trainato da cavalli, su cui siede quella che parrebbe essere la personificazione della casata estense. Il corteggio si apre con due figure femminili alate che suonano trombe dritte, allegorie della Fama.

N°iconclass

Elementi musicali

Esecutori

Due donne suonano due trombe dritte. Lo strumento ha semplice valore connotativo dell'allegoria della Fama.

Oggetti musicali, strumenti

Due trombe dritte.

Osservazioni

Il dipinto appartiene ad una serie di quattro allegorie dense di simboli, ancora non identificati. L'esegesi corretta dovrebbe quindi prendere in esame l'intero corpus, per coglierne il messaggio nel suo insieme. Mi limito a commentare i simboli più evidenti del dipinto, che qui possono interessare: il carro porta in trionfo una donna elegantemente vestita di tre colori, verde, rosso e bianco. L'iconologia di Cesare Ripa può fornire qualche spunto per l'interpretazione dei tre colori: il verde potrebbe essere letto come il colore della Temperanza⁴, l'abito rosso appartiene alla personificazione della Carità e il bianco alla Fede. La grande aquila alle sue spalle, emblema degli Este, si identifica come la personificazione della casata. Molti sono gli emblemi presenti, di decodifica incerta, come la fiamma che la donna tiene nella mano destra, immagine della Dottrina, la bilancia e la spada che permettono di riconoscere la donna che la precede come la Giustizia, il serpente per la Prudenza e così via. L'abbondanza dei simboli necessita di un attento lavoro di lettura, che esula dagli scopi della presente trattazione; l'accenno che si è fornito ha unicamente la funzione di portare l'attenzione sulla ricchezza di dettagli in cui si inseriscono le due trombe che aprono il corteo, che hanno la funzione di connotare la fama degli Este, portata alle orecchie di tutti gli uomini come squilli potenti.

Bibliografia

JADRANKA BENTINI, *Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 1 settembre – 15 novembre 1985), Bologna, Nuova Alfa editoriale, 1985.

4 «Il vestimento verde conviene alla gioventù, e al piacere perché, essendo il color verde il più temperato frà il bianco, e il nero, o frà l'opaco, e il lucido, de gli altri, ha in sé la perfetta misura dell'obietto, alla virtù del vedere proportionata, che più conforta, e rallegra la vista, che gli altri colori non fanno, i quali si avvicinano a gli estremi» (CESARE RIPA, *Iconologia*, Roma, Heredi di Giovanni Gigliotti 1593, alla voce *Piacere*).

13.

IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO

(1550ca.-1620)

Nozze di Cana

olio su tela

Monaco, Alte Pinakothek

Data: 1590 ca.

Committenza e destinazione originaria: sconosciute.

Soggetto

La scena illustra il racconto evangelico delle nozze di Cana⁵, nel momento in cui la Madonna interpella il figlio. Dopo la celebre interpretazione del tema da parte del Veronese, la scena fu spesso rappresentata come un banchetto di corte, con tanto di gruppo musicale, che in questo caso lo Scarsellino colloca su un palco provvisorio sulla sinistra. Lo Scarsellino realizzò un altro grande dipinto con il medesimo soggetto, oggi conservato presso la Pinacoteca Nazionale di Ferrara (vedi. scheda 14) e una scena analoga per *Cena a casa di Simone* (Gerusalemme, The Israel Museum, vedi. scheda 15).

N° iconclass: 73C611

Elementi musicali

Esecutori, partecipanti

Il gruppo di musicisti è posto al margine sinistro del dipinto, su un palco provvisorio, del quale si vedono i sostegni di legno sottostanti. Sul margine dell'assito sono mostrati tre strumentisti ad arco.

Oggetti musicali, strumenti

Sono raffigurati tre strumenti: violino, viola e viola da gamba bassa. Dell'ultima si contano i sei piroli. Le altre due viole, di taglia diversa, non sono sufficientemente dettagliate. Un servo vicino ai musicisti sta parlando con un suonatore, indicando in direzione del banchetto, come se fosse mandato a riferire un messaggio o una richiesta dei invitati.

Osservazioni

La collocazione dei musicisti su una pedana rialzata sul margine sinistro del dipinto si trova pure nella replica scarselliniana dello stesso soggetto, anche se con un organico diverso e senza palco provvisorio. I musicisti che accompagnano il banchetto si trovano quindi nella stessa posizione per due volte, il che fa immaginare l'illustrazione di una consuetudine. Nella terza scena di banchetto che Ippolito Scarsella dipinse, invece, i musicisti non stanno suonando.

Bibliografia

MARIA ANGELA NOVELLI, *Scarsellino*, Milano, Skira 2008.

JADRANKA BENTINI, *Per la ricostruzione del banchetto del principe. Documenti figurativi e fonti manoscritte e a stampa*, in *A tavola con il Principe. Materiali per una mostra su alimentazione e cultura nella Ferrara degli Estensi*, a cura di Jadranka Bentini, Alessandra Chiappini, Giovanni Battista Panatta, Anna Maria Visser Travagli, Ferrara 1 Ottobre 1988 – 27 Marzo 1989, Gabriele Corbo Editore 1988, pp. 269-307.

5 «Tre giorni dopo, ci fu uno spozalizio a Cana di Galilea e c'era la madre di Gesù. Fu invitato alle nozze anche Gesù con i suoi discepoli. Nel frattempo, venuto a mancare il vino, la madre di Gesù gli disse: «Non hanno più vino». E Gesù rispose: «Che ho da fare con te, o donna? Non è ancora giunta la mia ora». La madre dice ai servi: «Fate quello che vi dirà». Vi erano là sei giare di pietra per la purificazione dei Giudei, contenenti ciascuna due o tre barili. E Gesù disse loro: «Riempite d'acqua le giare» e le riempirono fino all'orlo. Disse loro di nuovo: «Ora attingete e portatene al maestro di tavola». Ed essi gliene portarono. E come ebbe assaggiato l'acqua diventata vino, il maestro di tavola, che non sapeva di dove venisse (ma lo sapevano i servi che avevano attinto l'acqua), chiamò lo sposo e gli disse: «Tutti servono da principio il vino buono e, quando sono un po' brilli, quello meno buono; tu invece hai conservato fino ad ora il vino buono». Così Gesù diede inizio ai suoi miracoli in Cana di Galilea, manifestò la sua gloria e i suoi discepoli credettero in lui» (Giovanni, 2,1-11).

14.

IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO

(1550ca.-1620)

Nozze di Cana

olio su tela, cm 283x604

Pinacoteca Nazionale di Ferrara, inv. 142

Data: 1615⁶

Committenza e destinazione originaria: il dipinto era collocato nel refettorio del monastero di San Benedetto, a Ferrara; aveva quindi la destinazione originaria più consueta per il soggetto rappresentato. Dopo la soppressione del convento fu portato a San Cristoforo della Certosa, per poi entrare nella Pinacoteca Nazionale di Ferrara nel 1846. Ippolito Scarsella dipinse lo stesso soggetto un'altra volta (*Nozze di Cana*, Monaco, vedi scheda 13) e si può associare a questi esemplari anche la *Cena in casa di Simone* (Gerusalemme, vedi scheda 15) che propone di nuovo una scena di banchetto. In tutti i dipinti i dettagli musicali sono collocati sulla sinistra della tela in secondo piano.

Soggetto

La scena illustra il racconto evangelico delle nozze di Cana (Giovanni 2,1-11)⁷ nel momento in cui Cristo dà indicazioni ai servi.

N° iconclass 73 C 61 13

Elementi musicali

Esecutori, partecipanti

La scena musicale è collocata sulla sinistra, alle spalle di Cristo. Tra le colonne, su un gradino che li pone in posizione poco rialzata rispetto al piano del banchetto, sono raffigurati due strumentisti seduti e uno in piedi. Come per le *Nozze di Monaco*, si tratta di tre strumenti ad arco, raffigurati per la verità con poco realismo.

Oggetti musicali, strumenti

Il musicista di spalle sta suonando una viola da gamba bassa, di cui si intravede parte della cassa e il termine del manico con la cavigliera, sulla quale parrebbe di individuare i quattro pirolì. Di fronte è raffigurata una musicista, intenta a suonare uno strumento dalle proporzioni improbabili; suonato con l'archetto, esso ha un manico decisamente troppo corto rispetto alla cassa armonica, che a sua volta ha un profilo che la fa assomigliare più a quella di una chitarra che di una viola da gamba, quale invece dovrebbe essere nelle intenzioni del pittore. Entrambi i musicisti esibiscono un copricapo curioso che, soprattutto per il primo a sinistra, sembra un costume di scena; è quindi possibile che gli abiti alludano ad una delle rappresentazioni che accompagnavano i banchetti cinquecenteschi e di cui Ferrara vantava, presso la corte estense, una celebre tradizione.

In piedi, appoggiato alla colonna successiva e ad una certa distanza dai precedenti, sta un suonatore di viola, che volta il viso verso le i popolani che emergono dalla penombra a sbirciare il banchetto.

Osservazioni

La piccola scena musicale raffigurata è associabile con le descrizioni dei banchetti estensi di cui si conserva testimonianza nelle fonti coeve⁸. Le consuetudini musicali cui fanno riferimento i banchetti scarselliniani appaiono ben diverse da quelle bononiane.

Bibliografia

⁶ La data di commissione del dipinto mi è stata cortesemente segnalata da Andrea Faoro, anticipandomi il ritrovamento del documento che l'attesta, la cui pubblicazione sarà compresa in un articolo di prossima pubblicazione.

⁷ Per la citazione del passo evangelico cfr. scheda 13.

⁸ GIOVANNI BATTISTA ROSSETTI, *Dello scalco*, Ferrara, Mammarello, 1584 (rist. anast., Bologna, Forni, 1991); CRISTOFORO MESSISBUGO, *Banchetti composizioni di vivande, et apparecchio generale*, Ferrara, Giouanni De Buglhat et Antonio Hucher compagni, 1549. Edizione moderna: Venezia, Neri Pozza 1960.

MARIA ANGELA NOVELLI, *Scarsellino*, Milano, Skira, 2008.

JADRANKA BENTINI, *Per la ricostruzione del banchetto del principe. Documenti figurativi e fonti manoscritte e a stampa*, in *A tavola con il Principe. Materiali per una mostra su alimentazione e cultura nella Ferrara degli Estensi*, Ferrara, Castello Estense, 1 Ottobre 1988 – 27 Marzo 1989, a cura di Jadranka Bentini, Alessandra Chiappini, Giovanni Battista Panatta, Anna Maria Visser Travagli, s.l. (Ferrara), Gabriele Corbo, 1988, pp. 269-307.

15.

IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO

(1550ca.-1620)

Cena in casa di Simone

olio su tela, cm 106x155

Gerusalemme, The Israel Museum (deposito)

Data: 1617ca.

Committenza e destinazione originaria: il dipinto parrebbe provenire dalla collezione del cardinale Serra, principale responsabile della spoliazione delle chiese ferraresi post-devoluzione, ma non esiste documentazione certa al proposito.

Ippolito Scarsella dipinse altre due scene di banchetto con musicisti (*Nozze di Cana*, Pinacoteca Nazionale di Ferrara, vedi scheda 12, e *id.* Monaco, vedi scheda 13) che si possono associare a questa. In tutti i dipinti i dettagli musicali sono collocati sulla sinistra della tela in secondo piano.

Soggetto

La scena illustra il racconto evangelico della cena a casa del fariseo Simone, durante la quale la Maddalena lavò i piedi di Cristo con le sue lacrime e li asciugò con i suoi capelli⁹. La scena mostra un banchetto che pare ancora nella sua fase preparatoria, con la tavola in primo piano ancora da imbandire e altre che sono apparecchiate dai servi in secondo piano.

N° iconclass: 73C73

Elementi musicali

Esecutori, partecipanti

Nessun musicista sta suonando, ma sulla sinistra è ritratto un liutista, che tiene il suo strumento curiosamente appoggiato all'avambraccio mediante la cavigliera, posta a novanta gradi rispetto alla tastiera. A fianco vi è quello che potrebbe essere un attore, che con il libro in mano si appoggia alla balaustra aspettando il momento dell'esibizione

Oggetti musicali, strumenti

L'unico strumento raffigurato è il liuto che il suonatore sulla sinistra tiene sottobraccio. Essendo in secondo piano, non è visibile alcun dettaglio a parte la curvatura della cassa armonica che ne permette l'identificazione.

Osservazioni

Sopra alla testa del liutista, appesa al soffitto, si trova una gabbia contenente un uccello non identificabile. Anche nelle *Nozze di Cana* di Santa Maria in Vado, di Bononi, sotto alla balconata dei musicisti è raffigurata una gabbia per uccellini. È possibile che ciò sia un'associazione del canto dell'uccellino con l'arte musicale; ma è forse più probabile che si alluda alla consuetudine, in voga proprio nei primi anni del Seicento, di tenere nei giardini delle ville uccellini canori, secondo una moda portata da Anversa e attestata anche a Roma per Vincenzo Giustiniani e Taddeo

9 «Uno dei farisei lo invitò a mangiare da lui. Egli entrò nella casa del fariseo e si mise a tavola. Ed ecco una donna, una peccatrice di quella città, saputo che si trovava nella casa del fariseo, venne con un vasetto di olio profumato e fermatasi dietro si rannicchiò piangendo ai piedi di lui e cominciò a bagnarli di lacrime, poi li asciugava con i suoi capelli, li baciava e li cospargeva di olio profumato. A quella vista il fariseo che l'aveva invitato pensò tra sé: "Se costui fosse un profeta, saprebbe chi e che specie di donna è colei che lo tocca: è una peccatrice". Gesù allora gli disse: "Simone, ho una cosa da dirti". Ed egli: "Maestro, di pure". "Un creditore aveva due debitori: l'uno gli doveva cinquecento denari, l'altro cinquanta. Non avendo essi da restituire, condonò il debito a tutti e due. Chi dunque di loro lo amerà di più?". Simone rispose: "Suppongo quello a cui ha condonato di più". Gli disse Gesù: "Hai giudicato bene". E volgendosi verso la donna, disse a Simone: "Vedi questa donna? Sono entrato nella tua casa e tu non m'hai dato l'acqua per i piedi; lei invece mi ha bagnato i piedi con le lacrime e li ha asciugati con i suoi capelli. Tu non mi hai dato un bacio, lei invece da quando sono entrato non ha cessato di baciarmi i piedi. Tu non mi hai cosparso il capo di olio profumato, ma lei mi ha cosparso di profumo i piedi. Per questo ti dico: le sono perdonati i suoi molti peccati, poiché ha molto amato. Invece quello a cui si perdona poco, ama poco". Poi disse a lei: "Ti sono perdonati i tuoi peccati". Allora i commensali cominciarono a dire tra sé: "Chi è quest'uomo che perdona anche i peccati?". Ma egli disse alla donna: "La tua fede ti ha salvata; va' in pace!"» (Luca 7,36-50)

Barberini¹⁰.

Bibliografia

MARIA ANGELA NOVELLI, *Scarsellino*, Milano, Skira 2008, cat. 83.

10 Cfr, FRANCA TRINCHIERI CAMIZ, *La Musica nei quadri di Caravaggio*, in *Caravaggio Nuove riflessioni*, «Quaderni di Palazzo Venezia», VI, 1989, pp.171-186:185.

16.

CARLO BONONI

(1575-80?-1632)

Convito di Assuero

Olio su tela, cm 600x700

Ravenna, chiesa di San Domenico

Data: secondo decennio XVII secolo

Committenza e destinazione originaria: il grande dipinto fu realizzato per il refettorio dei canonici regolari di San Giovanni Evangelista, a Ravenna. Nel 1809 fu posto nella chiesa di San Domenico, sopra la porta d'ingresso. La tipologia della scena e la dislocazione del gruppo di musicisti mette il dipinto in relazione con le rappresentazioni delle nozze di Cana realizzate dal Bononi per San Cristoforo della Certosa e per Santa Maria in Vado (vedi schede 1 e 18,)

Soggetto

La scena ritrae un movimentato banchetto e si ispira al racconto biblico della festa del *Purim* (Ester, 8:15-17). Realizzato per un refettorio monastico, come le *Nozze di Cana* commissionato dai Certosini di Ferrara, presenta con quello numerose analogie. Il gruppo di musicisti è posto da Bononi ancora una volta sopra la balconata che sovrasta la scena di festa sottostante.

N° iconclass 71Q86

Elementi musicali

Esecutori, partecipanti

Sulla balconata sono raggruppati otto personaggi; il giovane che sta salendo la scala sulla destra può invece essere interpretato come un inserviente che porta una bevanda. I musicisti sono, da sinistra: un suonatore di viola, che tiene lo strumento appoggiato alla balastra, senza suonarlo; seguono due liutisti e un suonatore di viola da gamba. In secondo piano, arretrati, si vede un personaggio intento a suonare uno strumento a tastiera, che si esclude possa essere un organo in quanto non ci sono canne, quindi dovrebbe essere un clavicembalo o uno strumento affine. Al suo fianco ci sono due musicisti senza strumento, quindi cantori, oppure suonatori degli strumenti appoggiati sulla balastra a sinistra. La stessa cosa può dirsi dell'uomo intento a guardare in basso, a destra del gruppo. Sul drappo che copre la balastra sono appoggiati due fogli di musica, dei quali si vedono solo gli angoli. La scena è interpretabile come il momento che precede l'esecuzione, in quanto il suonatore di viola da gamba sta accordando il suo strumento.

Oggetti musicali, strumenti

A sinistra stanno appoggiati sulla balastra un trombone a tiro e alcuni libri. Poco più a destra, sorretta dal possessore, una viola ritratta con precisione, con quattro corde ben visibili e i fori a 'f'. Il liuto del suonatore di spalle non è visibile, tranne che per i sei piroli della paletta. Del secondo liuto è visibile il dorso della cassa a spicchi e la paletta, con tredici piroli, quindi sei ordini di corde doppie più il cantino, corda semplice. La viola che il giovane a destra sta intonando è anch'essa ben raffigurata, con sei corde e i fori a 'c'.

Osservazioni

L'attenzione per i dettagli musicali in questo come nelle altre due scene di banchetto dipinte dal Bononi fa immaginare che il pittore si servisse di modelli presenti. Gli insiemi strumentali sono diversi ma verosimili in tutti e tre i dipinti. Gli atteggiamenti dei musicisti, la caratterizzazione delle fisionomie e, in qualche caso, la loro replica, fa pensare ad una certa familiarità del pittore con il mondo musicale dell'epoca e permette di ipotizzare che i personaggi raffigurati siano in realtà ritratti di musicisti reali.

Bibliografia

ANDREA EMILIANI, *Carlo Bononi*, Ferrara, Cassa di Risparmio di Ferrara, 1962, p. 48.

JADRANKA BENTINI, *Per la ricostruzione del banchetto del principe. Documenti figurativi e fonti manoscritte e a stampa*, in *A tavola con il Principe. Materiali per una mostra su alimentazione e cultura nella Ferrara degli Estensi*, Ferrara, Castello Estense, 1 Ottobre 1988 – 27 Marzo 1989, a cura di Jadranka Bentini, Alessandra Chiappini, Giovanni Battista Panatta, Anna Maria Visser Travagli, s.l. (Ferrara), Gabriele Corbo, 1988, pp. 269-307.

17.

CARLO BONONI
(1575-80?-1632)

Le nozze di Cana

Olio su muro, cm 386x594

Ferrara, Basilica di Santa Maria in Vado.

Data: 1616-1620

Committenza e destinazione originaria: per legato testamentario di Lucrezia Marocelli Fini, Carlo Bononi viene incaricato di realizzare quattro grandi quadri nel coro della basilica di Santa Maria in Vado, con il compenso di 2000 lire marchesane. Nelle *Nozze di Cana* si riconosce stilisticamente anche la mano dell'allievo Alfonso Rivarola, detto il Chenda¹¹.

Bononi realizzò lo stesso soggetto per i padri di San Cristoforo della Certosa, ancora a Ferrara (vedi scheda 18). Altra analoga scena di banchetto si trova nella *Cena di Assuero* (Ravenna, Chiesa di San Domenico, vedi scheda 16). Le *Nozze di Cana* oggi conservato a Karlsruhe hanno invece tutt'altro impianto e non comprendono dettagli musicali di alcun tipo.

Soggetto

La scena illustra il racconto evangelico delle nozze di Cana, nel momento in cui la Madonna comunica al figlio che è finito il vino per il banchetto di nozze¹². Al centro di una movimentata scena non subito riconoscibile come convito, siede Gesù; al suo fianco la madre gli addita il servo in primo piano, che a sua volta mostra al maestro di tavola le giare vuote. Il soggetto trovò la sua naturale e più frequente destinazione nei refettori monastici. In questo caso la sua collocazione nel coro di una chiesa, a fianco dell'altare, ha una probabile motivazione nella corrispondenza tra il miracolo della trasformazione dell'acqua in vino e la transustanziazione che si compie durante il rito dell'eucaristia.

N° iconclass: 73C611

Elementi musicali

Esecutori, partecipanti

Sulla balconata dei musicisti si affollano otto personaggi, mentre un nono li sta raggiungendo. Il suonatore di chitarrone a sinistra è seduto sulla balaustra e volge parzialmente le spalle alla scena sottostante, verso cui porge però il viso. A fianco un suonatore di viola da gamba e dietro tre cantori, di cui uno che alza in aria un foglio arrotolato a mo' di bacchetta. I due personaggi a destra e a sinistra del gruppo non appaiono impegnati in alcuna azione musicale, ma la prossimità con gli altri componenti lascia immaginare una loro partecipazione. Il personaggio di destra si protende oltre la balaustra nel curioso gesto improvviso di afferrare un foglio di musica che sta volando a terra. La musica notata, anche a causa della distanza da cui è fotografabile, non appare leggibile. Infine, sulla scala che porta verso la balconata sta salendo un suonatore di viola da gamba, che trasporta il suo strumento sulla spalla sinistra, tenendolo per il manico. Esibisce quindi un atteggiamento di estrema disinvoltura.

Oggetti musicali, strumenti

Un chitarrone, due viole da gamba, fogli di musica.

Osservazioni

Di Carlo Bononi sono conosciuti, come si è detto, tre dipinti che raffigurano le nozze di Cana, e un'altra analoga scena di banchetto è la *Cena di Simone*. Solo nelle *Nozze* di Karlsruhe egli non inserisce il concerto¹³. Nelle altre tre la dislocazione dei musicisti su una balconata soprastante il

¹¹ EMILIANI, *Carlo Bononi* cit. p. 51.

¹² Per la citazione del passo cfr. scheda 13.

¹³ Per San Guglielmo dipinse un'ulteriore replica delle nozze di Cana, che risulta perduta (GHELFI BARBARA, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento. Arte, committenza e spiritualità*, Ferrara, Edizioni Cartografica 2011, p. 186).

banchetto, dietro una balaustra raggiungibile con una o due rampe di scale laterali, è del tutto analoga e peculiare dell'autore. L'associazione tra la disposizione scelta per i musicisti all'interno dei dipinti e il procedimento, in atto negli stessi anni, per dare conformazione architettonica stabile al teatro e allo spazio preposto ai musicisti permette qualche considerazione, per la quale si rimanda al capitolo relativo ai banchetti.

Bibliografia

ANDREA EMILIANI, *Carlo Bononi*, Ferrara, Cassa di Risparmio di Ferrara, 1962, p. 48.

JADRANKA BENTINI, *Per la ricostruzione del banchetto del principe. Documenti figurativi e fonti manoscritte e a stampa*, in *A tavola con il Principe. Materiali per una mostra su alimentazione e cultura nella Ferrara degli Estensi*, Ferrara, Castello Estense, 1 Ottobre 1988 – 27 Marzo 1989, a cura di Jadranka Bentini, Alessandra Chiappini, Giovanni Battista Panatta, Anna Maria Visser Travagli, s.l. (Ferrara), Gabriele Corbo, 1988, pp. 269-307.

JADRANKA BENTINI, *Maestà e "sbattimenti". La ricetta di Carlo Bononi per Santa Maria in Vado*, in *La basilica di Santa Maria in Vado a Ferrara*, a cura di Carla di Francesco, Milano, Motta, 2001, pp. 65-81: 70-71.

18.

CARLO BONONI
(1575-80?-1632)

Le nozze di Cana

Olio su tela, cm 688 x 355

Ferrara, Pinacoteca Nazionale, inv. 144

Data: 1622.

Committenza e destinazione originaria: il convento di San Cristoforo della Certosa, Ferrara. La committenza dei Certosini è attestata, oltre che dalla destinazione originaria del dipinto nel refettorio, anche dallo stemma dell'ordine raffigurato sulla balaustra dei musicisti..

Soggetto

La scena illustra il racconto evangelico delle nozze di Cana¹⁴, soggetto prediletto per i refettori conventuali. La rappresentazione del banchetto si presta per l'inserimento di un gruppo di musicisti posizionati più in alto del piano della sala, al di là di una balaustra. Il Bononi realizzò il medesimo soggetto anche per il coro della basilica di Santa Maria in Vado, nella quale i musicisti occupano una posizione analoga (vedi scheda 17). La stessa cosa si può dire per *La cena di Assuero* a Ravenna, nella chiesa di San Domenico (vedi scheda 16). Le *Nozze di Cana* oggi conservato a Karlsruhe ha invece tutt'altro impianto e non comprende dettagli musicali di alcun tipo.

N° **iconclass:** 73 C 61 13

Dati musicali

Esecutori, partecipanti

Il gruppo è formato da sette musicisti, non tutti impegnati nell'esecuzione, e un tiramantici. Da sinistra: un suonatore di viola, appoggiato alla balaustra, tiene stretto con la destra il suo strumento, appoggiato al muro, mentre rimira i partecipanti al banchetto. Dietro di lui un giovane e un uomo anziano sono impegnati nel canto. Al centro del gruppo sta un personaggio intento a dirigere l'esecuzione, tenendo in alto un foglio arrotolato di musica a mo' di bacchetta, mentre con la sinistra compie un gesto direttivo di carattere espressivo. Volge il viso al gruppo di strumentisti alla sua sinistra, formato da un liutista che suona seduto sulla balaustra e, più indietro, due religiosi, un giovane cantore in abito talare e un organista con il saio grigio, abito usato all'epoca dall'ordine francescano dei frati minori conventuali. Da dietro l'organo fa capolino il levamantici. Nel complesso il gruppo presenta una varietà di atteggiamenti, che caratterizza allo stesso modo tutti i personaggi raffigurati nel quadro, conferendo all'insieme un clima di animata festività.

Oggetti musicali, strumenti

La viola appoggiata in verticale a sinistra è ritratta con precisione; si vedono le quattro corde e due dei quattro pioli, i fori a 'f' e il profilo elegante delle fasce. Al lato opposto del gruppo si vede chiaramente un liuto a sette ordini di corde, intuibili dai sette pioli sul lato della paletta visibile. Dell'organo retrostante si vede una fila di canne.

Osservazioni

La caratterizzazione di tutti i personaggi raffigurati, la varietà degli atteggiamenti e la singolarità di alcune espressioni inducono a leggersi una volontà espressiva decisa ed un realismo fin nei particolari. La raffigurazione degli strumenti è precisa nei dettagli e le diverse posture in cui sono colti gli esecutori fa pensare ad un'attenta osservazione di un momento di concerto: una raffigurazione dal vero, insomma. Così come i visi di alcuni dei partecipanti al banchetto, anche quelli degli esecutori, parrebbero dei ritratti. Un cantore in veste talare e un organista col saio grigio-azzurro nel gruppo di musicisti in eleganti abiti civili si spiega nella volontà di attribuire loro una chiara identità.

14 Per la citazione cfr. scheda 13.

Bibliografia

ANDREA EMILIANI, *Carlo Bononi*, Ferrara, Cassa di Risparmio di Ferrara, 1962, p. 48.

JADRANKA BENTINI, *Per la ricostruzione del banchetto del principe. Documenti figurativi e fonti manoscritte e a stampa*, in *A tavola con il Principe. Materiali per una mostra su alimentazione e cultura nella Ferrara degli Estensi*, Ferrara, Castello Estense, 1 Ottobre 1988 – 27 Marzo 1989, a cura di Jadranka Bentini, Alessandra Chiappini, Giovanni Battista Panatta, Anna Maria Visser Travagli, s.l. (Ferrara), Gabriele Corbo, 1988, pp. 269-307.

La Pinacoteca Nazionale di Ferrara: catalogo generale, a cura di Jadranka Bentini, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1992, cat. 237.

19.

IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO

(1550ca.-1620)

Adorazione dei Magi

olio su tela, cm 124x112,5

Roma, Pinacoteca Capitolina

Data: 1590 ca.

Committenza e destinazione originaria

Nel 1697 il dipinto era annoverato nell'inventario della collezione Pio di Savoia a Roma, ma non sono note la committenza e la destinazione originaria.

Soggetto

La scena raffigura l'adorazione del Bambino da parte dei Magi. Per l'impianto e per la presenza in alto, al centro, sulle nuvole di un gruppo di angeli che suona, il dipinto può essere accostato al n° 19.

N° iconclass: 73B23.

Elementi musicali

Esecutori, partecipanti

Tre angeli costituiscono il concerto formato da un liutista, un organista e, di spalle sulla destra, un suonatore di cornetto curvo. Un quarto angelo, forse il levamantici, fa capolino tra l'organista e il suo strumento.

Oggetti musicali, strumenti

Liuto, organo e cornetto curvo.

Osservazioni

Benché non sia tra i temi che più si prestano all'inserimento di dettagli musicali – in quanto il racconto evangelico dell'adorazione dei magi non fornisce alcun tipo di allusione musicale – lo Scarsellino inserisce un concerto angelico, anche di una certa rilevanza, in due diverse repliche dello stesso soggetto.

Le canne dell'organo appaiono invertite, ossia le più corte sono sulla sinistra rispetto a chi suona lo strumento. Poiché nel dipinto l'organo è visto da dietro, le più corte sono a destra anziché a sinistra. Inoltre sono digradanti in maniera irregolare.

Una certa inverosimiglianza nella raffigurazione delle canne dell'organo è caratteristica consueta nello Scarsellino.

Bibliografia

MARIA ANGELA NOVELLI, *Scarsellino*, Milano, Skira, 2008, cat. 152.

20.

IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO

(1550ca.?-1620)

Adorazione dei Magi

olio su tela, cm 93x64,5

Baltimora, Walters Art Gallery

Data: 1620 ca.

Committenza e destinazione originaria

A motivo delle dimensioni ridotte, secondo la critica il dipinto doveva essere destinato alla cappella patrizia di qualche palazzo ferrarese.

Soggetto

La scena raffigura l'adorazione del Bambino da parte dei Magi. Per l'impianto e per la presenza in alto, al centro, sulle nuvole di un gruppo di angeli che suona, il dipinto può essere accostato al n° 18.

N° iconclass: 73B23.

Elementi musicali**Esecutori, partecipanti**

Tre angeli costituiscono il concerto formato da un organista, un suonatore di viola e, di spalle sulla destra, un suonatore di cornetto ricurvo.

Oggetti musicali, strumenti

Organo, viola e cornetto ricurvo

Osservazioni

Riguardo all'inserimento dei dettagli musicali in relazione al soggetto, vale quanto detto per *l'Adorazione dei magi* di Roma¹⁵. Anche per quanto riguarda l'organo, va osservato che la disposizione delle canne ripete, seppur in maniera diversa, l'errore di rappresentazione che rende lo strumento inverosimile, in quanto la loro lunghezza è decrescente dal centro sia verso destra che verso sinistra. In tal modo la tastiera procederebbe dall'acuto al grave e poi di nuovo all'acuto. La disposizione delle canne ripropone quella del prospetto di alcuni organi positivi, ma non è possibile in uno strumento con un solo registro, come quello del dipinto.

Bibliografia

MARIA ANGELA NOVELLI, *Scarsellino*, Milano, Skira, 2008, cat. 5.

15 Cfr. scheda e fig. 18.

21.

IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO

(1550ca.-1620)

Adorazione del Bambino

olio su tela, cm 375x230

Modena, Galleria Estense

Data: 1615-1620.

Committenza e destinazione originaria

La pala fu eseguita per il coro della chiesa di San Bartolomeo a Modena.

Soggetto

La rappresentazione dell'adorazione del Bambino fu uno dei soggetti di interesse iconografico-musicale più frequentemente replicati dall'artista ferrarese, con o senza figure aggiunte: i magi, i pastori, gli angeli o altri santi. In questo caso una folta schiera d'angeli, parte in cielo e parte in terra, è rappresentata nell'atteggiamento di venerazione. La Madonna, al centro della tela, apre il velo che copre Gesù per mostrarlo a quattro angeli inginocchiati intorno, mentre in secondo piano San Giuseppe osserva la scena. Il gruppo di angeli posti in cielo occupa metà della tela ed appare sovrastato dal Padre Eterno che fa capolino tra le nubi. Alcuni di essi sono intenti a suonare.

N° iconclass: 73B(+3).

Elementi musicali

Esecutori, partecipanti

Tre angeli suonano: viola, violone e organo. Due angeli cantano da libro.

Oggetti musicali, strumenti

Organo, viola e violone. Un libro di musica di formato orizzontale, sorretto da un angelo che canta in coppia con un altro.

Osservazioni

Il concerto angelico costituisce un dettaglio piuttosto rilevante per le dimensioni, per la posizione centrale che gli è accordata e per il risalto riservato alla violone, quasi esibita si potrebbe dire. Le caratteristiche organologiche degli strumenti sono inconsuete, il che fa sorgere qualche domanda di non immediata soluzione. Le precedenti schedature di dipinti del medesimo autore, infatti, avevano già evidenziato una certa imprecisione nella raffigurazione dell'organo, il cui caneggio è spesso inverosimile. Anche in questo caso le canne dello strumento sono decrescenti iniziando dalla seconda a sinistra, mentre la prima è più corta, in maniera inspiegabile; inoltre sono spostate a destra rispetto alla tastiera: pare quindi uno strumento raffigurato con imprecisione. Anche per quanto riguarda la viola da gamba ci sono aspetti bizzarri che fanno pensare a 'licenze poetiche' del pittore nella sua raffigurazione, a partire dalla forma della cassa, anomala, quasi una specie di chitarra, poco profonda; la cura degli altri dettagli, che sono invece verosimili – le quattro corde, il ponticello, la paletta ricuva con quattro pioli, i fori a 'C' – potrebbe far ipotizzare una delle numerose sperimentazioni organologiche coeve. Tuttavia, la postura dell'esecutore, inginocchiato in maniera inverosimile anziché seduto con lo strumento tra le ginocchia, fa presumere che lo Scarsellino fosse più interessato alla composizione che non al realismo degli oggetti e delle posizioni dei musicisti. Verosimile invece è la rappresentazione dei due cantori sottostanti: cantano leggendo da un libro di formato oblungo, consueto per l'epoca, che aveva stampato sul *recto* e sul *verso* due diverse parti, per consentire ai cantori di rimanere vicini leggendo in comune dallo stesso libro.

Bibliografia

MARIA ANGELA NOVELLI, *Scarsellino*, Milano, Skira, 2008, cat. 104.

22.

IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO

(1550ca.-1620)

La Vergine col Bambino e i santi Antonio Abate, Lucia, Giovannino ed Elisabetta

olio su tela, cm 210x135

Ferrara, chiesa di Santa Chiara

Data: 1609.

Committenza e destinazione originaria

La pala fu eseguita per le suore cappuccine del convento di Santa Chiara a Ferrara.

Soggetto

La Madonna in trono tiene sulle ginocchia Gesù bambino; alcuni santi poco più in basso fanno da corona: santa Elisabetta con san Giovannino, sant'Antonio Abate e santa Lucia. In altro, sorretto da nubi, è raffigurato un concerto angelico.

N° iconclass: 11F6(+5+3).

Elementi musicali

Esecutori, partecipanti

Cinque angeli musicanti sorretti dalle nuvole. Sulla sinistra, di spalle, un angelo suona il violone, davanti a lui un secondo suona l'organo. Sulla destra un terzo angelo suona la viola e al suo fianco altri due cantano insieme da libro.

Oggetti musicali, strumenti

Organo, viola e violone. Un libro di musica di formato orizzontale, sorretto da un angelo che canta in coppia con un altro.

Osservazioni

Analogamente agli altri concerti angelici raffigurati dallo Scarsellino, nelle scene di adorazione del Bambino, anche in questo caso il concerto angelico è formato da tre strumentisti più i cantori. Della viola da gamba sulla sinistra si intravedono appena i fianchi, poco profondi, e parte del manico. La raffigurazione dell'organo è quella che si ripete, con poche varianti, anche negli altri concerti dello Scarsellino: non più di una fila di canne, in questo caso raffigurate correttamente, utili a connotare lo strumento.

Bibliografia

MARIA ANGELA NOVELLI, *Scarsellino*, Milano, Skira, 2008, cat. 59.

BARBARA GHELFI, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento. Arte, committenza e spiritualità*, Ferrara, Edizioni Cartografica, 2011, p. 83.

23.

IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO
(1550ca.-1620)

Il martirio di santa Margherita

olio su tela, cm 243x158

Ferrara, Musei Civici d'Arte Antica

Data: 1611.

Committenza e destinazione originaria

Fu commissionata come pala dell'altare maggiore per l'oratorio annesso al conservatorio delle zitelle di santa Margherita a Ferrara, istituito nel 1594 per volere della duchessa Margherita Gonzaga, terza moglie di Alfonso II.

Soggetto

Santa Margherita, posizionata sul patibolo per essere decapitata, a fianco del boia, volge gli occhi al cielo dove sta il Figlio attorniato da alcuni angeli, uno dei quali musicante. In basso, un gruppo di donne e bambini assiste alla scena. Santa Margherita era patrona delle partorienti e nella agiografia relativa non c'è alcun particolare che giustifichi l'inserimento del dettaglio musicale, piuttosto atipico in una scena di martirio. La santa, però, era anche omonima della duchessa fondatrice del conservatorio delle zitelle, Margherita Gonzaga, appassionata cultrice della musica – nelle sue stanze si esibiva quotidianamente il “Concerto delle Dame” – e del balletto, che praticava personalmente. L'inserimento dell'angelo liutista può forse essere interpretato come un omaggio alla passione della duchessa per la musica.

N° iconclass: 11HH(Margherita) 6.

Elementi musicali

Esecutori, partecipanti

Un angelo, che parzialmente volge le spalle all'osservatore, suona il liuto.

Oggetti musicali, strumenti

Liuto.

Osservazioni

Il dettaglio musicale è in questo caso piuttosto secondario, in quanto raffigura un solo angelo musicante, girato di spalle di tre quarti. La schedatura del quadro è motivata, oltre che dalla scelta di censire in modo quanto più possibile completo l'opera dello Scarsellino, anche dalla circostanza della commissione, che spiegherebbe l'inusuale inserimento di un dettaglio musicale in una scena di martirio.

Bibliografia

MARIA ANGELA NOVELLI, *Scarsellino*, Milano, Skira, 2008, cat. 48.

BARBARA GHELFI, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento. Arte, committenza e spiritualità*, Ferrara, Edizioni Cartografica, 2011, p. 88.

23.

CARLO BONONI

(1575-80?-1632)

San Carlo Borromeo

Olio su tela

Ferrara, chiesa della Visitazione di Maria Vergine detta la Madonnina

Data: 1611.

Committenza e destinazione originaria

Nel 1611 i Chierici Regolari Ministri degli Infermi effettuano alcuni pagamenti per la pala del Bononi, destinata all'altare della chiesa della Madonnina. Il santo era stato appena canonizzato, il primo novembre del 1610.

Soggetto

San Carlo, in preghiera davanti ad un altare, volge il viso in direzione del raggio di luce che lo investe dall'alto. In alto vi sono angioletti e un angelo musicante.

N° iconclass: 11HH(Carlo Borromeo).

Elementi musicali

Esecutori, partecipanti

Un angelo nell'angolo superiore sinistro suona il liuto, accompagnando la visione di San Carlo.

Oggetti musicali, strumenti

Liuto

Osservazioni

Non è consueto l'inserimento di un angelo musicante nella raffigurazione di San Carlo Borromeo. In questo caso l'accompagnamento musicale del liuto solo appare in sintonia con i toni soffusi della luce divina che soffonde la scena.

Bibliografia

EMILIANI ANDREA, *Carlo Bononi*, Ferrara, Cassa di Risparmio di Ferrara, 1962, p. 51, n. 27.

BARBARA GHELFI, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento. Arte, committenza e spiritualità*, Ferrara, Edizioni Cartografica, 2011, p. 89-91.

25.

CARLO BONONI
(1575-80?-1632)

Incoronazione della Vergine

Olio su tela

Ferrara, basilica di Santa Maria in Vado

Data: 1616-1620.

Committenza e destinazione originaria

Tra il 1617 e il 1620 i canonici lateranensi affidano al giovane Carlo Bononi la decorazione del soffitto della basilica di Santa Maria in Vado. Il vasto ciclo comprende *L'incoronazione della Vergine*.

Soggetto

La Madonna, al centro del dipinto circolare, è attorniata dalla Santissima Trinità: il Padre a sinistra e il Figlio a destra tengono sollevata la corona con la quale vanno a cingerle il capo. Sotto, tre angeli, di cui due musicanti, fuoriescono dalle nubi.

N° iconclass: 11F5(+1).

Elementi musicali

Esecutori, partecipanti

Un angelo seduto sulle nubi, a destra, suona un liuto. Un secondo, sulla sinistra, aggrappato alla nuvola, tiene in mano un trombone

Oggetti musicali, strumenti

Liuto e trombone.

Osservazioni

L'abbinamento del liuto al trombone non può corrispondere alla raffigurazione realistica di un insieme strumentale, in quanto i timbri di questi due soli strumenti non permette la costituzione di un duo. È pur vero che il trombone non sta suonando, quindi il pittore ha di fatto evitato la raffigurazione di un *ensemble* improbabile. Il trombone non appare di frequente nelle raffigurazioni sacre, ma la sua presenza in questo particolare soggetto trova una ragion d'essere nella particolare solennità della scena: un'incoronazione. Non solo per il richiamo alle incoronazioni pubbliche di principi, ma proprio per la pratica delle incoronazioni di immagini della Madonna che, dall'inizio del XVII secolo, divenne consueta e replicata. Erano occasioni devozionali, capaci di richiamare grandi folle di fedeli, che prevedevano apparati complessi e spettacolari e che si svolgevano all'aperto, con scenografie anche sontuose predisposte per l'occasione. In circostanze come queste, documentate naturalmente anche a Ferrara (vedi cap. 2), l'accompagnamento di strumenti a fiato di grande potenza, come per l'appunto trombe e tromboni, era di prassi: il volume sonoro degli ottoni era adeguato sia agli spazi aperti che al conferimento di una solennità magniloquente.

Bibliografia

EMILIANI ANDREA, *Carlo Bononi*, Ferrara, Cassa di Risparmio di Ferrara, 1962, pp. 50-51, n. 24.

BARBARA GHELFI, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento. Arte, committenza e spiritualità*, Ferrara, Edizioni Cartografica, 2011, pp. 110-114.

JADRANKA BENTINI, *Maestà e "sbattimenti". La ricetta di Carlo Bononi per Santa Maria in Vado*, in *La basilica di Santa Maria in Vado a Ferrara*, a cura di Carla di Francesco, Milano, Motta, 2001, pp. 65-81.

26.

IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO
(1550ca.-1620)

Paradiso

olio su tela

già Amsterdam, Casa d'aste Goudstikker

Data: sconosciuta.

Committenza e destinazione originaria

Non sono note la committenza e la destinazione originarie. La tela era probabilmente nella chiesa ferrarese di Santa Maria di Bocche e, successivamente, in quella di Santa Chiara¹⁶.

Soggetto

Il dipinto presenta una grandissima quantità di figure che dal basso rivolgono lo sguardo alla Trinità posta in alto: oltre alla Madonna, in posizione centrale, sono raffigurate schiere d'angeli e una folla di santi, ognuno raffigurato con il proprio attributo. Il soggetto presenta affinità con quello della *Trinità in un coro d'angeli*¹⁷.

N° iconclass: 11S.

Elementi musicali

Esecutori, partecipanti

Sparsi tra le schiere angeliche, alcuni angeli musicanti. Ognuno suona uno strumento diverso: trombone a tiro, arpa, tamburello, viola, liuto, citara e viola da gamba. Un angelo, posto alle spalle dell'arpista, canta da libro. Tra i santi sono riconoscibili Davide e Cecilia, in quanto il primo suona l'arpa e la seconda l'organo.

Oggetti musicali, strumenti

Trombone a tiro, due arpe, tamburello, viola, liuto, viola da gamba, organo, libro di musica.

Osservazioni

Davide e santa Cecilia sono raffigurati, al pari di tutti gli altri santi, con l'attributo che li identifica e che, nel loro caso, è lo strumento musicale. Per quanto riguarda gli angeli musicanti, pare evidente che la raffigurazione non alluda ad una esecuzione realistica, ma rimandi all'idea di lodare Iddio in ogni modo possibile¹⁸. Per questo sono raffigurati strumenti di ogni famiglia: ad arco (viola e viola da gamba), a pizzico (liuto, citara e arpa), a fiato (trombone) e a percussione (tamburello). Curiosamente, nessun angelo suona l'organo, strumento sacro per eccellenza. Esso compare in ogni caso quale attributo di santa Cecilia, in basso a destra, colta nella postura consueta di girare il capo indietro, verso l'apparizione celeste.

Bibliografia

MARIA ANGELA NOVELLI, *Scarsellino*, Milano, Skira, 2008, cat. 271.

¹⁶ Cfr. NOVELLI, *Scarsellino* cit., cat. 271.

¹⁷ Cfr. scheda 27.

¹⁸ Per le fonti bibliche associabili al dettaglio musicale cfr. § VI.3.

27.

IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO
(1550ca.-1620)

La Trinità in un coro di angeli

olio su tela, 67x93 cm, lunetta

Gran Bretagna, Collezione privata

Data: XVI-XVII secolo.

Committenza e destinazione originaria

Non sono note. In origine la lunetta poteva essere collocata a coronamento di una pala d'altare o di una statua.

Soggetto

La Trinità è circondata dalle schiere angeliche; alcuni angeli stanno suonando uno strumento. Il soggetto richiama la parte superiore del *Paradiso* dello stesso autore¹⁹.

N° iconclass: 11B333.

Elementi musicali

Esecutori, partecipanti

Gli angeli sono disposti a gruppi, seduti tra le nuvole. In alto a sinistra un angelo suona il cornetto ricurvo, a destra un altro sta suonando l'arpa. Più in basso, a sinistra, un gruppo di tre angeli che suonano una bombardarda, un liuto e una citara; a destra, una coppia sta suonando un violone e un organo portativo.

Oggetti musicali, strumenti

Cornetto curvo, arpa, bombardarda, liuto, citara, violone, organo portativo.

Osservazioni

Come nel *Paradiso*, anche in questo caso il gruppo di esecutori non riproduce con realismo una scena di concerto, ma allude all'idea che Iddio deve essere lodato in tutti i modi possibili e, quindi, con tutti gli strumenti possibili. La dislocazione dei musicisti, sparsi e suddivisi in tutta l'ampiezza del dipinto come in quello precedente, non riproduce una scena di concerto. Alcuni strumenti sono raffigurati con approssimazione: il violone ha una cassa poco profonda e l'organo ha una sola fila di canne disposte a cuspide, come se la tastiera potesse procedere dall'acuto al grave e di nuovo all'acuto.

Bibliografia

MARIA ANGELA NOVELLI, *Scarsellino*, Milano, Skira, 2008, cat. 199.

19 Cfr. scheda 26.

28.

ANONIMO

Ritratto di Luzzasco Luzzaschi

olio su tela, 72x57 cm

Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemaldegalerie, Inv. 8161

Data: XVII secolo

Committenza e destinazione originaria: il ritratto del musicista ferrarese faceva parte della *Galleria musicale* di Antonio Goretti, insieme ai ritratti di altri compositori, tra cui quello di Girolamo Frescobaldi²⁰.

Soggetto

L'organista e compositore ferrarese Luzzasco Luzzaschi è ritratto frontalmente a mezzo busto in età avanzata; in alto, in lettere dorate capitali, è scritto nome e cognome del personaggio ritratto, del quale, non figurano dettagli che lo identifichino come musicista. Il dipinto faceva parte di una collezione di ritratti di musicisti, presumibilmente tutti commissionati con le medesime semplici caratteristiche compositive.

N° iconclass: 48C713

Elementi musicali

Esecutori, partecipanti

Non vi sono esecutori.

Oggetti musicali, strumenti

Non vi sono oggetti musicali o strumenti.

Osservazioni

La collezione di Antonio Goretti comprendeva, oltre ad una raccolta di strumenti e musiche, una serie di ritratti di musicisti mitici e reali, della quale facevano parte il ritratto di Luzzaschi e quello di Frescobaldi, alla scheda seguente. L'intera collezione fu venduta all'arciduca del Tirolo Ferdinand Karl d'Asburgo nel 1652. Dei ritratti che entrarono a far parte in origine della collezione austriaca ora sono superstiti, oltre ai due di cui si fornisce schedatura, quelli di Bernardino Nanino e Luca Marenzio, dei quali non è stato possibile reperire la documentazione fotografica, ma che sono entrambi conservati al Kunsthistorisches Museum di Vienna²¹.

Bibliografia

Ferdinand Karl. *Ein Sonnenkönig in Tirol*, Schloss Ambras, Innsbruck, 25 Juni - 1 November 2009, Wien, Kunsthistorisches Museum 2009, cat. 4.6.

FRANZ WALDNER, *Zwei Inventarien aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert über hinterlassene Musikinstrumente und Musikalien am innsbrucker Hofe*, «Studien zur Musikwissenschaft», IV, 1916, pp. 128-147: 131.

JULIUS VON SCHLOSSER, *Die Sammlung alter Musikinstrumente*, Vienna, Kunstverlag Anton Schroll, 1920, p. 14.

WALTER SENN, *Musik un theater am hof zu Innsbruck*, Innsbruck, Österreichische Verlagsanstalt, 1954, p. 344.

²⁰ Cfr. scheda 29.

²¹ Rispettivamente con i nn. f'inv. 8174 e 8173.

29.

ANONIMO

Ritratto di Girolamo Frescobaldi

olio su tela, 71x51 cm

Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemaldegalerie, Inv. 7945

Data: XVII secolo

Committenza e destinazione originaria: il ritratto del musicista ferrarese faceva parte della *Galleria musicale* di Antonio Goretti, insieme ai ritratti di altri compositori, tra cui quello di Luzzasco Luzzaschi²².

Soggetto

L'organista e compositore ferrarese Girolamo Frescobaldi è ritratto frontalmente a mezzo busto; in alto, in lettere dorate capitali, è scritto nome e cognome del personaggio ritratto, che tiene nella mano sinistra un foglio manoscritto con il proprio emblema. Il ritratto faceva parte di una collezione di ritratti di musicisti, presumibilmente tutti commissionati con le medesime semplici caratteristiche compositive.

N° iconclass: 48C713

Elementi musicali

Esecutori, partecipanti

Non vi sono esecutori.

Oggetti musicali, strumenti

Non vi sono oggetti musicali o strumenti.

Osservazioni

La collezione di Antonio Goretti comprendeva, oltre ad una raccolta di strumenti e musiche, una serie di ritratti di musicisti mitici e reali, della quale facevano parte il ritratto di Frescobaldi e quello di Luzzaschi, alla scheda precedente. L'intera collezione fu venduta all'arciduca del Tirolo Ferdinand Karl d'Asburgo nel 1652. Di tutti i dipinti che entrarono a far parte in origine delle collezioni austriache ora sono superstiti, oltre ai due di cui si fornisce schedatura, quelli di Bernardino Nanino e Luca Marenzio, dei quali non è stato possibile reperire la documentazione fotografica, ma che sono entrambi conservati al Kunsthistorisches Museum di Vienna²³.

Bibliografia

Ferdinand Karl. *Ein Sonnenkönig in Tirol*, Schloss Ambras, Innsbruck, 25 Juni - 1 November 2009, Wien, Kunsthistorisches Museum 2009, cat. 4.7.

FRANZ WALDNER, *Zwei Inventarien aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert über hinterlassene Musikinstrumente und Musikalien am innsbrucker Hofe*, «Studien zur Musikwissenschaft», IV, 1916, pp. 128-147: 131.

JULIUS VON SCHLOSSER, *Die Sammlung alter Musikinstrumente*, Vienna, Kunstverlag Anton Schroll, 1920, p. 14.

WALTER SENN, *Musik un theater am hof zu Innsbruck*, Innsbruck, Österreichische Verlagsanstalt, 1954, p. 240, 344.

²² Cfr. scheda 28.

²³ Rispettivamente con i nn. d'inv. 8174 e 8173.

30.

MATTEO LOVES

(notizie dal 1625 al 1662)

Padre Giambattista d'Este, già duca Alfonso III

olio su tela, 280x176 cm

Modena, Galleria Estense, inv. 3666

Data: 1635

Committenza e destinazione originaria

Il dipinto fu commissionato presumibilmente dallo stesso Alfonso III d'Este sei anni dopo aver abdicato a favore del figlio Francesco I per farsi cappuccino con il nome di padre Giambattista d'Este, come informa il cartello ad effetto *trompe l'oeil* dipinto sulla parete: «Aetatis suae anno XXXIV Religionis VI anno Do. 1635 Octo.»

Soggetto

L'ex duca estense è ritratto con l'abito e la tonsura del suo ordine in un atteggiamento di grande eloquenza: deposti i simboli del potere che giacciono ai suoi piedi, addita il crocifisso. Insieme agli emblemi del governo cui rinunciò – lo scettro e la corona – vi sono, sparsi a terra, anche quelli della cultura mondana, tra cui il cane da caccia, la sfera armillare, un libro di musica e alcuni strumenti, che rimandano ai passatempi della vita di corte.

N° iconclass: 61B

Elementi musicali

In basso a destra sono raffigurati un libro di musica aperto, una viola con l'archetto infilato tra le corde e il manico e un trombone, tutti appoggiati sopra ad un liuto disteso a a terra. Sulla sinistra si può vedere anche una tromba di tipo militare, parzialmente coperta da altri oggetti che rimandano alle arti marziali, come le armature, il cannone, il cavallo e il vessillo. Sopra al tavolo sono invece posati un libro sacro, un teschio e una clessidra, immagine di *memento mori*.

Esecutori, partecipanti

Non vi sono esecutori.

Oggetti musicali, strumenti

Un libro di musica aperto, sul quale è annotata una composizione per voce e basso continuo, scarsamente leggibile. Una viola con l'archetto, un trombone a tiro, un liuto e una tromba militare.

Osservazioni

Alfonso III (1591-1644) era figlio primogenito del duca Cesare d'Este e di Virginia de' Medici. Sposò Isabella di Savoia nel 1608, rimanendone vedovo nel 1626, dopo aver generato con lei tredici figli. Ereditò il titolo di duca di Modena e Reggio alla morte del padre, nel 1628, ma abdicò pochi mesi dopo a favore del figlio Francesco I. Insieme ai simboli del potere, ben rappresentati sono gli oggetti musicali, emblema delle attività mondane cui duca rinunciò nel vestire l'abito monastico. La musica, che era stata da molte generazioni l'esercizio favorito dai duchi estensi, appare quindi in questo dipinto raffigurata come occupazione da abbandonare, in opposizione alla vita contemplativa scelta dal duca-cappuccino.

Bibliografia

Sovrane passioni Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense, a cura di Jadranka Bentini, Galleria Estense, Palazzo dei Musei, Modena 3 ottobre - 13 dicembre 1998, Milano, Motta, 1998, n. 70.

FIGURE



1a. SEBASTIANO FILIPPI,
DETTO IL BASTIANINO (1552 ca.-1602),
Santa Cecilia, Ferrara, Pinacoteca
Nazionale, particolare



1. SEBASTIANO FILIPPI, DETTO IL BASTIANINO (1552 ca.-1602),
Santa Cecilia, Ferrara, Pinacoteca Nazionale



2. GASPARE VENTURINI (notizie dal 1576-1593),
Santa Cecilia, Brescia,
Pinacoteca Tosio Martinengo



3. IPPOLITO SCARSELLA, DETTO LO SCARSELLINO (1550 ca.-
1620), *Santa Cecilia*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale



4. GIUSEPPE CALETTI DETTO IL VERONESE (1600 ca.- 1641?),
Santa Cecilia, Ferrara, Chiesa di San Paolo



5. CARLO BONONI (1575-80?-1632), *Ritratto di
Goretto Goretti
in veste di Orfeo*, Bologna, collezione privata



6. CARLO BONONI, *Il Genio delle arti*, Bologna, collezione Lauro



6a. CARLO BONONI, *Il Genio delle arti*, Bologna, collezione Lauro, particolare



7. CARLO BONONI (copia da), *Il Genio delle Arti*,
Bologna, Pinacoteca Nazionale



7a. CARLO BONONI (copia da), *Il Genio delle Arti*,
Bologna, Pinacoteca Nazionale, particolare



8. IPPOLITO SCARSELLA, DETTO LO SCARSELLINO (1550 ca.-1620),
Allegoria delle arti liberali, Manchester, City Art Gallery



9. IPPOLITO SCARSELLA, DETTO LO SCARSELLINO (1550 ca.-1620),
Apollo, Modena, Galleria Estense



10. IPPOLITO SCARSELLA, DETTO LO SCARSELLINO (1550 ca.-1620), *La Fama*,
Modena, Galleria Estense



11. IPPOLITO SCARSELLA, DETTO LO SCARSELLINO (1550 ca.?-1620),
La Fama conquista il Tempo, Hartford, Wadsworth Atheneum



12. GASPARE VENTURINI (notizie dal 1576-1593), *Allegoria di Casa d'Este*, Modena, Galleria Estense



13. IPPOLITO SCARSELLA, DETTO LO SCARSELLINO (1550 ca.-1620), *Nozze di Cana*, Monaco, Alte Pinakothek



13a. IPPOLITO SCARSELLA,
DETTO LO SCARSELLINO (1550 ca.-1620),
Nozze di Cana, Monaco, Alte Pinakothek,
particolare



14. IPPOLITO SCARSELLA, DETTO LO SCARSELLINO (1550 ca.-1620), *Nozze di Cana*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale



14a. IPPOLITO SCARSELLA, DETTO LO SCARSELLINO (1550 ca.-1620), *Nozze di Cana*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale, particolare



15. IPPOLITO SCARSELLA, DETTO LO SCARSELLINO (1550 ca.-1620), *Cena in casa di Simone*, Gerusalemme, The Israel Museum



15a. IPPOLITO SCARSELLA, DETTO LO SCARSELLINO (1550 ca.-1620), *Cena in casa di Simone*, Gerusalemme, The Israel Museum, particolare



16. CARLO BONONI (1575-80?-1632), *Convito di Assuero*, Ravenna



16a. CARLO BONONI (1575-80?-1632), *Convito di Assuero*, Ravenna



17. CARLO BONONI (1575-80?-1632), *Nozze di Cana*, Ferrara, basilica di Santa Maria in Vado



17a. CARLO BONONI (1575-80?-1632), *Nozze di Cana*, Ferrara, basilica di Santa Maria in Vado, particolare



17b. CARLO BONONI (1575-80?-1632), *Nozze di Cana*, Ferrara, basilica di Santa Maria in Vado, particolare



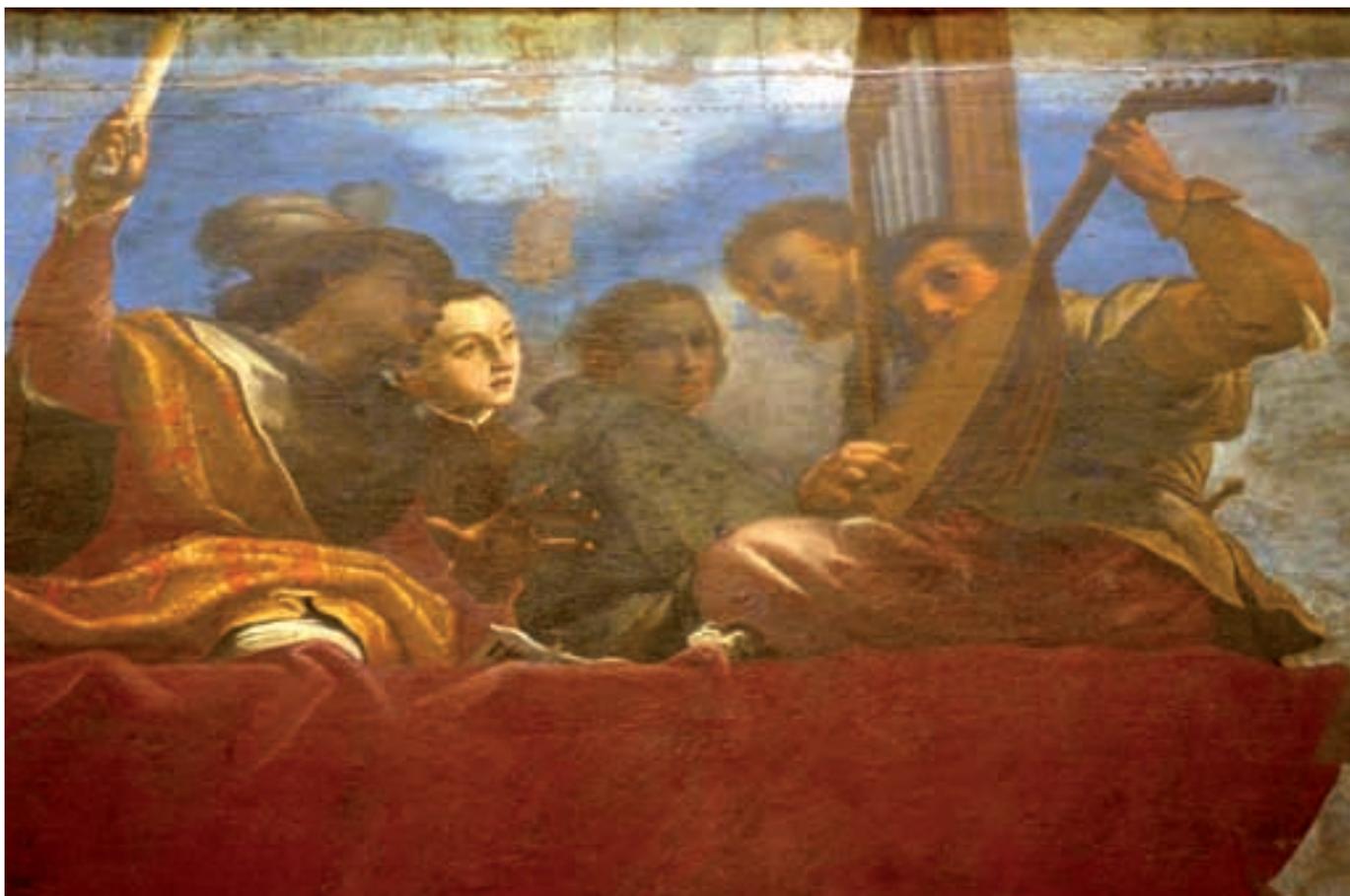
17c. CARLO BONONI (1575-80?-1632), *Nozze di Cana*, Ferrara, basilica di Santa Maria in Vado, particolare



18. CARLO BONONI (1575-80?-1632), *Nozze di Cana*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale



18a. CARLO BONONI (1575-80?-1632), *Nozze di Cana*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale, particolare



18b. CARLO BONONI (1575-80?-1632), *Nozze di Cana*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale, particolare



18c. CARLO BONONI (1575-80?-1632), *Nozze di Cana*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale, particolare



19. IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO (1550 ca.?-1620),
Adorazione dei Magi, Roma, Pinacoteca Capitolina



19a. IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO (1550 ca.?-1620),
Adorazione dei Magi, Roma, Pinacoteca Capitolina, particolare



20. IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO (1550 ca.-1620),
Adorazione dei Magi, Baltimora, Walters Art Gallery



20a. IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO (1550 ca.-1620),
Adorazione dei Magi, Baltimora, Walters Art Gallery, particolare



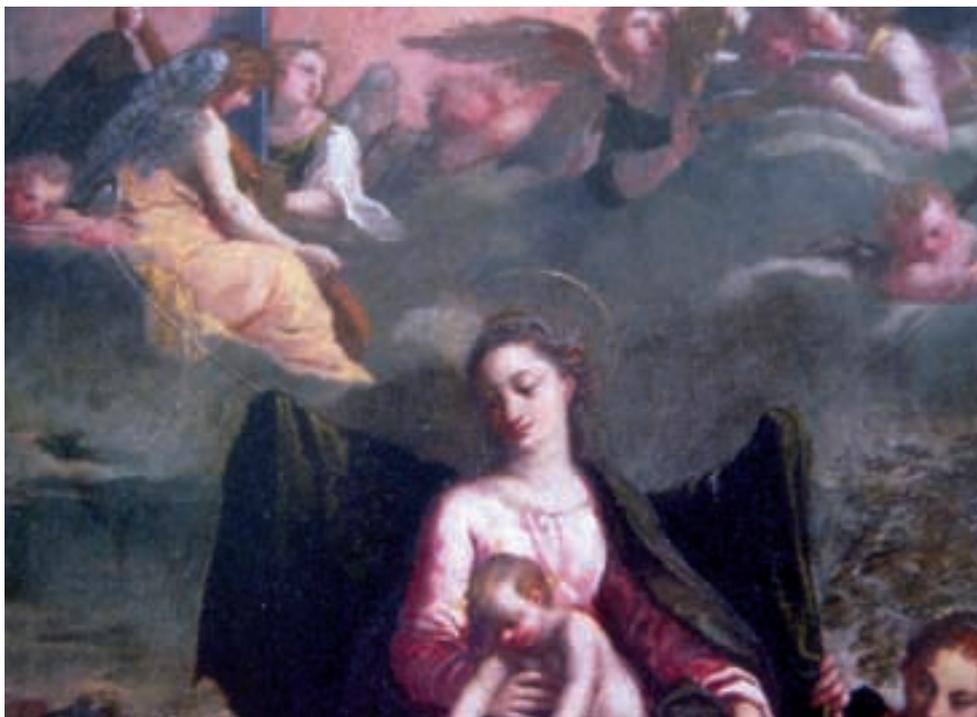
21. IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO (1550 ca.-1620),
Adorazione del Bambino, Modena, Galleria Estense



21a. IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO (1550 ca.-1620),
Adorazione del Bambino, Modena, Galleria Estense, particolare



22. IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO (1550 ca.-1620),
*La Vergine col Bambino e i santi Antonio Abate, Lucia,
Giovannino e Elisabetta*, Ferrara, chiesa di Santa Chiara



22a. IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO (1550 ca.-1620),
*La Vergine col Bambino e i santi Antonio Abate, Lucia,
Giovannino e Elisabetta*, Ferrara, chiesa di Santa Chiara, particolare



23. IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO (1550 ca.-1620),
Il martirio di santa Margherita, Ferrara, Musei Civici d'Arte Antica



23a. IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO (1550 ca.-1620),
Il martirio di santa Margherita, Ferrara, Musei Civici d'Arte Antica, particolare



24. CARLO BONONI (1575-80?-1632), *San Carlo Borromeo*, Ferrara, chiesa della Visitazione di Maria Vergine detta la Madonnina



25. CARLO BONONI (1575-80?-1632), *Incoronazione della Vergine*, Ferrara, basilica di Santa Maria in Vado



26. IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO (1550 ca.-1620),
Paradiso, già Amsterdam, Casa d'aste Goudstikker



27. IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO (1550 ca.-1620),
La Trinità in un coro d'angeli, Gran Bretagna, Collezione privata



28. ANONIMO, *Ritratto di Luzzasco Luzzaschi*,
Wien, Kunsthistorisches Museum

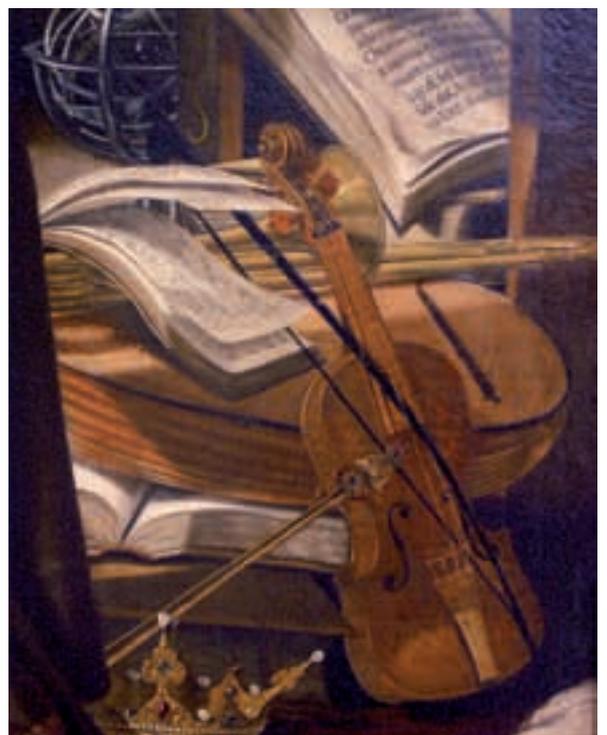


29. ANONIMO, *Ritratto di Girolamo Frescobaldi*,
Wien, Kunsthistorisches Museum

30. MATTEO LOVES
(notizie dal 1625 al 1662),
Padre Giambattista d'Este,
già duca Alfonso III, Modena,
Galleria Estense



30a. MATTEO LOVES (notizie dal 1625 al 1662),
Padre Giambattista d'Este, già duca Alfonso III,
Modena, Galleria Estense, particolare





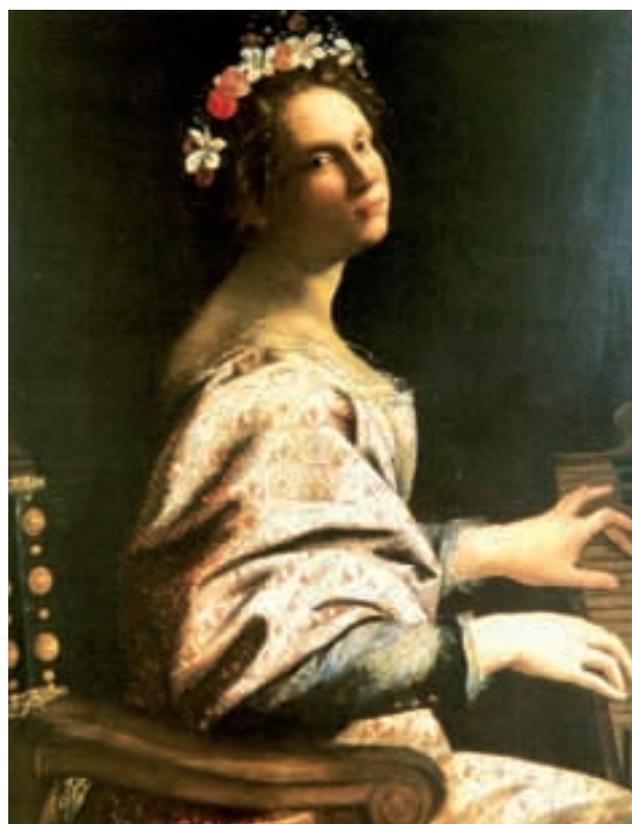
31. RAFFAELLO (1483-1520), *L'estasi di santa Cecilia*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



32. LUDOVICO CARRACCI (1555-1619), *Santa Cecilia*, Roma, Pinacoteca Capitolina.



34. GIANFRANCESCO BARBIERI, *Santa Cecilia*, London, Dulvich College



33. ARTEMISIA GENTILESCHI (1593-1653), *Autoritratto in veste di Santa Cecilia*, Trento, Collezione privata



35. GIANFRANCESCO BARBIERI, *Santa Cecilia*, Cento (FE), Pinacoteca Civica



36. ORAZIO GENTILESCHI (1563-1639), *Santa Cecilia e un angelo*, Washington, National Gallery of Art



37. BENVENUTO TISI DETTO GAROFALO (ca. 1481-1559), *Santa Cecilia*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini



38. BENVENUTO TISI DETTO GAROFALO (ca. 1481-1559), *I santi Antonio da Padova, Antonio Abate e Cecilia*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini



39. CARLO SARACENI (ca. 1579-1620), *Santa Cecilia e l'angelo*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini



40. DOMENICO ZAMPIERI DETTO DOMENICHINO (1581-1641), *Santa Cecilia*, Parigi, Louvre



41. BERNARDO STROZZI (1581-1644), *Santa Cecilia*, collezione privata



42. MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO (1571-1610), *Suonatore di liuto*, San Pietroburgo, Ermitage



43. MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO (1571-1610), *Amor vincit omnia*, Berlin-Dahlem, Staatliche Museen



44. MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO (1571-1610), *La musica*, New York, The Metropolitan Museum of Art



45. Ambito di BERNARDO STROZZI (1581-1644),
Amore vincitore, Roma, collezione privata



46. ASTOLFO PETRAZZI (1580-1653), *Amore vincitore*,
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica
di Palazzo Barberini



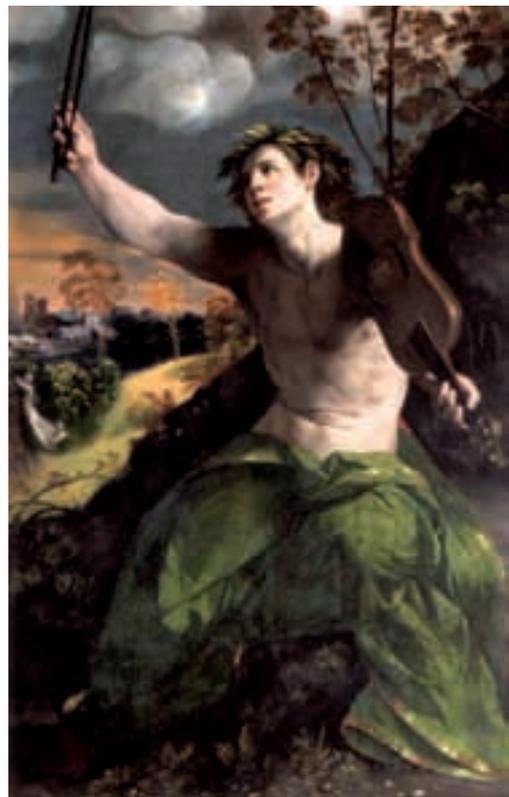
47. ORAZIO RIMALDI (1593-1630),
Amore vincitore,
Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti



48. RUTILIO MANETTI (1571-1639), *Amore vincitore*, Dublino, Nazionale Gallery of Ireland



49. IPPOLITO SCARSELLA, DETTO LO SCARSELLINO (1560 ca.-1620), *Apollo*, disegno, Fine Arts Museums of San Francisco, Achenbach Foundation for Graphic Arts



50. DOSSO DOSSI, *Apollo e Dafne*, Roma, Galleria Borghese



51. BENVENUTO TISI DETTO GAROFALO (ca. 1481-1559), *Nozze di Cana*, San Pietroburgo, Ermitage



52. GIULIO ROMANO (1492 o 1499-1546), *Nozze di Amore e Psiche*, Mantova, Palazzo Te



53. GIULIO ROMANO (1492 o 1499-1546), *Nozze di Amore e Psiche*, Mantova, Palazzo Te



54. LUCA LONGHI (1507-1590), *Nozze di Cana*, Classe (RA), Istituzione Biblioteca Classense



55. JACOPO ROBUSTI, DETTO TINTORETTO (1518-1594), Venezia, Chiesa di Santa Maria della Salute



56. PAOLO CALIARI DETTO VERONESE (1528-1588), *Nozze di Cana*, Parigi, Louvre



57. NICOLÒ DELL' ABATE (1510-1571), *Convito con musicisti*, disegno, Modena, Galleria Estense



58. NICOLÒ DELL' ABATE (1510-1571), *Concerto*, Bologna, Palazzo Poggi



59. GIUSEPPE MAZZUOLI DETTO BASTAROLO (1536 ca.-1589), *Nozze di Chana*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale



60. BENVENUTO TISI DETTO GAROFALO (ca . 1481-1559), *Sacra Famiglia con i santi Giovanni Battista, Elisabetta, Zaccaria e Francesco*, Londra, National Gallery, particolare



61. BENVENUTO TISI DETTO GAROFALO (ca . 1481-1559), *Apparizione della Sacra famiglia a Sant'Agostino e Santa Caterina d'Alessandria*, London, National Gallery



62. BENVENUTO TISI DETTO GAROFALO (ca . 1481-1559), *Sacra Famiglia con San Zaccaria, Santa Elisabetta e San Giovannino in gloria, adorati da San Francesco e San Bernardino*, Roma, Galleria Doria Pamphilj, particolare



63. BENVENUTO TISI DETTO GAROFALO (ca . 1481-1559), *Madonna con il Bambino in gloria*, Roma, Pinacoteca Capitolina



64a. BENVENUTO TISI DETTO GAROFALO (ca . 1481-1559),
Madonna con il Bambino in gloria,
 Roma, Pinacoteca Capitolina



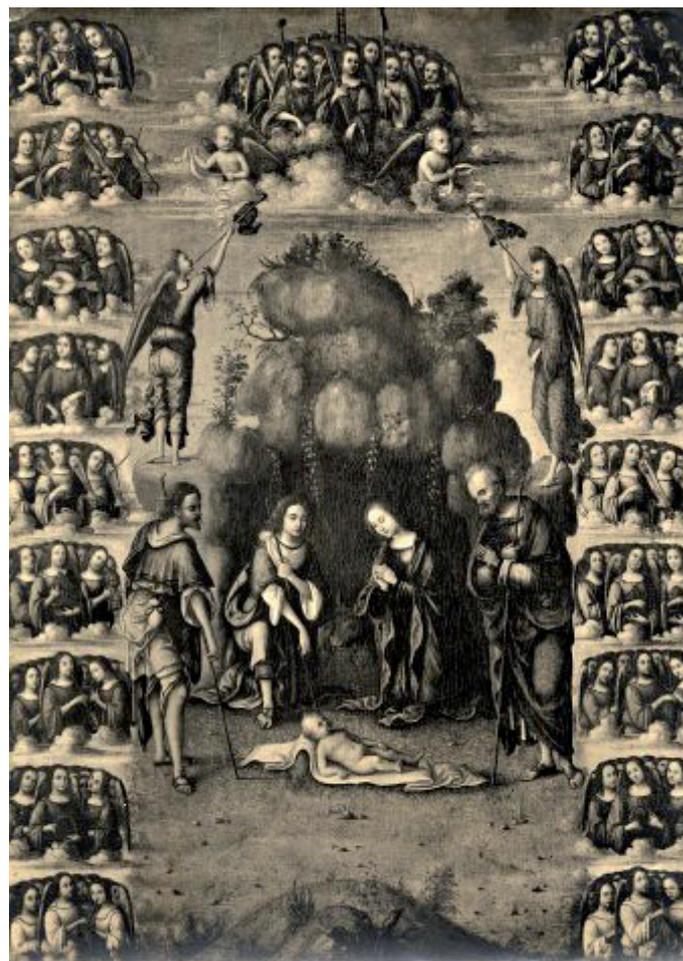
64b. BENVENUTO TISI DETTO GAROFALO (ca . 1481-1559),
*La Madonna in trono con il Bambino tra
 gli angeli musicanti e i santi Giovanni Battista,
 Contardo d'Este e Lucia,* particolari a e b



65. BENVENUTO TISI DETTO GAROFALO (ca . 1481-1559),
Madonna delle nuvole, Ferrara, Pinacoteca Nazionale,
 particolare



66. DOMENICO ZAMPIERI DETTO IL DOMENICHINO (1581-1641), *Madonna con Bambino e i santi Petronio e Giovanni Evangelista*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini



67. LORENZO COSTA (1460-1535), *Adorazione di pastori e angeli*, Londra, National Gallery



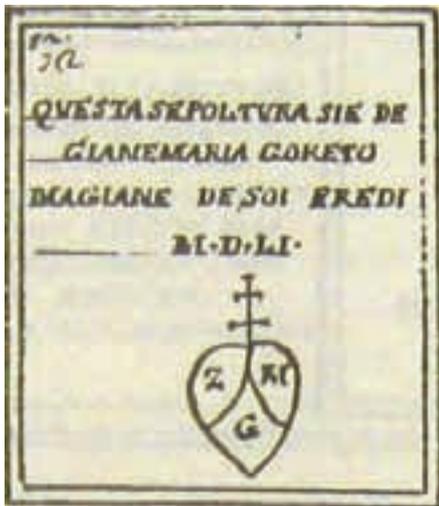
68. MICHELE COLTELLINI (1480-1542), *Incoronazione della Madonna*, affresco, Ferrara, chiesa di Santa Maria della Consolazione, particolare



69. GIAN FRANCESCO BARBIERI DETTO IL GUERCINO (1591-1666), *Ritratto di Lorenzo Goretti*, Bologna, Collezione privata



70. 71. 72 Il *theatro de gl'instrumenti & machine* di M. Iacopo Bessoni, *mathematico de' nostri tempi...*, traduzione italiana del 1582 dall'originale edizione in latino (Lione, Bartolomeo Vincenti 1578)



73. Iscrizione lapidaria della tomba di Giovanni Maria Goretti, +1551, in BAROTTI CESARE, *Iscrizioni sepolcrali e civili di Ferrara*, chiesa di San Paolo, FE.BCA, ms. n. 290, cl. I (1776)



74. Iscrizione lapidaria della tomba di Giovanni Paolo Goretti, 1588, in BAROTTI CESARE, *Iscrizioni sepolcrali e civili di Ferrara*, chiesa di San Paolo, FE.BCA, ms. n. 290, cl. I (1776)



75. Casa Goretti, Ferrara, Via San Romano



76. ALFONSO GORETTI, *Dell'eccellenze e prerogative della musica*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1612



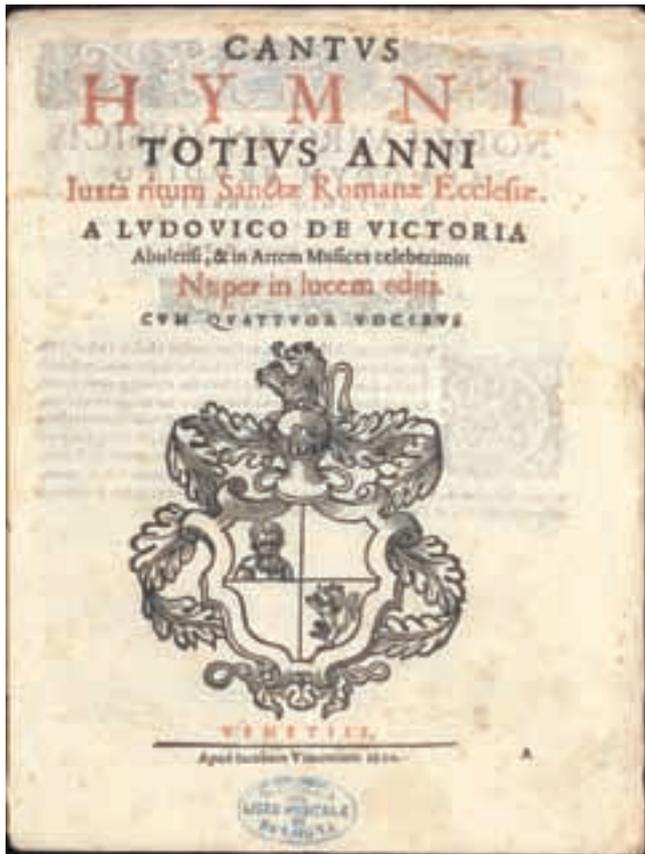
77. *Giardino de musici ferraresi*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1591



78. ANTONIO GORETTI, madrigale *Baci sospiri e voci* in *Giardino de musici ferraresi*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1591



79. LUIGI MAZZI, *Ricercari a quattro et canzoni a quattro, a cinque et a otto voci, da cantare et sonare con ogni sorte d'istrumenti*, Venezia, Giacomo Vincenti 1596. Frontespizio



80. TOMÁS LUIS DE VICTORIA, *Hymni totius anni iuxta ritum Sanctae Romanae Ecclesiae. A Ludovico De Victoria Abulensi, & in Artem Musices celeberrimo: Nuper in lucem editi. Cum quattuor vocibus*, Venezia, Giacomo Vincenti 1600. Frontespizio



81. TOMÁS LUIS DE VICTORIA, *Hymni totius anni iuxta ritum Sanctae Romanae Ecclesiae. A Ludovico De Victoria Abulensi, & in Artem Musices celeberrimo: Nuper in lucem editi. Cum quattuor vocibus*, Venezia, Giacomo Vincenti 1600. Dedicata a Antonio Goretti



82. ORFEO VECCHI,
Motectorum quae in Communi Sanctorum Quatuor Vocibus concinuntur. Liber Primus, Milano, Agostino Tradati 1603. Frontespizio



83. ORFEO VECCHI, *Motectorum quae in Communi Sanctorum Quatuor Vocibus concinuntur. Liber Primus*, Milano, Agostino Tradati 1603. Dedica ad Antonio Goretto



84. FILIPPO NICOLETTI, *Villanelle a tre voci*, Venezia, Ricciardo Amadino 1604. Frontespizio



85. FILIPPO NICOLETTI, *Villanelle a tre voci*, Venezia, Ricciardo Amadino 1604, Villanella dedicata ad Antonio Goretto



86. PIETRO MARIA MARSOLO, *Madrigali Boscarecci a quattro voci di D. Pietro Maria Marsolo Siciliano da Messina, U.I.D. Opera sesta, nuovamente composta, et data in luce, Venezia, Vincenti 1607. Frontespizio con stemma del dedicatario Antonio Goretti.*



87. GIAN FRANCESCO BARBIERI DETTO IL GUERCINO (1591-1666), *Scena teatrale all'aperto*, disegno, London, The British Museum



88. Francesco Guitti, lettera ad Enzo Bentivoglio con schizzo del luogo per i musici, 1628. FE.BCA, Ms. Antonelli 660: Guitti.



89. Editto del Cardinale Gio. Stefano Donghi del 6 maggio 1647, in cui mette all'incanto una ex proprietà di Antonio Goretti.

BIBLIOGRAFIA E FONTI

I – BIBLIOGRAFIA

- A tavola con il Principe. Materiali per una mostra su alimentazione e cultura nella Ferrara degli Estensi*, Ferrara, Castello Estense, 1 Ottobre 1988 - 27 Marzo 1989, a cura di Jadranka Bentini, Alessandra Chiappini, Giovanni Battista Panatta, Anna Maria Visser Travagli, s.l. [Ferrara], Gabriele Corbo, 1988.
- AGNELLI GIUSEPPE, *Relazione dello Stato di Ferrara di Orazio della Rena (1589)*, «Atti della Deputazione Ferrarese di Storia Patria», VIII, 1896, pp. 245-322
- ALBONICO CHIARA, *Le storie dei Santi Cecilia, Valeriano e Tiburzio*, in *La chiesa di Santa Cecilia in Bologna. Riscoperte e restauri*, a cura di Daniela Scaglietti Kelesian, Bologna, Costa, 2005, pp. 25-29.
- ALFANO MASSIMO, *Il Monte di Pietà di Ferrara tra Cinque e Seicento*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Economia e Commercio, a.a. 1992-1993.
- AMORTH LUIGI, *Modena capitale : storia di Modena e dei suoi duchi dal 1598 al 1860*, Milano, Martello, 1967
- APEL WILLI, *La notazione nella musica polifonica dal X al XVII secolo*, Firenze, Sansoni, 1984.
- ARCANGELI FRANCESCO, *Il Bastianino*, Milano, Silvana Editoriale d'arte, 1963.
- Arpa Estense*, a cura di Silva Ceccutta e Francesca Nardulli, Galleria Estense di Modena, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Modena e Reggio Emilia, s.d.
- Atlante di Schifanoia*, a cura di Ranieri Varese, Modena, Panini, 1989.
- AVVENTI FRANCESCO, *Il servitore di piazza: guida per Ferrara*, Ferrara, Pomatelli, 1838.
- Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di Daniele Benati e Lucia Peruzzi, Milano, Skira, 2006.
- BARBIERI PATRIZIO, *Ancora sulla "Fontana dell'organo" di Tivoli e altri Automata sonori degli Este (1576-1619)*, in «L'Organo», XXXVII, 2004, pp. 187-221.
- BARBIERI PATRIZIO, *L'Hydraulis dalla voce 'gargante' di Giambattista Della Porta e altri accessori 'lirici' per l'organo c. 1560-1580*, in «Informazione organistica», XIX/3, 2007, pp. 211-237.
- BARBIERI PATRIZIO, *L'organo idraulico del Quirinale*, in «L'Organo», XIX, 1981, pp. 7-61.
- BARBIERI PATRIZIO, *Organo e automi musicali idraulici di Villa d'Este e Tivoli*, in «L'Organo», XXIV, 1986, pp. 3-61.
- BARBLAN GUGLIELMO, *La vita di Claudio Monteverdi*, Torino, ERI, 1967
- BAROTTI CESARE, *Pitture e sculture che si trovano nelle chiese, luoghi pubblici e sobborghi della città di Ferrara*, Ferrara, Giuseppe Rinaldi, 1770.
- BARUFFALDI GIROLAMO, [1697-1754] *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, 2 t., ed. Ferrara, Taddei, 1846.
- La basilica di Santa Maria in Vado a Ferrara*, a cura di Carla di Francesco, Milano, Motta, 2001.

- Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento*, a cura di Jadranka Bentini, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1985.
- BENTINI JADRANKA - SPEZZAFERRO LUIGI, *L'impresa di Alfonso II. Saggi e documenti sulla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987.
- BESCHI LUIGI, *L'immagine della Musica in Paolo Veronese. Una proposta per la lettura del concerto delle Nozze di Cana*, in «Imago Musicae» XVI/XVII, 1999/2000, pp. 171-191.
- BIANCONI LORENZO, (trascrizione e prefazione di) Pietro Maria Marsolo, *Madrigali a quattro voci*, Istituto di storia della musica dell'Università di Palermo, Roma, De Santis, 1973 («Musiche rinascimentali siciliane» IV).
- BORNSTEIN ANDREA, *Gli strumenti musicali del Rinascimento*, Padova, Franco Muzzio, 1987.
- BOSI KATHRIN, *Leone Tolosa and Martel d'amore: a balletto della duchessa discovered*, «Recercare», XVII, 2005, pp. 5-70.
- BRISIGHELLA CARLO, *Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara*, Prima edizione a stampa a cura di Maria Angela Novelli, Ferrara, Spazio Libri, 1991.
- CALESSI GIOVANNI PIERLUIGI, *Ricerche sull'accademia della morte di Ferrara*, Bologna, A.M.I.S. 1976.
- Il camerino delle pitture di Alfonso I*, (6 voll.) a cura di Alessandro Ballarin, Cittadella (Padova), Bertoncetto, 2002-2007.
- CASIMIRI RAFFAELE, «Disciplina musicale» e «mastri di capella» dopo il Concilio di Trento nei maggiori Istituti Ecclesiastici di Roma. Seminario Romano – Collegio Germanico – Collegio inglese (sec. XVI-XVII), in «Note d'archivio per la storia musicale», XII, 1935, 1, pp. 1-26; XV, 1938, 1, pp. 1-14; XV, 1938, 3, pp. 96-112.
- CASTIGLIONE BALDASSARRE, *Il Cortegiano*, Venezia, Giglio 1528, ed. critica a cura di Ettore Bonora, Milano, Mursia 2002
- CAVALLINI GAETANO, *Omaggio al sangue miracoloso che si venera nella basilica parrocchiale di Santa Maria del Vado in Ferrara*, Ferrara, Tipografia Arcivescovile Bresciani, 1878.
- CAVICCHI ADRIANO, *Immagini e forme dello spazio scenico nella pastorale ferrarese*, Viterbo, Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale 1992.
- CAVICCHI ADRIANO, *La scenografia dell'Aminta nella tradizione scenografica pastorale ferrarese del secolo XVI*, in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, a cura di M.T. Muraro, Firenze, Olschki, 1971, pp. 53-71.
- CAVICCHI ADRIANO, *Teatro Monteverdiano e tradizione teatrale ferrarese*, in *Claudio Monteverdi e il suo tempo*, Congresso internazionale, Venezia-Mantova-Cremona, 3-7 maggio 1968, a cura di Raffaello Monterosso, Verona, Stamperia Valdonega, 1969.
- CHIARELLI ALESSANDRA, *I codici di musica della raccolta estense. Ricostruzione dall'inventario settecentesco*, Firenze, Olschki, 1987.
- CHIAPPINI LUCIANO, *Gli Estensi : mille anni di storia*, Ferrara, Corbo, 2001.
- CITTADELLA LUIGI NAPOLEONE, *Benvenuto Tisi da Garofalo pittore ferrarese del secolo XVI*, Sala Bolognese, Arnaldo Forni, 1979 (Rist. anast. dell'ed. Ferrara 1872)

- CITTADELLA NAPOLEONE, *Notizie relative a Ferrara*, Ferrara, Taddei, 1864.
- Claudio Monteverdi. *Studi e prospettive*, Atti del Convegno, Mantova 21-24 ottobre 1993, a cura di P. Besutti, T.M. Gialdroni, R. Baroncini, Firenze, Olschki, 1998.
- La collezione Costabili*, a cura di Grazia Agostini, Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara, Venezia, Marsilio, 1998.
- Colori della Musica. Dipinti, strumenti e concerti tra Cinquecento e Seicento*, (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini 15 dicembre 2000 - 28 febbraio 2001, Siena, Santa Maria della Scala 6 aprile - 17 giugno 2001), a cura di Annalisa Bini, Claudio Strinati, Rossella Vodret, Milano, Skira, 2000.
- Come nascono i dipinti*, in *Come nascono i dipinti*, a cura di Daniele Benati, Cinisello Balsamo (Milano), Pizzi, 1991.
- La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a cura di Giuseppe Papagno e Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 1982.
- Cultura figurativa ferrarese tra XV e XVI secolo*, Venezia, Corbo e Fiore, 1981.
- DE SALVO SALVATORE, voce *Antonio Goretti*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2002, LVIII, pp. 15-16.
- DELLA PERGOLA PAOLA, *L'inventario Borghese del 1693*, «Arte antica e moderna», (I), VII, 1964/26, pp. 219-230; (II), VII, 1964/28, pp. 451-467; (III), VIII, 1965/30, pp. 202-217.
- DELLA PERGOLA PAOLA, *L'Inventario del 1592 di Lucrezia d'Este*, «Arte antica e moderna», 1959/7, pp. 342-351.
- DIONISI RENATO - ZANOLINI BRUNO, *La tecnica del contrappunto vocale nel cinquecento*, Milano, Suvini Zerboni, 1979, pp. 274-275
- DI PASCALE BARBARA, *Banchetti estensi la spettacolarità del cibo alla corte di Ferrara nel Rinascimento*, Ferrara, La Mandragora 1995.
- Dipingere la musica. Strumenti in posa nell'arte del Cinque e Seicento*, a cura di Sylvia Ferino-Pagden, Milano, Skira, 2000.
- Ducal Galleria Estense. Disegni, Medaglie e altro. Gli inventari dal 1669 al 1751*, a cura di Jadranka Bentini e Patrizia Curti, Modena, Panini, 1990.
- Ducato di Modena e Reggio, 1598-1859: lo stato, la corte, le arti*, a cura di Vasco Ferrari, Modena, Artioli, 2007.
- DURANTE ELIO - MARTELOTTI ANNA, *Cronistoria del concerto delle dame principalissime di Margherita Gonzaga d'Este*, Firenze, S.P.E.S., 1989.
- DURANTE ELIO - MARTELOTTI ANNA, *L'Arpa di Laura. Indagine organologica, artistica e archivistica sull'arpa estense*, Firenze, S.P.E.S., 1989.
- DURANTE ELI - MARTELOTTI ANNA, *Madrigali segreti per le dame di Ferrara. Il manoscritto musicale F. 1358 della Biblioteca Estense di Modena*, Firenze, SPES, 2000.
- DURANTE ELIO - MARTELOTTI ANNA, *Vicende della musica ferrarese dopo la morte di Alfonso II*, in *Cultura nell'età delle Legazioni: atti del Convegno, Ferrara, marzo 2003*, a cura di Franco Cazzola, Ranieri Varese, Firenze, Le lettere 2005 («Quaderni degli Annali dell'Università di Ferrara»), pp. 357-370.

- EMILIANI ANDREA, *Carlo Bononi*, Ferrara, Cassa di Risparmio di Ferrara, 1962.
- L'estasi di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna, Alfa, 1983.
- Gli Este a Ferrara. Il Castello per la città. Una corte nel Rinascimento. Il Camerino di alabastro: Antonio Lombardo e la scultura all'antica*, Catalogo della Mostra, (Castello di Ferrara 14 marzo - 13 giugno 2004), Cinisello Balsamo, Silvana, 2004.
- Gli Estensi e il Cataio. Aspetti del collezionismo tra Sette e Ottocento*, a cura di Elena Corradini, Milano, Motta, 2007.
- Gli Estensi. La corte di Ferrara*, a cura di Roberta Iotti, Modena, Il Bulino, 1997.
- Gli Estensi. La corte di Modena*, a cura di Mauro Bini, Modena, Il Bulino 1999.
- FABBRI PAOLO, *Aleotti teorico musicale*, in *Giambattista Aleotti e gli ingegneri del Rinascimento*, a cura di Alessandra Fiocca, Firenze, Olschki, 1998, pp. 189-194.
- FABBRI PAOLO - BERTIERI MARIA CHIARA, *Il salterio e la cetra. Musiche liturgiche e devozionali nella Diocesi di Ferrara-Comacchio*, Seminario Diocesano di Ferrara-Comacchio, Reggio Emilia, Diabasis, s.a. [2003].
- FABBRI PAOLO, *Collezioni e strumenti musicali dall'Italia: due frammenti per la biografia monteverdiana*, in *In Teutschland noch gantz ohnbekadt. Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum*, a cura di M. Engelhardt, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1996, pp. 265-273.
- FABBRI PAOLO, *La vita musicale: visita guidata alle opere e ai cantieri*, in *Cultura nell'età delle Legazioni: atti del Convegno, Ferrara, marzo 2003*, a cura di Franco Cazzola, Ranieri Varese, Le lettere, 2005 («Quaderni degli Annali dell'Università di Ferrara»), Firenze, pp. 353-356.
- FABBRI PAOLO, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1995.
- FABRIS DINKO, *Mecenati e musicisti: documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi, 1585-1645*, Lucca, LIM, 1999.
- Ferdinand Karl. Ein Sonnenkönig in Tirol*, (Schloss Ambras, Innsbruck, 25 Juni - 1 November 2009), a cura di Alfred Auer, Margot Rauch, Veronika Sandbichler, Katharina Seidl, Wien, Kunsthistorisches Museum, 2009.
- Ferrara. Il Po, la Cattedrale, la Corte dalle origini al 1598*, a cura di Renzo Renzi, Bologna, Alfa, 1969.
- FIOCCA ALESSANDRA, «*Libri d'architettura et Matematica*» nella biblioteca di Giovan Battista Aleotti, «*Bollettino di Storia delle Scienze Matematiche*», XV/1, 1995, pp. 85-132.
- FIORAVANTI BARALDI ANNA MARIA, *Il Garofalo. Benvenuto Tisi pittore (c. 1476-1559)*, Rimini, Luisé, 1993.
- Francesco Mola: 1612-1666*, Milano, Electa, 1989.
- Frescobaldi e il suo tempo nel quarto centenario della nascita*, Venezia, Marsilio, 1983.
- FRIZZI ANTONIO, *Guida del forestiere per la città di Ferrara*, Ferrara, Francesco Pomatelli, 1787.
- FRIZZI ANTONIO - LADERCHI CAMILLO, *Memorie per la storia di Ferrara*, Ferrara, Forni, 1848.
- FRIZZI ANTONIO, *Memorie per la storia di Ferrara*, Ferrara, Giuseppe Rinaldi, 1809.

- Fughe e arrivi. Per una storia del collezionismo d'arte a Ferrara nel Seicento*, a cura di Marinella Mazzei Traina e Lucio Scardino, Ferrara, Liberty house, 2002.
- GADDA LUCIO - STIVANI EROS, *Oratorio di Santa Cecilia*, Bologna, s.e., 2006 («Per conoscere Bologna», XIX);
- GARGANO FEDERICA, *La legazione Sacchetti (1627-1631). Edizione dei documenti*, in *Cultura nell'età delle Legazioni: atti del Convegno, Ferrara, marzo 2003*, a cura di Franco Cazzola, Ranieri Varese, Firenze, Le lettere, 2005 («Quaderni degli Annali dell'Università di Ferrara»), pp. 149-153.
- GERBINO GIUSEPPE, *Canoni ed enigmi. Pier Francesco Valentini e l'artificio canonico nella prima metà del Seicento*, Roma, Torre d'Orfeo, 1995.
- GERBINO GIUSEPPE, *Gli arcani più profondi dell'arte. Presupposti teorici e culturali dell'artificio canonico nei secoli XVI e XVII*, in «Il Saggiatore musicale», II, 1995, pp. 205-236.
- GHELFI BARBARA, *Fra musica e pittura a Ferrara: la famiglia Goretti, Carlo Bononi e il Guercino*, in «Nuovi studi: rivista di arte antica e moderna», 13, 2008 (2009), pp. 127-140.
- GHELFI BARBARA, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento. Arte, committenza e spiritualità*, Ferrara, Edizioni Cartografica, 2011.
- GHELFI BARBARA, *Un fondo archivistico riscoperto : le carte dell'Agenzia di Ferrara nell'Archivio di Stato Estense di Modena*, in «Ferrara: voci di una città», 30, 2009, pp. 75-78.
- GIUSTINIANI VINCENZO, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi (1628)*, in ANGELO SOLERTI, *Ferrara e la corte estense nella seconda metà del secolo decimosesto. I discorsi di Annibale Romei*, Città di Castello, S. Lapi, 1891, pp. 98-128.
- Grandezze e meraviglie. X Festival Musicale estense*, Modena, Publi Paolini editore, [2007].
- GRUYER GUSTAVE, *L'art ferrarais à l'époque des principes d'Este*, Parigi, Librairie Plon, 1897.
- GUADALUPI GIANNI - SGARBI VITTORIO - DALL'ACQUA MARZIO, *Ferrara*, Cassa di Risparmio di Cento, Milano, FMR / Franco Maria Ricci, 2002.
- HAAS ROBERT, *Die Estensischen Musikalien*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1927.
- HILL JOHN WALTER *Frescobaldi's arie and the musical circle around Cardinal Montalto*, NC, Duke University Press, 1987.
- HUMFREY PETER - MAURO LUCCO, *Dosso Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, Ferrara, Ferrara Arte, 1998.
- Inventario ristretto di Mugnano. Cattalogo delli quadri di Mugnano*, a cura di Jadranka Bentini e Patrizia Curti, Modena, Panini, 1994.
- KIMBERLY PARKE M., *Engineering Music: A Critical Inquiry into Giambattista Aleotti's "De la musica" (1593)*, PhD, Berkeley, University of California, 2006.
- KINSKY GEORG, *Alessandro Piccinini und sein Arciliuto*, in «Acta musicologica», X, 1938, pp. 103-118.
- La galleria armonica. Catalogo del Museo degli strumenti musicali di Roma*, a cura di Luisa Cervelli, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994.
- LAVIN IRVING, *Lettres de Parmes (1618, 1627-28) et débuts du théâtre baroque*, in *Le lieu théâtral à la Renaissance, Actes des Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique* (Royament, 22-

- 27 mars 1963) réunis et présentées par J. Jacquot, Paris, CNRS, 1964, pp. 105-164.
- LOCKWOOD LEWIS, *La musica a Ferrara nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- LOMBARDI GLAUCO, *Il teatro farnesiano di Parma*, in «Archivio Storico per le province parmensi», IX, 1909, pp. 1-51.
- LOWINSKY EDWARD E., *Music in Titian's Bacchanal of the Andrians: Origins and History of the Canon per Tonos*, in *Titian His World and His Legacy*, a cura di D. Rosand, New York, 1982, pp. 191-282, (cfr. *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*, 2 voll., Chicago & Londra, University of Chicago Press, 1989, I, pp. 289-350).
- LUISE FRANCESCO, *La musica vocale nel Rinascimento: studi sulla musica vocale profana in Italia nei secoli XV e XVI*, Torino, ERI, 1977.
- MAMCZARZ IRENE, *Le theatre Farnese de Parme et le drame musical italien (1618-1732)*, Firenze, Olschki, 1988.
- MARCOLINI GIULIANA, *La collezione Saccati Strozzi. I dipinti restituiti a Ferrara*, Milano, Motta, 2005.
- MARZOLA MARIO, *Per la storia della Chiesa ferrarese nel secolo XVI (1497-1590)*, II, Torino, SEI, 1978.
- MEINE SABINE, *Cecilia Without a Halo: The Changing Musical Virtus*, in «Music in Art», XXIX/1-2, 2004, pp. 105-112.
- MELE DONATO, *L'Accademia dello Spirito Santo. Un'istituzione musicale ferrarese del sec. XVII*, Ferrara, Accademia delle Scienze 1990.
- Meraviglie sonore. Strumenti musicali del Barocco italiano*, (Firenze, Galleria dell'Accademia 12 giugno - 4 novembre 2007), a cura di Franca Falletti, Renato Meucci, Gabriele Rossi-Rognoni, Firenze, Giunti, 2007.
- MERIGHELLI MARCELLA, *Un libro di spese di Leonora d'Este. 1578-1581*, Ferrara, Accademia delle Scienze di Ferrara, 1996.
- MEUCCI RENATO, *Alessandro Piccinini e il suo arciliuto*, in «Recercare», XXI/1-2, 2009, pp. 111-133.
- MEUCCI RENATO, *Strumentaio. Il costruttore di strumenti musicali nella tradizione occidentale*, Venezia, Marsilio 2008.
- MIRIMONDE ALBERT P. DE, *Sainte-Cecile: metamorphose d'un theme musical*, Geneve, Minkoff, 1974.
- MONALDINI SERGIO, *L'orto dell'Esperidi: musicisti, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio, 1646-1685*, Lucca, LIM, 2000.
- MORANDOTTI ALESSANDRO, *Scarsellino tra ideale classico e maniera internazionale*, in «Arte a Bologna», 4, 1997, pp. 27-48.
- MORELLI ARNALDO, *Portraits of Musicians in Sixteenth-Century Italy: A Specific Typology*, in «Music in Art. International journal for music iconography», XXVI/1-2, 2001, pp. 47-56.
- MORGAGNI VALENTINA, *I madrigali del terzo e quarto libro di Luzzaschi*, in *Cultura nell'età delle Legazioni: atti del Convegno, Ferrara, marzo 2003*, a cura di Franco Cazzola, Ranieri Varese, Firenze, Le lettere, 2005 («Quaderni degli Annali dell'Università di Ferrara»), pp. 407-450.
- Mostra di strumenti musicali in disegni degli Uffizi*, Catalogo a cura di Luisa Marcucci, Firenze, Olschki, 1952.

- Musica a Corte e in Collezione. Dagli strumenti musicali di Casa d'Este alle collezioni storiche*, Modena, s.n.e. [2002].
- Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, a cura di Paolo Fabbri, Lucca, LIM, 1999.
- NEWCOMB ANTHONY, *The Madrigal at Ferrara 1579-1597*, Princeton, Princeton University Press, 1980.
- NEWCOMB ANTHONY, *The Musica Secreta of Ferrara in the 1580's*, diss., Princeton University, 1970.
- Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainbleau*, a cura di Sylvie Béguin e Francesca Piccinini, Milano, Silvana Editoriale, 2005.
- Les Noces de Cana de Véronèse. Une oeuvre et sa restauration*, Musée du Louvre, Paris, 16 novembre 1992- 29 marzo 1993, Parigi, Edition de la Réunion des Musées Nationaux, 1992.
- NOVELLI MARIA ANGELA, *Scarsellino*, Milano, Skira, 2008.
- L'Oratorio dell'Annunziata di Ferrara. Arte, storia, devoluzione e resturi*, Ferrara, Liberty House, 2002.
- PACELLI VINCENZO, *Strumenti in posa: novità sull'Amore vincitore' del Caravaggio*, in «Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna», 57-60, 1990, pp. 156-162.
- Painting music in the sixteenth century: essays in iconography*, a cura di Colin Slim, Aldershot, Brulington, Ashgate, 2002.
- Il Palazzo Ducale di Modena. Regia mole maior animus*, Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, 1999.
- La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento. Un'avventura artistica tra natura e idea*, a cura di Vera Fortunati, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1994.
- PALISCA CLAUDE V., *The Artusi-Monteverdi Controversy*, in *The New Monteverdi Companion*, a cura di Denis Arnold e Nigel Fortune, Londra, Faber and Faber, 1985, pp. 127-158.
- PASINI FRASSONI FERRUCCIO, *Dizionario storico-araldico dell'antico Ducato di Ferrara*, Roma, 1914 (rist. anast., Bologna, Forni, 1997).
- PATTANARO ALESSANDRA, *Il testamento di Antonio Costabili: per il polittico di Dosso e Garofalo già in Sant'Andrea*, in «Arte Veneta», XLIII, 1989-90, pp. 130-142.
- PATTANARO ALESSANDRA, *Garofalo e Cesariano in Palazzo Costabili a Ferrara*, in «Prospettiva», 73-74, 1994, pp. 97-110.
- PAVONE MARIO ALBERTO, *Una "Cena" dello Scarsellino*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli, Electa, 1988, pp. 146-150.
- PETACCHI ARRIGO, voce *Alessandro Grandi*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, LVIII, 2002, pp. 15-16.
- PEVERADA ENRICO, «*De organis et cantibus*». *Normativa e prassi musicale nella chiesa ferrarese del Seicento*, in «*Analecta Pomposiana. Studi di storia religiosa delle diocesi di Ferrara e Comacchio*», XVII-XVIII, 1992-1993, pp. 109-151.
- PEVERADA ENRICO, *Documenti per la storia organaria dei monasteri femminili ferrarese (secc. XVI-XVII)*, in «*L'Organo*», XXX, 1996, pp. 119-193.

- PEVERADA ENRICO, *Feste, musica e devozione presso la compagnia della Morte ed Orazione. Antologia dai registri contabili (1486-1599)*, in MARINELLA MAZZEI TRAINA, *L'Oratorio dell'Annunziata di Ferrara. Arte, storia, devozione e restauri*, Ferrara, Ferrariae-Decus-Liberty House, 2002, pp. 197-246.
- PEVERADA ENRICO, *La musica nella Cattedrale di Ferrara nel tardo Cinquecento. Appunti d'archivio nel IV centenario della nascita di Girolamo Frescobaldi*, in «Analecta Pomposiana», VIII, 1983, pp. 103-119.
- PEVERADA ENRICO, *Pratica musicale del clero della Cattedrale e in cura d'anime a Ferrara nel Cinquecento*, in «Analecta Pomposiana», IX, 1984, pp. 271-290.
- La Pinacoteca nazionale di Ferrara: catalogo generale*, a cura di Jadranka Bentini, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1992.
- Pinacoteca Nazionale di Bologna. Doni acquisti depositi. Le acquisizioni degli ultimi dieci anni 1987-1997*, a cura di A. Emiliani, R. D'Amico, A. Volpe, Bologna, Minerva, 1997.
- Pinacoteca nazionale di Bologna. Catalogo generale. 2. Da Raffaello ai Carracci*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, A. Mazza, D. Scaglietti Kelescian, A. Stanzani, Venezia, Marsilio, 2006.
- PIRROTTA NINO, *Li due Orfei*, Torino, Einaudi 1981
- La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento. Un romanzo polifonico tra Riforma e Controriforma*, a cura di Vera Fortunati, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1995.
- La pittura in Emilia e in Romagna, Il Seicento*, 2 voll., a cura di Jadranka Bentini, Lucia Fornari Schianchi, Milano, Nuova Alfa Editoriale, 1992-1996.
- Prospettive di iconografia musicale*, a cura di Nicoletta Guidobaldi, Milano, Mimesis, 2007.
- RADICCHI PATRIZIA, *'Conveniente maniera e dolcezza di suoni'. La musica e la collezione strumentale di Francesco II d'Este*, in *Un cembalo in marmo per Francesco II d'Este*, s.n.e. [Modena, 2005]
- REINER STUART, *Preparations in Parma -1618, 1627-28*, in «The Music. Review», 25, 1964, pp. 273-301.
- Il Rinascimento: situazioni e personaggi*, Ferrara, Corbo, 2000.
- Un Rinascimento singolare: la corte degli Este a Ferrara*, (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 3 ottobre 2003 - 11 gennaio 2004), a cura di Jadranka Bentini e Grazia Agostini, con la collaborazione di Barbara Ghelfi, Cinisello Balsamo, Silvana, 2003.
- La rinascita del sapere. Libri e maestri dello studio ferrarese*, a cura di Patrizia Castelli, Venezia, Marsilio, 1991.
- RIPA CESARE, *Iconologia (1600)*, ed. pratica a cura di Pietro Buscaroli, Milano, Tea, 1992.
- ROMANI VITTORIA, *Per Bastianino. Le pale di San Paolo e un «Libro» di disegni del Castello Sforzesco, Cittadella (Padova)*, Bertinello, 2001.
- RUSSANO HANNIG BARBARA, *Form Saint to muse: Representations or Saint Cecilia in Florence*, in «Music in Art», XXIX/1-2, 2204, pp. 91-103.
- La Santa Cecilia di Raffaello. Indagini per un dipinto*, Bologna, Alfa, 1983.
- SANTINI ALFREDO, *Etica, banca, territorio: il Monte di Pietà di Ferrara*, Ferrara, Cassa di Risparmio di Ferrara, 2005.

- SCHLEIER ERICH, *Carlo Bononi and Antonio Gherardi*, in «Master Drawings», VII/4, 1969, pp. 413-424.
- SCHLOSSER JULIUS VON, *Die Sammlung alter Musikinstrumente*, Vienna, Kunstverlag Anton Schroll, 1920.
- SEEBASS TILMAN, *Prospettive dell'iconografia musicale. Considerazioni di un medievalista*, in «Rivista italiana di musicologia», XVIII, 1983, pp. 67-86.
- SEEBASS TILMAN, *The visualisation of music through pictorial imagery and notation in late mediaeval France*, in *Studies in the Performance of Late Mediaeval Music*, a cura di Stanley Boorman, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- SELFRIDGE-FIELD ELEANOR, *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi*, Torino, Eri, 1980
- SENN WALTER, *Musik un theater am hof zu Innsbruck*, Innsbruck, Österreichische Verlagsanstalt, 1954.
- SOLERTI ANGELO, *Ferrara e la corte estense nella seconda metà del secolo decimosesto. I discorsi di Annibale Romei*, Città di Castello, S. Lapi, 1891.
- SOLERTI ANGELO, *Le origini del melodramma*, Torino, Bocca, 1903 (rist. anast. Bologna, Forni 1983).
- SOLERTI ANGELO, *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637*, Firenze, Bemporad 1905.
- Sovrane passioni. Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense*, a cura di Jadranka Bentini, Galleria Estense, Palazzo dei Musei, Modena 3 ottobre - 13 dicembre 1998, Milano, Motta, 1998.
- STAITI NICO, *Le metamorfosi di Santa Cecilia*, Lucca, LIM, 2002.
- Stanze bolognesi. La collezione Lauro*, a cura di Daniele Benati e Pierluigi Giordani, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1994.
- STEVENS DENIS, *Selected Letters of Monteverdi*, in *The New Monteverdi Companion*, a cura di Denis Arnold e Nigel Fortune, Londra, Faber and Faber, 1985, pp. 15-90.
- STEVENS DENIS, *The letters of Claudio Monteverdi*, Londra - Boston, Faber and Faber, 1980.
- Studi dedicati a John Henry van der Meer*, a cura di Renato Meucci, Cremona, Turriz, 1996.
- Tasso, la musica, i musicisti*, a cura di Maria Anotnella Balsano e Thomas Walker, «Quaderni della Rivista italiana di musicologia», IX, Firenze, Olschki, 1988.
- Tasso, Tiziano e i pittori del parlar disgiunto*, a cura di Andrea Emiliani e Gianni Venturi, Venezia, Marsilio, 1997.
- I teatri di Ferrara. Commedia, opera e ballo nel Sei e Settecento*, a cura di Paolo Fabbri, Lucca, LIM, 2002 (ConNotazione, 8).
- TOFFETTI MARINA, *Gli Ardemanio e la musica in Santa Maria della Scala*, Lucca, LIM, 2004.
- TOFFOLO STEFANO, *Strumenti musicali a Venezia nella storia e nell'arte dal XIV al XVIII secolo*, Cremona, Turriz, 1995.
- TRINCHIERI CAMIZ FRANCA, *La Musica nei quadri di Caravaggio*, in *Caravaggio Nuove riflessioni*, «Quaderni di Palazzo Venezia», VI, 1989, pp. 199-220.
- TRINCHIERI CAMIZ FRANCA - ZIINO AGOSTINO, *Caravaggio: aspetti musicali e committenza*, in «Studi

Musicali», XII, 1983, pp. 67-90.

FRANCA TRINCHIERI CAMIZ, *Music and painting in Cardinal del Monte's household*, in «Metropolitan Museum Journal» XXVI, 1991, pp. 213-226.

VALDRIGHI LUIGI FRANCESCO, *Cappelle concerti e musiche di Casa d'Este dal sec. XV al XVIII*, in «Atti e memorie della RR. Deputazione di Storia Patria per le province modenesi», s. 3, II, 1884, pp. 415-495.

VALDRIGHI LUIGI FRANCESCO, *Nomocheliurgografia antica e moderna ossia elenco di fabbricatori di strumenti armonici con note esplicative e documenti estratti dall'Archivio di Stato di Modena*, in «Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Modena», s. 2, I, 1884 (rist., Bologna, Forni 1967), pp. XIV-328.

VALENTINI ANNA, *Gianfrancesco Barbieri detto il Guercino e la camera della musica di casa Pannini a Cento*, in «Studi Musicali dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia», XXI/1, 1992, pp. 35-60.

VASARI GIORGIO, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, appresso i Giunti, 1568 (ed. moderna, Firenze, Salani, 1948)

VERONIKA SANDBICHLER, "Ertzfrst. Raiß Nacher Welsch Landt [...] De Anno 1652" : *Erzherzog Ferdinand Karl in Italien ; eine Reise und ihre Folgen*, in *Atelier Vorbild, Austausch, Konkurrenz : Höfe und Residenzen in der gegenseitigen Wahrnehmung*, a cura di Anna Paulina Orlowska, Werner Paravicini und Jörg Wettlaufer, Kiel, Christian-Albrechts-Universität, 2009, pp. 138-145.

VITALI CARLO, *Una lettera di Vivaldi, un inedito monteverdiano e altri carteggi di musicisti*, «Nuova rivista musicale italiana», XIV, 1980, pp. 404-12.

VODRET ROSSELLA - CLAUDIO STRINATI, *Le nuove rappresentazioni della musica. Con alcune osservazioni sul Discorso di Vincenzo Giustiniani*, in *Il genio di Roma. 1592-1623*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts 20 gennaio-16 aprile 2001, Roma, Palazzo Venezia 10 maggio-31 luglio 2001), a cura di B. L. Brown, Milano, Rizzoli, 2001.

VOSS HERMANN, *Il "Genio delle Arti" di Carlo Bonone*, in «Antichità viva», I/4, 1962, pp. 32-35.

WALDNER FRANZ, *Zwei Inventarien aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert über hinterlassene Musikinstrumente und Musikalien am innsbrucker Hofe*, «Studien zur Musikwissenschaft», IV, 1916, pp. 128-146.

WALKER TOMAS, "Gli sforzi del desiderio": *cronaca ferrarese, 1652*, in *Studi in onore di Lanfranco Caretti*, a cura di W. Moretti, Modena, 1987, pp. 45-68.

WUIDAR LAURENCE, *Canons enigmes et hieroglyphes musicaux dans l'Italie du 17e siècle*, Bruxelles, Peter Lang, 2008.

WUIDAR LAURENCE, *De l'emblème au canon. Etude iconographique et essai hermenétique de Kircher à Bach*, in «Imago musicae», XXI-XXII, 2004/05, pp. 263-283.

2 – FONTI MANOSCRITTE

BAROTTI CESARE, *Iscrizioni sepolcrali e civili di Ferrara*, FE.BCA, Ms. Cl. I 290 (1776).

BARUFFALDI GIROLAMO, *Blasonario ferrarese Nel quale si esprimono le Arme Gentilizie della Famiglie ferraresi Così Nobili, come cittadinesche, Plebee, e Popolane tanto antiche, come moderne Raccolte dalle Scritture, Marmi,*

Sepolcri, & altri luoghi autentici, ms, FE.BCA, Antonelli 317.

BARUFFALDI NICOLÒ, *Compendio di Famiglie distinte che sono tumulate nelle Chiese di Ferrara dall'Anno 1425 all'Anno 1770 compilati da Nicolò Baruffaldi e continuato da Girolamo figlio (copia fatta da L.F)*, ms, FE.BCA, Ms. CI I 644.

CAVAZZINI GIUSEPPE, *Stemmi Gentilizii delle nobili Famiglie ferraresi antiche e moderne*, ms, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Ms. CI I 710.

Disegni di stemmi gentilizi e di pietre scolpite trovate nel ferrarese con notizie relative scritte da G. Malpelli, ms, FE.BCA, Fondo Antolini n. 442.

FAUSTINI GIUSEPPE, *Indice cronologico e geneal. de' defonti nobili, cittadini ... morti in questa città di Ferrara dall'anno 1579 sino all'anno presente 1770. Estratti ... riscontrati dal signor Marcello Andreasi ... L'anno 1768*, FE.BCA, Ms CI. I, 311

FAUSTINI GIUSEPPE, *Biblioteca de' scrittori ferraresi*, ms,, III, c. 16 v., FE.BCA, Antonelli 362.

FAUSTINI GIUSEPPE, *Catalogo degli Accademici Intrepidi di Ferrara*, ms, FE.BCA, MS CI. I 311

OLIVI CARLO, *Annali della Città di Ferrara dalla Devoluzione de Principi Estensi a quella di Santa Chiesa sino all'Anno 1754. Raccolta fatta da Carlo Olivi sua Patria*, FE.BCA, Ms. CI. I 105

VACCHI FRANCESCO, *Giornalle delle cose di Ferrara ocore dal anno 1640:, che mi posso racordare, et hver veduto sino al presente, come anco di mia casa, scrite da me Francesco Vacchi ferarese per fugire l'otio padre di tutti i vici. Con il nome di ciaschedun santo, che core alla giornata di mese in mese, et altre cose notabilli*, ms. FE.BCA, collocazione

3 – FONTI A STAMPA

ARTUSI GIOVANNI MARIA, *L'Artusi, ovvero Delle imperfettioni della moderna musica*, Venezia, Vincenti, 1600.

BAGLIONE GIOVANNI, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 infino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Roma, Andrea Fei, 1642

BORSETTI ANDREA, *Supplemento al Compendio Historico del Signor d. Marc'Antonio Guarini Ferrarese*, Ferrara, Giulio Bolzoni Giglio, 1670.

BOTTRIGARI ERCOLE, *Il desiderio, ovvero de' Concerti di varij Strumenti Musicali*, Bologna, Gioanbattista Bellagamba 1599.

BUONAMENTE GIOVANNI BATTISTA, *Sonate, et canzoni a due, tre, quattro, cinque et sei voci*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1636.

ERONE DI ALESSANDRIA, *Gli artificiosi et curiosi moti spiritali d'Herrone. Tradotti da M. Gio. Battista Aleotti d.o l'Argenta. Aggiuntovi dal medesimo Quattro Theoremi non men belli, & curiosi de' gl'altri. Et il modo con che si fa artificiosamente salir un Canale d'Acqua viva, ò morta, in cima d'ogni alta Torre*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1598.

FAUSTINI AGOSTINO, *Libro delle historie ferraresi del Sig. Gasparo Sardi. Con una nuova aggiunta del medesimo Autore. Aggiuntivi di più quattro Libri del Sig. dottor Faustini sino alla devoluzione del Ducato di Ferrara alla Santa Sede*, Ferrara, per Giuseppe Gironi, 1646.

Giardino de' Musici Ferraresi. Madrigali a cinque voci..., Venezia, Giacomo Vincenti, 1591.

- GORETTI ALFONSO, *Dell'eccellenza e prerogative della musica*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1612.
- GRANDI ALESSANDRO, *Motetti a cinque voci, con le Letanie della Beata Vergine d'Alessandro Grandi Maestro di Capella nello Spirito Santo di Ferrara, Raccolti da Placido Marcelli & dedicati alla Sereniss. Madama, Margherita Gonzaga, Duchessa di Ferrara*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1614.
- GUARINI MARC'ANTONIO, *Compendio historico dell'origine, accrescimento e Prerogative delle Chiese, e Luoghi Pii della Città, e Diocesi di Ferrara*, Ferrara, Heredi di Vittorio Baldini, 1621.
- LUZZASCHI LUZZASCO, *Madrigali per cantare, et sonare a uno, a doi, e tre Soprani, fatti per la Musica del già Ser.mo Duca Alfonso d'Este*, Roma, Verovio 1601:
Ed. moderna a cura di Adriano Cavicchi, Brescia, Kassel, Bärenreiter, 1965, L'organo (MMI, s. II, vol. II).
- MAFFEI GIOVANNI CAMILLO, *Discorso della voce*, Napoli, Raymundo Amato 1562.
- MARESTI ALFONSO, *Cronologia et istoria de Capi, e Giudici de Savii Della Città di Ferrara del Conte e Cavaliere Alfonso Maresti ferrarese*, Ferrara, Stampa Camerale, 1683.
- MARESTI ALFONSO, *Raccolta dell'Armi antiche, e moderne de nobili ferraresi Con l'Origine loro fin hora truate dal Conte e Cavaliere Alfonso Maresti ferrarese*, Ferrara, Nella Stampa Camerali (sic) 1699.
- MARESTI ALFONSO, *Teatro genealogico et historico dell'antiche e illustri famiglie di Ferrara*, Ferrara, Stamperia Camerale, 1678 (rist. Bologna, Forni, 1973).
- MARSOLO PIETRO MARIA, *Madrigali Boscarecci a quattro voci di D. Pietro Maria Marsolo Siciliano da Messina, U.I.D. Opera sesta, nuovamnete composta, et data in luce*, Venezia, Vincenti, 1607.
- MAZZI LUIGI, *Ricercari a quattro et canzoni a quattro, a cinque et a otto voci, da cantare et sonare con ogni sorte d'istrumenti*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1596.
- MESSISBUGO CRISTOFORO, *Banchetti compositioni di vivande, et apparecchio generale*, Ferrara, Gioianni De Buglhat et Antonio Hucher compagni, 1549.
Edizione moderna: Venezia, Neri Pozza 1960.
- NICOLETTI FILIPPO, *Villanelle a tre voci*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1604.
- PICCININI ALESSANDRO, *Intavolatura di liuto, et di chitarrone*, Bologna, Heredi di Gio. Paolo Moscatelli, 1623.
- ROSSETTI GIOVANNI BATTISTA, *Dello scalco*, Ferrara, Mammarello, 1584 (rist. anast., Bologna, Forni, 1991).
- SUPERBI AGOSTINO, *Apparato de gli huomini illustri della città di Ferrara*, Ferrara, Francesco Suzzi, 1620.
- VECCHI ORFEO, *Motectorum quae in Communi Sanctorum Quatuor Vocibus concinuntur. Liber Primus*, Milano, Agostino Tradate, 1603.
- VICENTINO NICOLA, *L'antica musica ridotta alla moderna pratica...*, Roma, Barre, 1555.
- VICTORIA TOMÀS LUIS DE, *Hymni totius anni iuxta ritum Sanctae Romanae Ecclesiae. A Ludovico De Victoria Abulensi, & in Artem Musices ceberimo: Nuper in lucem editi. Cum quattuor vocibus*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1600.

INDICE DELLE FIGURE

1. SEBASTIANO FILIPPI, DETTO IL BASTIANINO (1552 ca.-1602), *Santa Cecilia*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale
- 1.a SEBASTIANO FILIPPI, DETTO IL BASTIANINO (1552 ca.-1602), *Santa Cecilia*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale, particolare
2. GASPARE VENTURINI (notizie dal 1576-1593), *Santa Cecilia*, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo
3. IPPOLITO SCARSELLA, DETTO LO SCARSELLINO (1550ca.-1620), *Santa Cecilia*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale
4. GIUSEPPE CALETTI DETTO IL VERONESE (1600 ca.- 1641?), *Santa Cecilia*, Ferrara, Chiesa di San Paolo
5. CARLO BONONI (1575-80?-1632), *Ritratto di Goretto Goretti in veste di Orfeo*, Bologna, collezione privata
6. CARLO BONONI (1575-80?-1632), *Il Genio delle arti*, Bologna, collezione Lauro
- 6a. CARLO BONONI (1575-80?-1632), *Il Genio delle arti*, Bologna, collezione Lauro, particolare
7. CARLO BONONI (copia da), *Il Genio delle Arti*, Bologna, Pinacoteca Nazionale
- 7a. CARLO BONONI (copia da), *Il Genio delle Arti*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, particolare
8. IPPOLITO SCARSELLA, DETTO LO SCARSELLINO (1550ca.-1620), *Allegoria delle arti liberali*, Manchester, City Art Gallery
9. IPPOLITO SCARSELLA, DETTO LO SCARSELLINO (1550ca.-1620), *Apollo*, Modena, Galleria Estense
10. IPPOLITO SCARSELLA, DETTO LO SCARSELLINO (1550ca.-1620), *La Fama*, Modena, Galleria Estense
11. IPPOLITO SCARSELLA, DETTO LO SCARSELLINO (1550ca.-1620), *La Fama conquista il Tempo*, Hartford, Wadsworth Atheneum
12. GASPARE VENTURINI (notizie dal 1576-1593), *Allegoria di Casa d'Este*, Modena, Galleria Estense
13. IPPOLITO SCARSELLA, DETTO LO SCARSELLINO (1550ca.-1620), *Nozze di Cana*, Monaco, Alte Pinakothek
- 13a. IPPOLITO SCARSELLA, DETTO LO SCARSELLINO (1550ca.-1620), *Nozze di Cana*, Monaco, Alte Pinakothek, particolare
14. IPPOLITO SCARSELLA, DETTO LO SCARSELLINO (1550ca.-1620), *Nozze di Cana*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale

- 14a. IPPOLITO SCARSELLA, DETTO LO SCARSELLINO (1550ca.-1620), *Nozze di Cana*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale, particolare
15. IPPOLITO SCARSELLA, DETTO LO SCARSELLINO (1550ca.-1620), *Cena in casa di Simone*, Gerusalemme, The Israel Museum
- 15a. IPPOLITO SCARSELLA, DETTO LO SCARSELLINO (1550ca.-1620), *Cena in casa di Simone*, Gerusalemme, The Israel Museum, particolare
16. CARLO BONONI (1575-80?-1632), *Convito di Assuero*, Ravenna
- 16a. CARLO BONONI (1575-80?-1632), *Convito di Assuero*, Ravenna
17. CARLO BONONI (1575-80?-1632), *Nozze di Cana*, Ferrara, basilica di Santa Maria in Vado
- 17a. CARLO BONONI (1575-80?-1632), *Nozze di Cana*, Ferrara, basilica di Santa Maria in Vado, particolare
- 17b. CARLO BONONI (1575-80?-1632), *Nozze di Cana*, Ferrara, basilica di Santa Maria in Vado, particolare
- 17c. CARLO BONONI (1575-80?-1632), *Nozze di Cana*, Ferrara, basilica di Santa Maria in Vado, particolare
18. CARLO BONONI (1575-80?-1632), *Nozze di Cana*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale
- 18a. CARLO BONONI (1575-80?-1632), *Nozze di Cana*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale, particolare
- 18b. CARLO BONONI (1575-80?-1632), *Nozze di Cana*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale, particolare
- 18c. CARLO BONONI (1575-80?-1632), *Nozze di Cana*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale, particolare
19. IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO (1550ca.-1620), *Adorazione dei Magi*, Roma, Pinacoteca Capitolina
- 19a. IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO (1550ca.-1620), *Adorazione dei Magi*, Roma, Pinacoteca Capitolina, particolare
20. IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO (1550ca.-1620), *Adorazione dei Magi*, Baltimora, Walters Art Gallery
- 20a. IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO (1550ca.-1620), *Adorazione dei Magi*, Baltimora, Walters Art Gallery, particolare
21. IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO (1550ca.-1620), *Adorazione del Bambino*, Modena, Galleria Estense
- 21a. IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO (1550ca.-1620), *Adorazione del Bambino*, Modena, Galleria Estense, particolare
22. IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO (1550ca.-1620), *La Vergine col Bambino e i santi Antonio Abate, Lucia, Giovannino e Elisabetta*, Ferrara, chiesa di Santa Chiara

- 22a. IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO (1550ca.-1620), *La Vergine col Bambino e i santi Antonio Abate, Lucia, Giovannino e Elisabetta*, Ferrara, chiesa di Santa Chiara, particolare
23. IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO (1550ca.-1620), *Il martirio di santa Margherita*, Ferrara, Musei Civici d'Arte Antica
- 23a. IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO (1550ca.-1620), *Il martirio di santa Margherita*, Ferrara, Musei Civici d'Arte Antica, particolare
24. CARLO BONONI (1575-80?-1632), *San Carlo Borromeo*, Ferrara, chiesa della Visitazione di Maria Vergine detta la Madonnina
25. CARLO BONONI (1575-80?-1632), *Incoronazione della Vergine*, Ferrara, basilica di Santa Maria in Vado
26. IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO (1550ca.-1620), *Paradiso*, già Amsterdam, Casa d'aste Goudstikker
27. IPPOLITO SCARSELLA DETTO SCARSELLINO (1550ca.-1620), *La Trinità in un coro d'angeli*, Gran Bretagna, Collezione privata
28. ANONIMO, *Ritratto di Luzzasco Luzzaschi*, Wien, Kunsthistorisches Museum
29. ANONIMO, *Ritratto di Girolamo Frescobaldi*, Wien, Kunsthistorisches Museum
30. MATTEO LOVES (notizie dal 1625 al 1662), *Padre Giambattista d'Este, già duca Alfonso III*, Modena, Galleria Estense
- 30a. MATTEO LOVES (notizie dal 1625 al 1662), *Padre Giambattista d'Este, già duca Alfonso III*, Modena, Galleria Estense, particolare
31. RAFFAELLO (1483-1520), *L'estasi di santa Cecilia*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.
32. LUDOVICO CARRACCI (1555-1619), *Santa Cecilia*, Roma, Pinacoteca Capitolina.
33. ARTEMISIA GENTILESCHI (1593-1653), *Autoritratto in veste di santa Cecilia*, Trento, Collezione privata
34. GIANFRANCESCO BARBIERI (1591-1666), *Santa Cecilia*, London, Dulvich College
35. GIANFRANCESCO BARBIERI (1591-1666), *Santa Cecilia*, Cento (FE), Pinacoteca Civica
36. ORAZIO GENTILESCHI (1563-1639), *Santa Cecilia e un angelo*, Washington, National Gallery of Art
37. BENVENUTO TISI DETTO GAROFALO (ca. 1481-1559), *Santa Cecilia*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini
38. BENVENUTO TISI DETTO GAROFALO (ca. 1481-1559), *I santi Antonio da Padova, Antonio Abate e Cecilia*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini
39. CARLO SARACENI (ca. 1579-1620), *Santa Cecilia e l'angelo*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini

40. DOMENICO ZAMPIERI DETTO DOMENICHINO (1581-1641), *Santa Cecilia*, Parigi, Louvre
41. BERNARDO STROZZI (1581-1644), *Santa Cecilia*, collezione privata
42. MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO (1571-1610), *Suonatore di liuto*, San Pietroburgo, Ermitage
43. MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO (1571-1610), *Amor vincit omnia*, Berlin-Dahlem, Staatliche Museen
44. MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO (1571-1610), *La musica*, New York, The Metropolitan Museum of Art
45. Ambito di BERNARDO STROZZI (1581-1644), *Amore vincitore*, Roma, collezione privata
46. ASTOLFO PETRAZZI (1580-1653), *Amore vincitore*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini
47. ORAZIO RIMALDI (1593-1630), *Amore vincitore*, Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti
48. RUTILIO MANETTI (1571-1639), *Amore vincitore*, Dublino, Nationale Gallery of Ireland
49. IPPOLITO SCARSELLA, DETTO LO SCARSELLINO (1560 ca.-1620), *Apollo*, disegno, Fine Arts Museums of San Francisco, Achenbach Foundation for Graphic Arts
50. DOSSO DOSSI, *Apollo e Dafne*, Roma, Galleria Borghese
51. BENVENUTO TISI DETTO GAROFALO (ca. 1481-1559), *Nozze di Cana*, San Pietroburgo, Ermitage
52. GIULIO ROMANO (1492 o 1499-1546), *Nozze di Amore e Psiche*, Mantova, Palazzo Te
53. GIULIO ROMANO (1492 o 1499-1546), *Nozze di Amore e Psiche*, Mantova, Palazzo Te
54. LUCA LONGHI (1507-1590), *Nozze di Cana*, Classe (RA), Istituzione Biblioteca Classense
55. JACOPO ROBUSTI, DETTO TINTORETTO (1518-1594), Venezia, Chiesa di Santa Maria della Salute
56. PAOLO CALIARI DETTO VERONESE (1528-1588), *Nozze di Cana*, Parigi, Louvre
57. NICOLÒ DELL'ABATE (1510-1571), *Convito con musicisti*, disegno, Modena, Galleria Estense
58. NICOLÒ DELL'ABATE (1510-1571), *Concerto*, Bologna, Palazzo Poggi
59. GIUSEPPE MAZZUOLI DETTO BASTAROLO (1536 ca.-1589), *Nozze di Cana*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale
60. BENVENUTO TISI DETTO GAROFALO (ca. 1481-1559), *Sacra Famiglia con i santi Giovanni Battista, Elisabetta, Zaccaria e Francesco*, Londra, National Gallery, particolare
61. BENVENUTO TISI DETTO GAROFALO (ca. 1481-1559), *Apparizione della Sacra famiglia a Sant'Agostino e Santa Caterina d'Alessandria*, London, National Gallery

62. BENVENUTO TISI DETTO GAROFALO (ca . 1481-1559), *Sacra Famiglia con San Zaccaria, Santa Elisabetta e San Giovannino in gloria, adorati da San Francesco e San Bernardino*, Roma, Galleria Doria Pamphilj, particolare
63. BENVENUTO TISI DETTO GAROFALO (ca . 1481-1559), *Madonna con il Bambino in gloria*, Roma, Pinacoteca Capitolina
64. BENVENUTO TISI DETTO GAROFALO (ca . 1481-1559), *La Madonna in trono con il Bambino tra gli angeli musicanti e i santi Giovanni Battista, Contardo d'Este e Lucia*, Modena, Galleria Estense, particolari a e b
65. BENVENUTO TISI DETTO GAROFALO (ca . 1481-1559), *Madonna delle nuvole*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale, particolare
66. DOMENICO ZAMPIERI DETTO IL DOMENICHINO (1581-1641), *Madonna con Bambino e i santi Petronio e Giovanni Evangelista*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini
67. LORENZO COSTA (1460-1535), *Adorazione di pastori e angeli*, Londra, National Gallery
68. MICHELE COLTELLINI (1480-1542), *Incoronazione della Madonna*, affresco, Ferrara, chiesa di Santa Maria della Consolazione, particolare
69. GIAN FRANCESCO BARBIERI DETTO IL GUERCINO (1591-1666), *Ritratto di Lorenzo Goretti*, Bologna, Collezione privata
70. *Il theatro de gl'instrumenti & machine di M. Iacopo Bessoni, mathematico de' nostri tempi...*, traduzione italiana del 1582 dall'originale edizione in latino (Lione, Bartolomeo Vincenti, 1578)
71. *Il theatro de gl'instrumenti & machine di M. Iacopo Bessoni, mathematico de' nostri tempi...*, traduzione italiana del 1582 dall'originale edizione in latino (Lione, Bartolomeo Vincenti, 1578)
72. *Il theatro de gl'instrumenti & machine di M. Iacopo Bessoni, mathematico de' nostri tempi...*, traduzione italiana del 1582 dall'originale edizione in latino (Lione, Bartolomeo Vincenti, 1578)
73. Iscrizione lapidaria della tomba di Giovanni Maria Goretti, +1551, in BAROTTI CESARE, *Iscrizioni sepolcrali e civili di Ferrara*, chiesa di San Paolo, FE.BCA, ms. n. 290, cl. I (1776)
74. Iscrizione lapidaria della tomba di Giovanni Paolo Goretti, 1588, in BAROTTI CESARE, *Iscrizioni sepolcrali e civili di Ferrara*, chiesa di San Paolo, FE.BCA, ms. n. 290, cl. I (1776)
75. Casa Goretti, Ferrara, Via San Romano
76. ALFONSO GORETTI, *Dell'eccellenze e prerogative della musica*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1612
77. *Giardino de musici ferraresi*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1591
78. ANTONIO GORETTI, madrigale *Baci sospiri e voci in Giardino de musici ferraresi*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1591
79. LUIGI MAZZI, *Ricercari a quattro et canzoni a quattro, a cinque et a otto voci, da cantare et*

sonare con ogni sorte d'istrumenti, Venezia, Giacomo Vincenti 1596. Frontespizio

80. TOMÀS LUIS DE VICTORIA, *Hymni totius anni iuxta ritum Sanctae Romanae Ecclesiae. A Ludovico De Victoria Abulensi, & in Artem Musices celebrimo: Nuper in lucem editi. Cum quattuor vocibus*, Venezia, Giacomo Vincenti 1600. Frontespizio
81. TOMÀS LUIS DE VICTORIA, *Hymni totius anni iuxta ritum Sanctae Romanae Ecclesiae. A Ludovico De Victoria Abulensi, & in Artem Musices celebrimo: Nuper in lucem editi. Cum quattuor vocibus*, Venezia, Giacomo Vincenti 1600. Dedicata a Antonio Goretti
82. ORFEO VECCHI, *Motectorum quae in Communi Sanctorum Quatuor Vocibus concinuntur. Liber Primus*, Milano, Agostino Tradati 1603. Frontespizio
83. ORFEO VECCHI, *Motectorum quae in Communi Sanctorum Quatuor Vocibus concinuntur. Liber Primus*, Milano, Agostino Tradati 1603. Dedicata ad Antonio Goretti
84. FILIPPO NICOLETTI, *Villanelle a tre voci*, Venezia, Ricciardo Amadino 1604. Frontespizio
85. FILIPPO NICOLETTI, *Villanelle a tre voci*, Venezia, Ricciardo Amadino 1604, Villanella dedicata ad Antonio Goretti
86. PIETRO MARIA MARSOLO, *Madrigali Boscarecci a quattro voci di D. Pietro Maria Marsolo Siciliano da Messina, U.I.D. Opera sesta, nuovamente composta, et data in luce*, Venezia, Vincenti 1607. Frontespizio con stemma del dedicatario Antonio Goretti.
87. GIAN FRANCESCO BARBIERI DETTO IL GUERCINO (1591-1666), *Scena teatrale all'aperto*, disegno, London, The British Museum
88. Francesco Guitti, lettera ad Enzo Bentivoglio con schizzo del luogo per i musici, 1628. FE.BCA, Ms. Antonelli 660: Guitti.
89. Editto del Cardinale Gio. Stefano Donghi del 6 maggio 1647, in cui mette all'incanto una ex proprietà di Antonio Goretti.

ABSTRACT

ICONOGRAFIA MUSICALE A FERRARA TRA XVI E XVII SECOLO

Oggetto di studio della ricerca sono le opere d'arte con dettagli musicali realizzate a Ferrara tra XVI e XVII secolo, e più precisamente dagli anni del governo di Alfonso II d'Este, ultimo duca di Ferrara, sino al terzo decennio del XVII secolo.

Il ducato di Alfonso II d'Este (Ferrara, 1533-1597), iniziato nel 1559 e concluso con la sua morte, segnò un momento di straordinaria fioritura musicale per la città emiliana. Questo periodo eccezionale non è mai stato indagato nei documenti iconografici coevi, se non in maniera occasionale e per lo più relativamente al teatro. La ricerca realizza quindi una panoramica complessiva delle opere a soggetto musicale prodotte in questo periodo, insieme a compiute analisi di singoli dipinti. Gli artisti ferraresi che operarono nella capitale estense - Sebastiano Filippi, Ippolito Scarsella, Carlo Bononi e alcune personalità di minor rilievo - lasciarono un'abbondante produzione, con soggetti di carattere sia sacro che profano, molti dei quali comprendono dettagli musicali significativi. Lo studio delle testimonianze iconografiche ha permesso di raccogliere informazioni sulla diffusione di cultura musicale nel contesto ferrarese, non solo presso la corte estense - che da diverse generazioni patrocinava la musica e i musicisti - ma anche nei circoli accademici e a livello privato e familiare.

Allo studio delle immagini è affiancata una parallela ricerca d'archivio sulle fonti scritte, compiuta in direzione di alcuni singoli dipinti o come approccio più squisitamente storico, volto a portare nuovi contributi al contesto artistico, musicale, culturale e sociale ferrarese. Nel caso di un personaggio particolare, Antonio Goretti, la ricerca archivistica ha permesso di documentare meglio la sua figura di musicista e collezionista: in quanto mecenate, committente di quadri a soggetto musicale, collezionista di strumenti, musiche e ritratti di musicisti è, potremmo dire, il prototipo dell'intellettuale del periodo a cavallo tra i due secoli.

Attraverso l'analisi complessiva dei dipinti, connessa allo studio delle fonti documentarie, la ricerca scopre nel contesto ferrarese la presenza di una classe di intellettuali formata da aristocratici e gentiluomini dediti alle arti, collezionisti e mecenati, con buone cognizioni musicali acquisite tramite l'esercizio personale; tale classe di aristocratici e notabili cittadini si dedica con competenza alla musica e all'arte, conosce le sperimentazioni, si aggiorna sulle nuove tendenze stilistiche e mantiene una rete di contatti con gli intellettuali e gli artisti di diverse città e corti italiane coeve. Il clima culturale ferrarese che emerge alla fine non è quello della città di provincia richiusa in se stessa, ma manifesta, bensì, una vivacità di pensiero al pari dei più importanti centri di produzione culturale.

MUSICAL ICONOGRAPHY IN FERRARA BETWEEN THE XVI AND XVII CENTURY

This research focuses on works of arts with musical details made in Ferrara between the XVI and the XVII century until the third decade of the XVII century. In those years Ferrara was ruled by Alfonso II d'Este, the last duke of Ferrara.

Alfonso d'Este's duchy (Ferrara, 1533-1597), started in 1559 and ended with his death, marked and extraordinary flourishing music season for the city. Yet, this amazing season has never been thoroughly investigated, apart from few scattered researches about the theatre.

This research aims to give an overview on music works subject as well as a fine analysis of single paintings produced in this season.

Sebastiano Filippi, Ippolito Scarsella, Carlo Bononi are the local artists who left a large amount of work, both of sacral and profane subjects, which include remarkable musical details.

Important information about the spread of musical culture on the Ferrara territory, both within the Estense court (which had been patronising music and musicians for long time) and the academic circles, has been possible thanks to the study of the iconographic documents.

A parallel investigation about written sources of single paintings is carried out within this research with a historical approach in order to find out new information about the context of art, music, culture and society in Ferrara.

This archival research has given a better overview of a peculiar character as Antonio Goretti. He was a patron, musical subject paintings commissioner, musical instruments, musical papers and musicians' portraits collector. We can regard him as the proto-intellectual figure at the turn of the two centuries.

Through the overall analysis of the paintings in relation with the investigation of written sources we discover the presence of an interesting intellectual class of aristocrats and gentlemen dedicated to arts. They were art collectors and patrons; they had good musical knowledge acquired through personal practice. These aristocrats and notable people had a remarkable competence of music and arts, they were up to date with the new styles and artistic experimentations and they kept a net of contacts with their peers and artists of other cities and others coeval Italian courts

The actual findings of this research portray Ferrara as a city with a vivid cultural climate and a vivacity of thought as you can find in the most important cultural centres in Italy.

