

VIVERE D'ARTE

Carriere e finanze
nell'Italia moderna

A cura di
Raffaella Morselli

Carocci

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI TERAMO
DIPARTIMENTO
SCIENZE
DELLA COMUNICAZIONE

Vivere d'arte

Carriere e finanze nell'Italia moderna

A cura di Raffaella Morselli

Presentazione di Maurizio Costanzo	7
Introduzione di Raffaella Morselli	8
1. Artisti di corte? Riflessioni sugli squilibri tra i professionisti degli "artefici esteri" tra Quattro e Seicento di Guido Libertini	11
1.1 Firenze	15
1.2 La corte e i cortei	18
1.3 Le forme di rendimento, gli usi giuridici e contabili mercantili	24
1.4 Strategie di assunzione, carriera e promozione	32
2. Artisti e accademici nelle istituzioni Seicentesche: carriera e guadagni di Andrea Scajola	41
2.1 Princi nelle Milanesi	46
2.2 Giuseppe Bartolotta e i pittori del Seicento milano	51
2.3 I conti milanesi di Giuseppe De' Ferrari	62
2.4 Ipotesi di conclusione	67
3. «In Unione Beni Raloznar». Profitti e sperperi nella carriera di un pittore del Seicento di Raffaella Morselli	71
3.1 Firenze	74



Carocci editore

Vivere d'arte

Carocci editore S.p.A., Roma

Il mondo dell'arte

1ª edizione, dicembre 2007
© copyright 2007 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Realizzazione editoriale: Fregi e Majuscole, Torino

Finito di stampare nel dicembre 2007
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 978-88-430-4738-3

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.

Indice

	Presentazione	7
	di <i>Marcello Fantoni</i>	
	Introduzione	9
	di <i>Raffaella Morselli</i>	
I.	Artisti di corte? Riflessioni sugli inquadramenti professionali degli "artefici estensi" tra Quattro e Seicento	15
	di <i>Guido Guerzoni</i>	
1.1.	Premessa	15
1.2.	La corte e le corti	18
1.3.	Le forme di reclutamento, gli stati giuridici, i trattamenti economici	24
1.4.	Strategie di assunzione, carriere e provenienze	32
2.	Artisti e architetti nella Milano del Seicento: carriere e guadagni	45
	di <i>Andrea Spiriti</i>	
2.1.	Pittori nella Milano "borromaica"	46
2.2.	Giovanni Battista Barberini: guadagni di uno scultore in stucco	54
2.3.	I conti minuziosi di Giorgio Bonola	62
2.4.	Ipotesi di conclusione	67
3.	«Io Guido Reni Bologna». Profitti e sperperi nella carriera di un pittore «un poco straordinario»	71
	di <i>Raffaella Morselli</i>	
3.1.	Premessa	71

3.2.	Il censo e le proprietà	76
3.3.	Nella casa, tra le sue cose	79
3.4.	I sostenitori bolognesi	87
3.5.	Valori dei beni di consumo	93
3.6.	«Con tutto che le pitture di quest'huomo si paghino tesori a garra». La progressione dei pagamenti	96
3.7.	La gloria all'ombra di Felsina	105
3.8.	La «riputazione» e la «necessità»	122
4.	Prime indagini sui rapporti economici tra pittori e corte medicea nel Seicento <i>di Elena Fumagalli</i>	135
4.1.	Pittori salariati	135
4.2.	Dipingere a Palazzo Pitti Appendice documentaria	144 156
5.	Note e monete. Strategie economiche di musicisti nella prima Età moderna <i>di Paola Besutti</i>	167
5.1.	Premessa	167
5.2.	Verso un mercato musicale: opera e musica strumentale	169
5.3.	Variazioni sul tema della dipendenza: le occasioni di Roma	171
5.4.	Lo <i>status</i> dei musicisti mercenari	176
5.5.	Gli ingaggi e la committenza	180
5.6.	Le dediche	182
5.7.	La didattica	186
5.8.	Le donne	188
5.9.	La schiavitù del mercato e la libertà della dipendenza	194
5.10.	Vivere con la musica ma non di musica: beni immobili e collezionismo	195
6.	Le finanze e la carriera di Michelangelo <i>di Rab Hatfield</i>	205
	Indice dei nomi <i>a cura di Roberta Piccinelli</i>	211

Note e monete: strategie economiche di musicisti nella prima Età moderna

di Paola Besutti

5.1

Premessa

La ricerca di una qualificata, profonda e non occasionale intersezione fra la storia della musica e la storia economica non è stata sinora tra gli obiettivi primari né per i musicologi né per gli economisti.

Attualmente il mercato della musica, sia essa colta o commerciale, appare in tutta la sua appariscente evidenza: concerti, dischi, video, teatri, associazioni, festival, orchestre, bande, divi, *cachets*, abbonamenti, commissioni costituiscono un giro d'affari notevole, quantificabile e almeno in parte censito dagli istituti di ricerca e di statistica¹. A un livello di soddisfazione economica inferiore, sintomo, almeno in Italia, di un'insufficiente valorizzazione della musica come risorsa culturale per l'individuo, appare altrettanto chiaro, seppur non compiutamente osservabile, il mercato della formazione, della divulgazione e dell'amatorialità con le sue scuole pubbliche e private, allievi, iniziative locali, saggi, piccole rassegne concertistiche. Nel mondo contemporaneo esiste dunque un libero scambio di prodotti e di attività musicali anche fra contraenti indistinti, un sistema di domanda e di offerta musicale che può correttamente essere definito "mercato": tuttavia non sempre è stato così.

Nel mondo musicale, diversamente da quanto accadeva in quello artistico², per gran parte della prima età moderna (in musica convenzionalmente estesa tra il primo Seicento e la metà del Settecento) l'aspirazione a una vita economicamente garantita dalla sola arte dei suoni poté contare solo in minima parte su un'indifferenziata domanda, basandosi quasi esclusivamente sulla committenza e su rapporti di dipendenza da cappelle ecclesiastiche o principesche, dove anche la musica rientrava fra gli effetti di un *conspicuous consumption* (consumo

opulento)³ generato da intenti di tipo celebrativo, politico o ludico. Sarà tuttavia proprio nella prima età moderna che, con la diffusione dell'opera in musica al di fuori delle sedi principesche, con la crescente emancipazione della musica strumentale connessa con i progressi dell'editoria musicale e con la diffusione dell'amatorialità, il sistema della domanda e dell'offerta musicale comincerà a disarticolarsi, a popolarsi di nuovi attori e ad andare verso un sistema di mercato.

La storiografia musicale, disciplina tra le più giovani nel panorama delle scienze umanistiche, dopo una necessaria fase di censimento del patrimonio musicale, di ricerca sulle carriere dei principali compositori e interpreti e di studio della storia delle istituzioni sacre e civili, a partire soprattutto dagli anni Quaranta del Novecento ha iniziato a occuparsi sempre più frequentemente di mecenatismo, fenomeno cruciale per una comprensione delle relazioni tra individui e sistemi produttivi nel mondo musicale moderno. Per superare però i condizionamenti derivanti da una visione idealistica del *patronage* si sarebbe dovuto attendere l'ultimo ventennio del secolo scorso, quando il graduale avvicinamento dei musicologi a tendenze storiografiche più aggiornate⁴ avrebbe finalmente iniziato ad aprire il dibattito anche su questo aspetto a prospettive antropologiche e sociologiche⁵. Se molte ricerche musicologiche di quest'ultimo periodo sono state dunque decisamente più sensibili agli aspetti sociali della storia musicale antica e moderna⁶, non altrettanto può dirsi per le tematiche economiche, trattate solo occasionalmente e con un radicamento non sufficiente per consentire una sistematizzazione, anche solo provvisoria, della materia. Tra le più significative in tale direzione, sono da segnalare soprattutto alcune ricerche sulla diffusione del teatro d'opera⁷, che prima di altre si sono cimentate in un serio ripensamento del fenomeno su basi materiali.

Questo contributo non si propone di tracciare in modo velleitario un disegno di sintesi della storia economica della musica nell'età moderna, ma di enucleare alcuni percorsi di ricerca, esemplificati mediante la selezione e l'analisi di fonti primarie, inedite o conosciute. Obiettivi e scelte metodologiche scaturiscono dallo stretto dialogo con gli storici dell'arte, assai più avanti in questo terreno storiografico.

Le possibilità di documentazione risultano oggi assai potenziate dal progresso di ottime imprese di repertoriamento⁸. Anche in campo musicologico, per lungo tempo, una ricerca mirata all'approfondimento di prospettive materiali è stata, e talvolta ancora è⁹, condizionata dall'an-

tica logica archivistica della selezione documentaria “per autografi” di grandi maestri. L’extrapolazione e l’isolamento del “bel” documento rispetto, per esempio, a una più ampia prospettiva biografica o contestualizzante, ha infatti spesso ostacolato sia la corretta interpretazione delle occasioni o delle strategie economiche messe in atto dai musicisti nel breve, medio o lungo periodo, sia l’importante opportunità di confronto tra le forme di produzione e circolazione della musica e quelle di altri prodotti artistici.

Il serrato dialogo con gli storici e con gli storici dell’arte ha orientato la scelta dei temi qui esemplificati, ciascuno suscettibile di ampi approfondimenti monografici: 1. verso un mercato musicale: opera e musica strumentale; 2. variazioni sul tema della dipendenza: le occasioni di Roma; 3. lo *status* dei musicisti mercenari; 4. gli ingaggi e la committenza; 5. le dediche; 6. la didattica; 7. le donne; 8. la schiavitù del mercato e la libertà della dipendenza; 9. vivere con la musica ma non di musica: beni immobili e collezionismo. La selezione risponde all’intento progettuale di evidenziare alcune peculiarità della musica nell’Italia moderna in relazione ai parametri economici. L’episodicità della materia qui trattata potrà trovare ulteriori nessi nella lettura estensiva del volume.

La decisione metodologica, condivisa, di privilegiare l’analisi delle fonti primarie, nel caso di questo contributo ha indotto a porre in evidenza alcuni documenti, allo scopo anche di esemplificare talune tipologie documentarie a disposizione del musicologo, il quale nei casi più fortunati può attingere a materiali frammentari, mentre ben difficilmente potrà contare sul ritrovamento del libro dei conti di un musicista¹⁰.

5.2

Verso un mercato musicale: opera e musica strumentale

Alla luce della distanza storica, nel primo Seicento assunsero grande rilevanza due fenomeni forieri di novità sociali ed economiche in Italia e in Europa: l’invenzione e la progressiva affermazione dell’opera in musica, la graduale ma sempre più evidente emancipazione della musica strumentale. Seppur non immediatamente, questi due elementi avrebbero introdotto, nella storia del lavoro e delle professioni musicali, nuove alternative rispetto al rapporto di dipendenza che per tutto il Seicento

continuò a rappresentare la più concreta, quando non l'unica, possibilità di vita per chi avesse voluto dedicarsi esclusivamente alla musica.

Le rappresentazioni delle favole in musica del primo Seicento, ma ancor più il consolidarsi e l'estendersi dell'attività operistica in teatri pubblici o di corte¹¹, aprirono infatti ai cantanti di ogni sesso, fino ad allora tradizionalmente alle dipendenze di cappelle musicali principesche o ecclesiastiche, nuove prospettive. La natura stessa del genere operistico comportò anzitutto la configurazione di un nuovo profilo artistico, ideale sintesi di virtù vocali, capacità attoriali, presenza scenica e doti fisiche¹². La crescente domanda di buone voci innescò poi cambiamenti sociali. Già negli anni Quaranta del Seicento i cantanti sperimentarono soluzioni di gestione e valorizzazione della propria professionalità alternative alla dipendenza: si organizzarono in compagnie itineranti sul modello dei comici dell'arte, strinsero contratti con impresari privati, divennero essi stessi impresari.

Tra il sesto e il settimo decennio del Seicento, pur essendo divenuta l'attività operistica la più vantaggiosa fonte di guadagno per un cantante o un compositore, non era ancora così radicata da garantire un lavoro sicuro e continuativo. Per quel periodo non si può ancora parlare di un mercato professionale maturo: domanda e offerta non erano comparabili, non vi era circolazione di informazioni e alla remunerazione in denaro, elemento indispensabile per garantire la mobilità dei professionisti, si preferiva ancora la regalia o il bene in natura¹³.

In tale contesto, condizione ideale per i cantanti divenne la semidipendenza, ossia la combinazione tra la dipendenza da un principe, o da altro protettore, e la possibilità di accettare ingaggi occasionali ben remunerati. Tale situazione era ideale anche per i patroni che, data la dispendiosità produttiva del nuovo genere musicale e il lievitare dei compensi agli artisti, in molti casi non avrebbero più potuto far fronte alle spese necessarie per finanziare un'attività musicale locale di buon livello.

Contemporaneamente, un intreccio di ragioni tecnico-compositive ed estetiche contribuì alla progressiva dignificazione della musica strumentale¹⁴ il che, seppur con progressione discontinua, cominciò a rendere economicamente possibile a un musicista, che volesse dedicarsi alla pratica virtuosistica di uno strumento e alla composizione di musica non vocale, una vita dignitosa giocata tra la dipendenza e la libera imprenditoria. In precedenza ciò era possibile, salvo rare eccezioni, per gli organisti impegnati nelle cappelle ecclesiastiche e di corte

e per gli strumentisti a fiato assunti dalle bande di «piffari e trombetti» attive, quasi come bande civiche, presso le corti o le istituzioni cittadine. Solo negli ultimi anni del Cinquecento, ma ancor più nei primi decenni del secolo successivo, le cappelle principesche ed ecclesiastiche incominciarono a dotarsi stabilmente di strumentisti ad arco, magari provenienti da quel retroterra, assai difficile da documentare, delle cosiddette compagnie «di violini», dedite alla pratica della musica strumentale popolare e da ballo¹⁵. La musica strumentale italiana, soprattutto violinistica, sull'onda della riconosciuta *auctoritas* di Arcangelo Corelli (1653-1713) e del dinamismo musicale veneziano, raggiungerà nei paesi del Nord Europa nella prima metà del Settecento livelli di notorietà tali da divenire una valida attrattiva migratoria per i virtuosi e per i compositori italiani. Soprattutto in Francia, Inghilterra, Paesi Bassi, Danimarca e Scandinavia, le premesse tecnico-artistiche poste da Corelli e da Antonio Vivaldi (1678-1741) trovarono nella diffusione dell'amatorialità musicale, praticata privatamente o in forme associazionistiche (accademie, filarmoniche) e nel perfezionarsi della stampa mediante incisione, un terreno di coltura di una fertilità impensabile nell'Italia coeva.

Numerose occupazioni musicali, già esistenti in passato ma spesso confuse tra loro, acquisirono dunque tra Sei e Settecento una definizione e una specializzazione precedentemente ignote: il cantante d'opera distinto dal cantante ecclesiastico, il compositore d'opera distinto dal maestro di cappella, il compositore/virtuoso/editore distinto dallo strumentista di cappella.

5.3

Variazioni sul tema della dipendenza: le occasioni di Roma

Nel Cinquecento e nel primo Seicento, un compositore, un cantore o uno strumentista che possedessero abilità e formazione musicali tali da lasciare prefigurare una loro spendibilità professionale non avevano significative alternative alla ricerca del ruolo di salariato presso una cappella musicale sacra, principesca, aristocratica o civica. Solo la dipendenza da un'istituzione o da un singolo mecenate poteva infatti garantire una rendita adeguata e continuativa quale compenso per le prestazioni musicali.

Gli studi sulle cappelle musicali nell'Italia del Cinquecento sono

ormai assai numerosi e i tempi potrebbero essere maturi per una loro sistematizzazione di taglio economico¹⁶. Nella loro individualità essi mostrano come il profilo giuridico dei musicisti dipendenti fosse multiforme e come l'aggregazione ai ruoli di un'istituzione fosse regolata da forme contrattuali per lo più oggi non documentabili, e comunque variabili da cappella a cappella e persino da individuo a individuo all'interno della medesima compagine. Gli obblighi di un musicista salariato non sono quasi mai osservabili su base documentaria, ma spesso ipotizzabili con metodo indiziario. Se nelle cappelle ecclesiastiche l'impegno richiesto era scandito dalle necessità liturgiche giornaliere e del ciclo festivo, in corte la quotidianità spesso sfugge alle possibilità di documentazione, sovrastata invece dall'eccezionalità di taluni eventi occasionali ampiamente descritti. In corte, poi, i musicisti, come altri artisti dipendenti (pittori, letterati), potevano, a seconda del rango e delle abilità diplomatiche manifestate, assolvere anche a incarichi non specifici. Così come i musicisti erano spesso impiegati per il recapito di beni non musicali (quadri, stoffe, accessori preziosi)¹⁷, i pittori potevano ricevere incarichi riguardanti la valutazione esteriore, il restauro e la decorazione di strumenti musicali¹⁸.

Si provi per una volta a rovesciare la prospettiva abituale, mettendo cioè in primo piano un ipotetico musicista in cerca di occupazione e non, come solitamente avviene, la storia di un'istituzione o di un grande maestro da essa dipendente. Ne emerge che il sistema della domanda e dell'offerta era regolato da numerose varianti. L'appetibilità di un impiego da parte di un musicista non risiedeva solo nell'ammontare dell'emolumento promesso e delle garanzie prospettate, ma anche dal luogo nel quale la cappella si trovava. Per esempio, Roma poteva essere valutata assai più interessante di altre città, pur prospere, ma gravitanti attorno a un'unica realtà produttiva, solitamente una corte o una cappella ecclesiastica. Nel 1570, gli inviati della corte di Mantova erano nell'Urbe alla ricerca di cantori per la cappella ducale dei Gonzaga, ma benché le proposte fossero economicamente interessanti il reclutamento non fu così immediato:

mi fa gratia addoperarmi per servitio del signor duca eccellentissimo nostro signore in materia de trovargli cantori da coro. Hor subito havuta questa sua, non ho mancato far pratica con amici et in queste chiese, ove so si fa cappella, per trovar huomo a proposito per sua eccellenza con quelle qualità che la mi ricerca. Infatti uno mi è cappitato, che buonissimo, et sufficiente saria, per

la parte del tenore, con voce gagliarda, et piena, bellissimo cantante et di buon contrapunto, ma per quanto mi referise un mio amico, che tutto è suo, non usciria di Roma se non ben paggato, vivendosene qui a speranza de entrar in cappella del papa, come prima vi fosse il luoco, standosene adesso anco con buon intratenimento con un abbate napolitano. A questo mio amico ho detto di che maniera sono trattati costì da sua eccellentia, et quello che ne possono sperar di giorno in giorno. Gli ho anco letto il particolar che vostra signoria, in questa sua, mi scrive intorno alla provisione, col resto che hanno, il che tutto gli è piaciuto, dicendo che bene sono tratati et che si puosono contentare, ma che ne sta dubioso che questo sopradetto fosse per accettare. [...] Questa professione di musica al presente in Roma è tanto al basso che non ci cappitano huomini come solea. S'il cardinal di Ferrara et quel di Trento non reccappitassero questa sorte d'huonimi, la musica correria tutt'il giorno alla staffa, dietro a cocchi, et a mulle, li quali cardinali tutti dua sonno fuori di Roma, et hanno de buoni huomini in tal professione, che se alcuno non partisse, et cappitassero qui, non mancharei appostarło per sua eccellentia, quando fosse a proposito. Ho visto quel tanto vostra signoria dice scriver a don Hanibal nel particolar di quel giovane che sona di lauto [Lorenzino], che sta con monsignor illustrissimo suo. So che da lui ne sarà raguagliato a pieno, poco io non gli dirò altro, se non che lui se ne sta qui per Roma, et tutt'il giorno si sta sonnando in qua e in là et il cardinale è a Tivoli; or esso non canta ne lo sol lauto, ma ben sa contrapunto. Come esso sia grato a sua signoria illustrissima io non lo so, almeno dirò se quella servitù e corte sia di sodisfatione a lui, ch'il tutto lasciarò dir a don Hanibale¹⁹.

A Roma si poteva aspirare dunque a un posto in cappella papale, ma soprattutto vi erano altre occasioni, un policentrismo di consumo musicale che per l'Italia del Cinquecento era assai raro. Nella lettera si citano le cappelle musicali mantenute da un abate napoletano, dal cardinale di Ferrara e dal cardinale di Trento e per fare qualche cifra, si sa, per esempio, che all'inizio del Seicento il duca di Altemps, forte di una rendita annua di 30.000 scudi, ne spendeva più di 4.000 all'anno (circa il 13%) per la cappella musicale presso il collegio germanico²⁰. Complessivamente, quindi, a Roma vi era una notevole movimentazione di denaro finalizzata ai beni e alle attività musicali.

Tornando al documento citato, non si sa quanto fosse stato offerto a quel cantore, anche se, in analogia con altri casi, si può ipotizzare, come si vedrà tra breve, che il salario in moneta fosse adeguato e che oltre a esso fossero stati garantiti razioni alimentari e l'alloggio; tuttavia vi era un deterrente: la dipendenza da un solo referente. Tale aspetto generava

insicurezza, non tanto per timore di vessazioni tiranniche, quanto – e il documento in ciò è chiaro – per la mancanza di opzioni nel caso in cui il rapporto di lavoro non fosse proseguito secondo le previsioni.

La vicenda di poco successiva (1594) di un cantore castrato senese reclutato a Roma, sempre dalla corte di Mantova, con la promessa di un pagamento annuo di 100 scudi d'oro, copertura delle spese permanenti (vitto e alloggio) per lui e per un servitore, e anticipo delle spese di viaggio (30 scudi d'oro)²¹, conferma sia l'adeguatezza delle proposte economiche mantovane, sia l'estrema precarietà derivante dalla dipendenza da un unico datore di lavoro in un ambiente povero di alternative. Il «giovane castrato» senese infatti, passato qualche mese dal trasferimento a Mantova, fu costretto a ricorrere a intermediari poiché: «non gli v[i]ene dato per sua mercede quel salario che sua altezza è restata servita di comandare»²². Una simile situazione di disagio non si verificava solo per musicisti di secondo piano, ma anche per maestri e compositori di alto valore come dimostra il coevo caso dello stimatissimo Giaches Wert (1535-1596). Maestro della musica di «chiesa e di corte» dei duchi Guglielmo e Vincenzo Gonzaga, invidiato dalle corti italiane e richiesto da quella imperiale²³, talvolta si vedeva negare perfino l'accesso in corte per il pranzo²⁴. Analogamente, a distanza di qualche decennio, Girolamo Frescobaldi (1583-1643), organista a Roma della cappella Giulia e contemporaneamente musicista della famiglia Aldobrandini, sarà attratto a Mantova (1614-15) con una proposta di rendita annua di ben 600 scudi in «beni stabili», subito disattesa, tanto da indurre il musicista ad abbandonare quasi immediatamente la corte mantovana²⁵.

Cento scudi d'oro erano una buona offerta economica per quel tempo?²⁶ Dal carteggio relativo al tentativo di reclutamento (1586-87) da parte della corte mantovana di un cantore e compositore dalla fama allora già ragguardevole come Luca Marenzio (1553/54-1599), si evince che il musicista sosteneva di avere, a Roma, un tenore di vita sui 200 scudi annui, per cui con quanto offertogli dalla corte di Mantova non riteneva di «far l'honore al serenissimo signor duca, come si conviene». L'invitato gli aveva proposto i soliti 100 scudi annui e inoltre non aveva mancato di alletterarlo con altre considerazioni:

Ho parlato a messer Luca Marentio del venir a servire sua altezza nel modo che vostra signoria mi scrisse per la sua dei 9 del presente, et egli m'ha risposto che, ritrovandosi ancor sotto la podestà paterna, non può disporre di lui

senza il consenso di suo padre, al quale ha di già scritto la morte del signor cardinale d'Este, suo padrone, et che per questo ordinario gli scriverà anco la richiesta et proposta che gli fa fare sua altezza, alla quale perciò resta obbligatissimo nel modo che si conviene a un tanto prencipe et servitore, et che, havuta che havrà risposta dal padre, mi risponderà assolutamente. Poi m'ha fatto un discorso con dire che lui è solito a spendere qui in Roma più di 200 scudi l'anno, oltre le spese, di modo tale ch'egli dubita che si puoca provi-sione non potrebbe far l'honore al serenissimo signor duca, come si convie-ne. Et ricerca il dovere et il grado suo, accompagnato dall'animo grande ch'egli ha sempre havuto, perhò che dubito ch'egli pretenda assai più, nondi-meno non ha passato più inanti, se non che per ultima conchiusionone che, subito havuta la risposta dal padre, mi darà rissoluta risposta. Non restando di dire cosa sia il servire l'altezza sua et che differenza vi sia a servir un pren-cipe con un altro, et gli donativi che usa di fare l'altezza sua a tutti quelli che lo servono bene, dicendoli quello che sua altezza ha donato al signor Giaches [Wert] et a tanti altri cantori minimi, nonché pari suoi, le quali cose a me parevano di gran consideratione²⁷.

Le considerazioni sul valore onorifico e anche monetario, quest'ultimo però troppo legato a elargizioni occasionali e umorali, non ebbero evidentemente effetto sul cantore e compositore che, pur avendo acquisito il benessere paterno²⁸, ribadì la propria richiesta economica di 200 scudi annui, con conseguente fallimento della trattativa²⁹. Si consideri che il cardinale Luigi d'Este, suo patrono a Roma, concedeva a Marenzio solo 60 scudi annui più il vitto, l'alloggio e vari «donativi»³⁰, ma si sa che egli poteva guadagnare anche 90 scudi per un singolo ingaggio esterno (1584, confraternita della Santissima Trinità)³¹. La richiesta solo apparentemente esorbitante del musicista poteva dunque mirare a un deciso miglioramento della propria condizione economica o, al contrario, a rendere impraticabile una trattativa forse non gradita. Di lì a poco il compositore, rimasto nel frattempo privo di patrono per la morte del cardinale d'Este, sarebbe entrato al servizio del granduca di Toscana, Ferdinando de' Medici, con un salario, discreto per quella corte, di 15 scudi mensili pari a 180 scudi annui, cifra vicina a quella che il compositore aveva richiesto nella trattativa con Mantova³².

L'emissario mantovano per dovere di rappresentanza aveva incluso nei vantaggi offerti a Marenzio anche il valore di *status* derivante dalla dipendenza da una casata illustre come quella gonzaghesca. Questo, probabilmente, non pesò a sufficienza poiché sull'altro piatto della

bilancia c'era la fama derivante a un musicista dal fatto di essere attivo a Roma, aspetto ben noto ai contemporanei. In una lettera scritta dall'affermato tenore Francesco Campagnolo (1584 ca. - 1630), durante un proprio viaggio di "formazione" a Roma nel 1607, oltre a interessantissime considerazioni sulle tecniche vocali praticate nell'Urbe, egli si trovò ad affermare, manifestando una certa delusione:

Vostra altezza serenissima mi creda ch'io non l'ho potuto sentire ancora apostatamente [sic] che una volta sola et all' hora si lasciò indurre per sentir me a cantare, il che feci molto volontieri, poiché, tosto ch'io l'hebbi inteso [Giuseppe Cenci], mi si accrebbe in maniera l'animo che mi assicurai di cantare in faccia sua e doppo lui senza rossore alcuno. Ma per quanto posso intendere dal suo parlare, non agrada molto il nostro stile, anzi che affatto non l'ha tacciuto meco, et non è perché non conosca lo stile buonissimo, ma presume tanto di se stesso et della sua maniera di cantare che si dà ad intendere che non ci sia chi lo prevaglia, ma né anco che le vada a paro. Quanto al mio poco sapere et al molto di molti virtuosi che sono qui in Roma, parmi che non poco s'inganni, poiché secondo le regole del bel cantare è giudicato non haver fabricato la musica sua sui fondamenti principali e necessarii, il che per hora intendere sarebbe per avventura noioso a vostra altezza serenissima. In somma, la fama di costoro consiste che vivono in Roma et questa città per se stessa apporta credito a chi longo tempo vi habita²⁷.

La parola «credito» scelta da Campagnolo, qui evidentemente utilizzata con accezione figurata, in prospettiva economica acquista però una risonanza almeno duplice: credito come rispetto, credito come risorsa per la monetizzazione della fama, meritata o usurpata che fosse.

5.4

Lo *status* dei musicisti mercenari

Se lo *status* di salariato presso un'istituzione civile o ecclesiastica, specie se ben collocata, poteva apportare credito a un musicista, al contrario quello di «musicista mercenario», cioè di chi, per necessità o per scelta, praticava forme professionali non istituzionali, era guardato talvolta con sospetto e con diffidenza. Ecco, per esempio, che cosa si diceva a Roma (1571) del celebre, e in parte ancora misterioso, Lorenzino "del Liuto":

Scrissi di quel Lorenzino con parole men chiare [...] per non dir cosa che fosse disdicevole a vostra signoria che la lesse et a me che la scrissi, tanto più

pensando che bastasse a sodisfar al debito mio che sua eccellenza sapesse gli mali costumi di Lorenzino in genere senza venir all'individuo, il quale può essere non vero, ma quando pur sia, non è meraviglia che monsignor illustrissimo di Ferrara [Ippolito d'Este] gli dia spesa, perché non è gran cosa che sua signoria illustrissima non lo sappi, vedendolo se non rarissime volte et dandogli come fa la spesa fuori di casa, oltre che si vede per isperienza che li signori fanno manco simili particolari dei suoi servitori che non sapranno l'istessi servitori li quali, conversand'insieme, fanno le magagne l'uno dell'altro. Lo viddi quattro giorni fa et mi disse che non al presente ma fra qualche mese dissegnava di farsi sentire a sonare da sua eccellenza, ma hormai veggo che non si può far fundamento sopra parola de gli *musicisti mercenari*, gli quali con molto mio disgusto ho provato esser volubili³⁴.

Sull'esatta identificazione di Lorenzino sussistono a tutt'oggi molti dubbi dei quali non è utile qui disquisire³⁵, ciò che invece importa osservare è il suo *status* di salariato «fuori di casa». Pur ricevendo un compenso da Ippolito d'Este per le sue prestazioni come suonatore di liuto (e forse anche come cantante e compositore), egli infatti non era aggregato stabilmente alla «casa» del cardinale, il che gli consentiva di tenere contatti con gli inviati di altri potenziali mecenati e di muoversi con disinvoltura, deprecata (e diffamata) da chi invece era integrato nel sistema cortigiano. Anche quando il mercato del lavoro musicale potrà dirsi tale, cioè connotato da una composita rete di domanda e offerta, il sospetto nei confronti dei musicisti mercenari avrà una certa persistenza, tanto che cantanti d'opera di fama, certamente in grado di vivere della propria libera professione musicale, sceglieranno ancora nel primo Settecento di mantenere un'esibita dipendenza nobiliare³⁶.

La lettera dell'inviato mantovano riguardante Lorenzino, oltre a testimoniare la tipologia professionale di salariato esterno alla corte, esemplifica un elemento di rilevanza metodologica primaria negli studi musicologici: la difficoltà di documentare, e dunque valutare compiutamente, il fenomeno della libera professione musicale. L'aspetto economico di attività musicali non strutturate, praticate magari in modo non esclusivo, può essere infatti documentato oggi solo quando tali attività entrano in contatto con il consumo di musica da parte di istituzioni.

Un caso emblematico in tal senso è quello delle compagnie di «violini». Assai diffuse e apprezzate sin dal primo Cinquecento nelle

principali città della pianura padana (Parma, Ferrara, Viadana, Casalmaggiore), oltre che a Brescia, Venezia e in alcuni centri del Piemonte³⁷, le compagnie di «violini» erano formate normalmente da cinque viole da braccio (due violini, viola contralto, viola tenore, viola basso) e da un contrabbasso di viola da gamba (detto anche violone o basson), erano specializzate nella musica da ballo e quindi molto richieste per le feste in genere (matrimoni, battesimi, fiere) e durante il carnevale in particolare.

I «violini di Casalmaggiore», i «violini di Viadana», i «violini di Verolengo», i «violini di Livorno», i «violini di Leina» fanno, per esempio, la loro comparsa nella seconda metà del Cinquecento nei libri di spese delle corti di Ferrara e di Mantova. Dalle laconiche e sparse annotazioni, preziosissime in prospettiva economica, si arguisce che i complessi erano scritturati per periodi più o meno prolungati, che potevano andare dalla singola prestazione sino ai quindici giorni di festeggiamento per nozze ducali (corte di Ferrara, 1566)³⁸, ai sette giorni di una festa di battesimo (corte di Mantova, 1594)³⁹ o a «tutto il carnevale» (corte di Mantova, 1589)⁴⁰.

I complessi, composti da cinque o più elementi, ricevevano una retribuzione non per singolo suonatore ma come gruppo, di solito rappresentato dal primo violino, raramente identificato con nome e cognome, più spesso semplicemente con l'appellativo derivante dal proprio strumento, per esempio «Carlino dal violino e suoi compagni» (Mantova, 1594)⁴¹. La paga era calcolata sulla base del numero di «feste», alle quali poteva essere aggiunta una cifra per i giorni di impegno. Una «festa» poteva durare tutta la notte; una scrittura poteva prevedere anche più interventi musicali durante una giornata e un ingaggio prolungato poteva contemplare le spese di trasferta e di mantenimento.

Benché non si disponga sempre di tutti i dati necessari per quantificare in termini economici chiari le retribuzioni di queste libere prestazioni musicali, si può affermare con un buon margine di approssimazione che la paga si aggirasse tra i 10 e i 12 ducatonì o scudi (il ducatonì e lo scudo corrispondevano a 6,10 lire) per una «festa» o per giorno, ma la cifra poteva scendere anche a 6 scudi per una singola prestazione o 4 scudi giornalieri (2 per ogni festa più 2 al giorno) se calcolati su un arco di tempo prolungato. Il singolo musicista poteva dunque arrivare a percepire, nei casi migliori, anche 2 ducatonì (o scudi) per una

«festa», cifra non disdicevole se si considera che negli stessi anni un musico salariato dalla corte percepiva in media 100 scudi annui netti, ai quali solitamente venivano aggiunti beni di consumo.

Tale congrua valutazione del lavoro delle compagnie di «violini» è da mettere in relazione con il valore funzionale che a essi era attribuito sulla base dei gusti musicali del momento. Le compagnie, che utilizzavano strumenti in uso in ambito sia colto sia popolare, praticavano uno strumentismo brillante che non aveva ancora all'interno delle cappelle di corte un corrispettivo dal punto di vista stilistico, improvvisativo e performativo. Durante il Cinquecento, nessuna corte italiana si era infatti ancora dotata stabilmente di violinisti stipendiati, per il semplice fatto che la musica da ballo, indispensabile per il divertimento occasionale, non era considerata «strutturale» per il mantenimento del decoro civile e religioso di una corte principesca, assicurato invece rispettivamente dai gruppi di fiati e percussioni, e dalle cappelle di cantori con organista.

Gli appellativi di alcuni di questi oscuri violinisti lasciano intravedere le occupazioni dalle quali traevano sostentamento quando non erano impegnati in feste musicali: Andrea «murer», Piero «bombaxer». Muratori, imbianchini, contadini, così come nelle attuali bande musicali, in un circuito di reciproca formazione e sostegno, si univano a formare complessi presumibilmente impegnati in un diffuso sistema di domanda e offerta musicale, sfuggente a qualsiasi possibilità di documentazione postuma, quando non entrasse in relazione con istituzioni dotate di forme contabili strutturate.

Quando il gusto per la musica da ballo delle compagnie di «violini» diverrà non accessorio, per esempio con un duca come Vincenzo Gonzaga, educato ai piaceri mondani a Ferrara e incline a tutte le forme di festivo intrattenimento profano, anche i compositori di corte, primi tra tutti Giovanni Giacomo Gastoldi e Claudio Monteverdi, faranno propri gli idiomi strumentali dei violinisti popolari, nobilitandoli nelle scritture dei balletti, dei madrigali, delle opere in musica, come l'*Orfeo* (1607)⁴². Tale appropriazione compositiva avrà come conseguenza anche l'assunzione nei ruoli di corte dei violinisti, già liberi professionisti. Non a caso, quella di Mantova fu tra le prime corti a dotarsi di un gruppo stabile di viole «da ballo», a partire almeno dal 1603.

La voga della musica violinistica portò con sé un altro indotto: lo

straordinario incremento e successo della liuteria cremonese. Ai liutai di Cremona si rivolgerà anche la corte di Mantova per gli acquisti di strumenti per uso interno o per farne dono ad altre corti, come quella di Firenze (1619) o quella imperiale (1623, 1628), non ancora "attrezzate" per la musica da ballo, né con esecutori, né con strumenti⁴³.

5.5

Gli ingaggi e la committenza

Specie in un centro importante come Roma, i proventi derivanti da un salario, regolarmente corrisposto, non erano l'unica fonte di guadagno per compositori, cantanti e strumentisti: vi erano infatti gli ingaggi occasionali che, obblighi di ruolo permettendo, potevano integrare i loro bilanci⁴⁴. I compositori potevano poi ricevere la richiesta di composizioni da committenti diversi dai propri referenti ordinari. Se è vero che solo nella prima metà del Settecento si ravviseranno in Europa i segni di un insorgente mercato musicale, già da prima era possibile ricevere un compenso per le proprie composizioni sebbene non da acquirenti diretti. Mentre in un'economia di mercato vige la legge della domanda e dell'offerta, in un regime a logica patronale la domanda non è indistinta, bensì personalizzata. Di conseguenza anche il valore del bene è attribuito dal committente senza possibilità di contrattazione, anche nei casi di manifesta incoerenza.

Si consideri, per esempio, il caso di Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525 ca. - 1594) il quale, pur rimanendo sempre alle dipendenze della cappella papale (dal 1551) senza spostarsi mai da Roma, mantenne i contatti per quasi vent'anni con il duca di Mantova Guglielmo Gonzaga (compositore per diletto) come suo consigliere didattico, procacciatore di musicisti e autore. Mediante Giaches Wert, maestro della musica del duca Guglielmo, Palestrina aveva ricevuto nel 1568 la commissione di una messa polifonica⁴⁵ per la quale gli fu corrisposto il compenso, notevole per la corte di Mantova, di 50 scudi d'oro⁴⁶, pari a circa l'83% del salario annuo di un cantore affermato (si ricordino i 60 scudi percepiti da Marenzio) e pari al valore attribuito, sempre a Roma, dal cardinale di Ferrara Luigi d'Este a una muta di versi poetici «fatti sopra la morte della bona memoria del signor cardinale di Ferrara [Ippolito d'Este]»⁴⁷.

Sette anni più tardi (1575) una non meglio identificata «canzone»⁴⁸,

commissionata sempre dal duca di Mantova a Palestrina, venne ricompensata con 40 scudi: un'evidente sproporzione rispetto ai 50 scudi corrisposti per un'intera messa. Sulla valutazione avevano probabilmente influito il consolidato rapporto tra il compositore e il committente, nonché la crescente fama del maestro.

Se in quest'ultimo caso la sperequazione appare tale per eccesso, nel caso delle dieci o più messe commissionate da Guglielmo Gonzaga a Palestrina tale differenza risalta nuovamente, ma questa volta per difetto. Tali messe, espressamente composte per la speciale liturgia praticata nella collegiata di corte di Santa Barbara, documentano uno dei più interessanti e studiati casi di committenza della storia musicale del periodo postconciliare⁴⁹. Dopo quasi un decennio di contatti epistolari con il duca di Mantova, Palestrina fu incaricato nel 1578 dallo stesso duca di comporre messe concepite secondo ben precise regole sintattiche e stilistiche, prescelte, prescritte e personalmente adottate come compositore da Guglielmo per la cappella di Santa Barbara. A differenza dello stile seguito a Roma, le messe dovevano infatti essere composte in forma *alternatim*, alternante cioè sezioni polifoniche ad altre in canto piano⁵⁰, le parti composte polifonicamente dovevano inoltre essere scritte in continuo stile imitativo e basarsi sul canto liturgico appositamente riformato per la collegiata mantovana.

Le lettere intercorse da quel momento fra Palestrina e Guglielmo testimoniano come il compositore, accettata la commissione ducale con tutti i suoi non comuni obblighi, procedesse alacramente tanto da concludere il proprio lavoro forse già nella primavera del 1579. Quante fossero complessivamente le messe "mantovane" composte dal maestro romano non è del tutto chiaro poiché, oltre alle nove messe *alternatim* tuttora esistenti⁵¹, i reperti archivistici attestanti la ricopiatura di composizioni palestriniane da parte di un copista di Santa Barbara testimoniano l'esistenza di altre due messe, una *Dominicalis* e una *In Duplicibus majoribus*, attualmente non più identificabili con sicurezza o perdute⁵². La serie delle messe "mantovane", scritte da Palestrina tra il 1574 e il 1579, potrebbe quindi essere stata originariamente di undici composizioni alle quali va aggiunta la messa a quattro voci interamente polifonica, inviata prima delle altre e non concepita secondo le peculiarità stilistiche barbarine, quella pagata 50 scudi d'oro (1568).

Ebbene, per questo grande lavoro di scrittura di dieci o undici messe, compiuto sollecitamente e senza possibilità di riutilizzo di mate-

riale precedentemente composto⁵³, risulta un primo pagamento di 100 scudi d'oro, effettuato dopo la spedizione della quarta messa⁵⁴. Sebbene la documentazione attestante il pagamento dell'intera commissione risulti lacunosa, appare assai difficile ipotizzare che la cifra finale potesse raggiungere i 500 o più scudi, pare invece più credibile che l'intera produzione avesse raggiunto un compenso forfetario considerevole, ma molto probabilmente inferiore a quello che il compositore avrebbe potuto ottenere con la "fornitura" di composizioni singole. Resta da considerare però che la quantità di musica composta per una messa *alternatim* è minore rispetto a una messa interamente polifonica, e dunque la valutazione, sostanzialmente dimezzata rispetto ai precedenti compensi, potrebbe aver tenuto conto anche di questo aspetto materiale.

La vicenda comprova ancora come anche in ambito musicale, laddove prevalessse il regime della committenza e del patronato sul libero scambio, il valore dei beni fosse assai variabile e computato sulla base di parametri spesso non oggettivi. La commissione da parte di un personaggio potente solo in rari casi, infatti, poteva consentire margini ampi di trattativa, così come difficilmente poteva essere opposto un rifiuto palese da parte del musicista, sebbene quest'ultimo potesse evitare di onorare un incarico adducendo motivi di salute o di soverchi oneri professionali, imposti dal proprio principale patrono⁵⁵.

5.6

Le dediche

In un'economia musicale basata prevalentemente sul patronato e sulla committenza, un altro mezzo per integrare il proprio bilancio o più precisamente per procurare le notevoli risorse necessarie alla preparazione e alla stampa delle composizioni, era il sistema delle dediche. Benché non sia sempre documentabile la concessione di una ricompensa al dedicante da parte del dedicatario, testimonianze sempre più numerose confermano come, nei campi della musica e della letteratura teatrale, la dedica di un'opera a stampa a un qualsivoglia protettore sollecitasse qualche forma di compenso in denaro o donativi di altra natura. Tale meccanismo giunse in campo teatrale a produrre il singolare fenomeno delle dediche multiple di una stessa opera, ossia la stam-

pa reiterata di un libro, offerto, mediante la sostituzione dei frontespizi, a dedicatari diversi⁵⁶.

In campo musicale, si sa, per esempio, che a Roma, nel secondo Cinquecento, Palestrina ricevette dal duca di Mantova 25 scudi d'oro per la dedica del *Secondo libro dei mottetti*⁵⁷. Il carteggio che documenta tale dono contempla un'interessante missiva (1573) che consente di effettuare qualche comparazione tra beni di lusso di ambito artistico e beni di lusso musicali, quale poteva dirsi un libro a stampa:

Questa settimana ho fatto pagar in tre partite per servizio di sua eccellenza prima cento scudi d'oro in oro a messer Antonio Stampa per pagamento d'un pilo figurato colla favola di Medea et dui quadri con dentro due vittorie di mezzo rilievo che monsignor [Girolamo] Garimberti ha comperato per sua eccellenza et in un'altra partita cento scudi di moneta a dieci reali l'uno per ordine del medesimo monsignore per parte di pagamento due statue grandi l'una Agrippina, l'altra una musa, et vinticinque scudi d'oro in oro dati al Palestina musico ch'il signor [Aurelio] Zibramonte m'ha detto ch'io gli facci dare da parte di sua eccellenza di questi della lettera di cambio di mille scudi, com'ella comanda nella sua lettera al detto Zibramonte sotto il dì 26 di dicembre 1572. Tutti questi danari li rimetto a pagar a vostra signoria con una sola lettera di cambio sotto la data d'hoggi, et la summa coll'agio che si valuta a cinque et mezzo per scuto, et il cambio a quattro per cento riesce ducen-tovinti scudi d'oro in oro et soldi II. Vostra signoria sarà contenta di farli pagare al solito come so ch'havrà fatto de gli altri, poichè così m'avisa di voler fare colla sua di 3 di gennaio in risposta della quale non havendo ch'altro me le dire le bacio la mano⁵⁸.

Dunque, una statua e due quadri a mezzo rilievo valevano come una messa appositamente composta da Palestrina per il medesimo acquirente e solo quattro volte tanto una semplice dedica di un suo volume a stampa, a conferma del rilevante valore monetario riconosciuto alla musica da *quel* committente, cioè Guglielmo Gonzaga. L'episodio del pagamento della dedica del *Secondo libro dei mottetti* di Palestrina consente inoltre di affacciarsi sul complesso sistema delle lettere di cambio e lettere credenziali intercorrenti fra i residenti e gli ambasciatori di una corte di stanza presso altre città⁵⁹.

Secondo una logica economica inclusiva, il dono in denaro quale riconoscimento per una dedica continuerà a sopravvivere ed essere considerato una possibile risorsa dai compositori anche quando saranno maggiormente diffuse forme più moderne e trasparenti di sovven-

zione alla stampa, come il sistema per sottoscrizione che prevedeva la prenotazione d'acquisto preventiva da parte di coloro che fossero interessati a quell'opera musicale. Numerosi casi di convivenza fra diversi sistemi di finanziamento sono rintracciabili a metà Settecento, quando la musica strumentale italiana raggiunse l'apice del proprio successo soprattutto fuori d'Italia (in Francia, Olanda, Inghilterra).

A tal proposito si consideri l'esempio del violinista compositore Carlo Tassarini da Rimini (1690 ca. - post 1766). Al servizio della cappella di San Marco a Venezia, nel 1733 se ne licenziò per intraprendere una nuova carriera prevalentemente basata sulla libera professione di violinista e direttore musicale, benché parzialmente assicurata dalla dipendenza flessibile dalla cappella del Santissimo Sacramento di Urbino. Le sue fonti di guadagno erano i concerti presso varie cappelle, istituzioni, teatri, ma anche la stampa di proprie composizioni secondo la seguente procedura: una raccolta veniva fatta incidere su lastra di rame a sue spese, successivamente essa era impressa, cioè di fatto stampata,

FIGURA 5.1

Carlo Tassarini, *Sonate à violino, è violoncelo ò cembalo*, op. VIII, Boivin-le Clerc-Castagnery-Guersant, Paris 1747 ca.: edizione con dedica (frontespizio)

SONATE À VIOLINO
È VIOLONCELO
Ò CEMBALO

Dedicate
A sua Eccellenza il Sig. Marchese
Beauvillier.

Da
Carlo Tassarini da Rimini Professore di Violino
della Metropolitana di Urbino

OPERA OTTAVA
Prix 6^{li}

Se vend à Paris

Clés { M^{re} Boussier rue St. Honoré à la Règle d'Or
M^{re} le Clerc rue du Boullay à la croix d'Or
M^{re} Castagnery M^{re} Luchet à l'Égal de France
M^{re} Guersant Marchand Luchet près la Comédie Française

Avec privilège du Roy

L. 11.627

da stamperie italiane e dai più accreditati editori europei che curavano anche la commercializzazione del volume fuori d'Italia⁶⁰. Com'è noto, l'incisione in rame di musica era assai costosa, e in alcuni casi – non documentabili su base epistolare, ma arguibili dal confronto tra fonti musicali – Tessarini soleva dedicare la prima uscita del volume a un dignitario per poi cambiare il frontespizio con uno più neutro, eliminare la pagina con la dedica, correggere la numerazione interna e diffondere lo stesso volume, stampato cioè a partire dalle stesse lastre, sul vasto mercato degli amatori di musica (FIGG. 5.1 e 5.2).

Da avvisi pubblicati su giornali dell'epoca, si ricava che l'intraprendente maestro riminese portava con sé, durante i propri frequenti viaggi verso il Nord Europa, casse contenenti le opere a stampa da lui prodotte per metterle in vendita presso l'albergo nel quale alloggiava⁶¹. La quantità di suoi volumi immessi sul mercato musicale europeo con questo stesso sistema è notevole, il che, in mancanza di dati economici documentati, consente almeno di ipotizzare che tale forma di commercio, pur in assenza di una tutela del diritto d'autore, fosse conveniente.

FIGURA 5.2

Carlo Tessarini, *Sonate à violino solo é basso*, op. VIII, Boivin-le Clerc-Castagnery-Guersant, Paris 1747 ca. / Carlo e Gio. Francesco Tessarini, Urbino 1747 ca.: altra tiratura senza dedica (frontespizio)



5.7

La didattica

Carlo Tassarini – compositore, esecutore, editore, libero professionista – è stato anche tra i primi a intuire la potenzialità economica insita nella commercializzazione editoriale della manualistica didattica, nel suo caso per violino. La sua maggior fama presso i posteri è legata infatti alla *Grammatica di Musica. Insegna il modo facile, e breve per bene imparare di sonare il Violino sù la parte*⁶², manuale dedicato al marchese Angelo Gabrielli ossia allo stesso «nobile patrizio romano» al quale Tartini dedicherà più tardi il proprio *De' principi dell'armonia musicale* (Padova, 1767)⁶³. La *Grammatica di musica* ebbe varie ristampe e rimaneggiamenti, e fu tradotta in francese e inglese⁶⁴. La novità di questo snello metodo per apprendere a suonare il violino consiste proprio nel fatto di raccogliere a stampa ciò che generalmente veniva diffuso in fogli sciolti, manoscritti e tramandati dal maestro al discepolo⁶⁵.

Tassarini aveva trascorso una parte importante della propria vita professionale, sin oltre i quarant'anni, a Venezia come violinista in San Marco e come insegnante di violino presso uno dei quattro celeberrimi ospedali veneziani (Ospedaletto) e fors'anche presso allievi privati. Quando egli, senza precedenti, scelse di stampare il proprio metodo ed eserciziario per violino, aveva evidentemente intuito le potenzialità anche economiche di tale pubblicazione. Il che, oltre a manifestare indirettamente la consistente presenza nella Venezia del primo Settecento di un potenziale mercato di allievi, dilettanti, appassionati, interessati all'apprendimento dello strumento, induce frustrazione nel ricercatore poiché tra Rinascimento e prima Età moderna le attività didattiche musicali, quando non organizzate in enti assistenziali, come gli ospedali o i conservatori, sono quasi completamente inafferrabili. Se infatti è genericamente noto che Tassarini e i compositori della sua generazione traessero anche dalle lezioni private il proprio sostentamento, il sistema di rapporti tra allievi e insegnanti, nonché le retribuzioni connesse, sfuggono alle attuali possibilità di documentazione.

A maggior ragione ciò si verifica per i secoli precedenti. Si sa, per esempio, che Roma offriva grandi possibilità a chi volesse insegnare musica, ma i dati rintracciabili sono sempre generici. È noto che Palestrina fu il maestro a distanza del duca Guglielmo Gonzaga: corresse un suo mottetto e un suo madrigale (1570)⁶⁶ e ancora una sua messa⁶⁷,

pretendendo in quest'ultimo caso qualche forma di pagamento. Una richiesta che provocò l'indignazione del residente mantovano (1574) che evidentemente non considerava gli interventi correttivi su una composizione un lavoro degno di remunerazione:

Don Anniballe Capello [...] m'ha anco parlato due volte. Io gli ho risposto che se questo musico pretendesse qualche cosa per la revisione di quella messa, mi parrebbe ch'egli havesse torto, poiché, al mio giuditio, che non m'intendo di musica, la fatica è stata pochissima, oltre che mi ricordo che poco tempo fa egli fu anco riconosciuto da sua eccellenza con alquanti scudi. Egli m'ha replicato che vorrebbe ch'io lo facessi almeno di parole. Però non mi parendo questo soggetto da fastidirne sua eccellenza m'ho eletto di dire a vostra signoria che s'io n'haverò commissione lo farò⁶⁸.

Altrettanto difficile da documentare è la forma più diffusa di insegnamento, almeno in tutta la prima età moderna, vale a dire il collocamento di un giovane o di una giovane a pensione presso un compositore o un cantante o uno strumentista di provata esperienza, al quale si affidava il compito di insegnare i segreti del mestiere. Sappiamo che la cantante romana Caterina Martinelli (1590 ca. - 1608), ingaggiata dai Gonzaga, fu posta a pensione nella casa di Monteverdi per ricevere le sue lezioni e quelle di Claudia Cattaneo, moglie di Monteverdi e cantante: sebbene non sia dato sapere quale vantaggio concreto potesse trarne il maestro, è congetturabile che il duca si facesse carico delle spese per il mantenimento della giovane, forse riconoscendo qualche ricompensa per l'insegnamento impartito, anche se pare difficile che il maestro potesse rifiutare un simile incarico.

Per avere maggiori lumi sulle forme contrattuali che potevano regolare l'insegnamento privato, si può guardare al tardo Seicento, epoca in cui il mercato operistico era maturo e vivace. Per esempio, un contratto di apprendistato stipulato da un notaio gallipolino nel 1697 e noto in quanto rara e illuminante testimonianza sulla pratica dell'evirazione di fanciulli sanciva che un tal Giovanni Donato Rizzo, dopo aver «havuto discorso e trattato» con il signor Nicolò Tricarico, cantante contralto in carriera, affidava a questi il proprio figlio Francesco di otto anni affinché imparasse perfettamente l'arte «di cantar figurato» e, raggiunta l'età adatta, fosse eventualmente castrato. La convenzione precisava inoltre che Francesco veniva ceduto a Nicolò per i successivi quindici anni, periodo durante il quale il piccolo avreb-

be ricevuto le lezioni di Bonaventura Tricarico (fratello di Nicolò) per i primi sei anni, e poi, una volta castrato a spese di Nicolò, sarebbe rimasto presso quest'ultimo, forse per completare la propria formazione e comunque per prestare la propria opera in tutti quei servizi musicali che il maestro avesse stabilito; tale ultima clausola sarebbe stata valida anche nel caso in cui Francesco non fosse stato castrato e avesse invece continuato a cantare con voce naturale⁶⁹.

Da quest'ultimo documento, così come nei carteggi attestanti le pratiche precedenti al trasferimento della Martinelli presso Monteverdi, si conferma il peso della patria potestà nelle scelte determinanti l'avvio di una carriera musicale.

5.8

Le donne

Uno degli effetti del nuovo gusto tardocinquecentesco per la monodia accompagnata e per i generi rappresentativi (intermedi, commedie con musica, madrigali rappresentativi, opere in musica) fu la consacrazione del ruolo dell'esecutore. Il "non so che" apportato dall'interprete alla composizione nell'atto esecutivo cominciò infatti a influire sul giudizio estetico di composizioni, valutate non solo per la loro qualità intrinseca, ma anche nella loro esplicitazione performativa⁷⁰. Alla più aperta legittimazione dell'interpretazione corrispose dal punto di vista economico un notevole incremento dei compensi offerti a semplici esecutori, che non fossero cioè necessariamente anche compositori. Il quotidiano confronto nelle città e nelle corti con il mondo attoriale, regno teorico e pratico della *performance*, contribuì, inoltre, alla pubblica emersione della professionalità musicale delle donne, sino ad allora celata nel chiuso dei luoghi monastici, o mascherata dietro collocazioni sociali convenienti.

Donne musiciste (cantanti, strumentiste, compositrici) esistevano durante il Cinquecento, ma per ragioni di decoro non si riconosceva loro lo *status* professionale. Emblematico è il caso del concerto delle «dame principalissime di Ferrara»: due cantanti-strumentiste (Lucrezia Bendidio e Laura Peperara) attive sino al 1598 a Ferrara presso la cappella di Margherita Gonzaga d'Este. La loro competenza, la preparazione professionale e il severo esercizio quotidiano erano ben noti ai molti estimatori ammessi alla musica «segreta», tuttavia ufficialmente

il loro *status* era quello di dame di compagnia della duchessa⁷¹. Per comprendere la portata dei profondi mutamenti allora in atto, si consideri che dopo solo un decennio (1609) il duca Vincenzo Gonzaga sarà disposto a pagare ben 300 scudi per l'assunzione della bellissima napoletana Adriana Basile che giungeva a Mantova con l'esplicita qualifica di "cantante", assieme al marito medico⁷². E si rammenti anche che nel 1607 tutti i ruoli della favola in musica della prima rappresentazione "accademica" dell'*Orfeo* di Monteverdi furono interpretati da uomini, compresi quelli di Euridice e di Proserpina, mentre nel 1608 la protagonista dell'*Arianna* di Monteverdi fu un'attrice-cantante, Virginia Ramponi Andreini in arte Florinda, in sostituzione di Caterina Martinelli, morta di vaiolo.

Dal punto di vista contrattuale, come per gli uomini, anche per le donne vigeva il principio della patria potestà che, all'atto del matrimonio, passava al suocero, quando il marito non fosse emancipato, o al marito. Il che è documentato, per esempio, per Virginia Andreini: quando nel 1620 suo marito, l'attore Giovan Battista Andreini, per ragioni di indipendenza professionale si emancipò dal padre Francesco con un atto notarile, i doni sino ad allora corrisposti a lui e alla moglie Virginia, tra i quali quelli per la recita dell'*Arianna* di Monteverdi, gli furono restituiti dal padre con tanto di inventario e valutazione in denaro⁷³.

Nonostante il mutare dei tempi, il divieto di pubblica esibizione di donne musiciste persisterà molto a lungo nelle chiese o in contesti devoti aperti alla pubblica frequentazione: la partecipazione di una donna a un oratorio musicale è documentata per la prima volta nel 1672 a Mantova, non a caso in una corte lontana da Roma e retta in quel momento da un duca, Ferdinando Carlo, particolarmente sensibile al fascino del teatro e delle cantanti in particolare⁷⁴.

Sebbene le donne abbiano cominciato a conquistare solo con l'inizio del Seicento la possibilità di esercitare apertamente una professione musicale, i pregiudizi, le limitazioni e i divieti resistettero lungamente, tanto da giungere in taluni casi sino all'età nostra. Si pensi, tra l'altro, allo scarsissimo numero di donne direttrici d'orchestra tuttora operanti⁷⁵, o ancora al fatto che in un'istituzione all'avanguardia come il Conservatorio di musica di Milano (fondato nel 1808), la prima donna docente (canto) fu nominata solo nel 1878 (Paolina Vaneri Filippi) e che per la prima docente di strumento (violino) si sarebbe dovuto attendere sino al 1914 (Teresina Tua)⁷⁶. Va ribadito come tali preclusioni

abbiano riguardato soprattutto l'impiego delle donne in occupazioni musicali da svolgersi in ambienti pubblici, ché nei conventi, negli ospedali o in ambienti riservati, le donne – come in un mondo a parte – potevano godere di ampie libertà interpretative e creative⁷⁷.

Per le donne, ancor più che per gli uomini, professione musicale e giudizio morale sono sempre stati strettamente intrecciati. Quando, nel 1603, si trattava a Roma l'invio a Mantova della cantante Caterina Martinelli⁷⁸, più volte citata, gran parte del carteggio dell'inviato romano era occupato dalla questione della sua verginità:

Prego vostra signoria mi faccia gratia dire a sua altezza serenissima che sto aspettando comandamento di quello che ho da fare intorno alla giovine che canta, qual tuttavia vivo mantenendo in speranza et fede di haver a venire a Mantova. Io mi suon protestato con tutti li suoi parenti, che la voglio mandar vergine a madama e che, quando verrà il tempo di inviarla, che la farrò vedere et giudicare da doi o tre donne, e, se la ritrovarrò cossì come dico, la mandarò, se ancho sarà altrimenti non se ne farrà altro, e cossì mi hanno promesso, essendosi accordati di stare ad ogni suindicato e darmela conforme a quello ch'io gli ricerco⁷⁹.

La pruova che s'eshibisce il padre di Caterinuccia di voler fare della virginità di lei è stato negotio promosso dal signor Faccone, parendo a lui che non si convenga mettere questa giovinetta presso madama serenissima duchessa, se non con certezza ch'ella sia intatta, et massime essendo figlia di matre – per quello che si ragiona – la quale non s'ha tenuto le mani a cintola, ma ha comunicato ad altri tutto quel bene che dalla natura a lei è stato concesso, onde non è da maravigliarsi se queste persone fanno tanto strepito in questo caso, giudicando forse che questa attione possa servire ancora per testimonia della buontà della madre, la quale iuxta illud non po' disiderare la figlia che l'avanzi d'integrità di vita. Ho notificato al padre di questa giovane la mente di sua altezza, ma non totalmente, havendo tacciuto quel che s'aspetta al metterla in casa del Monteverdi per la commodità dell'imparare, acciò che costui non entrasse in qualche sospettione vedendo egli mutarsi totalmente gli ordini, ma col tempo andarò dispondendo la materia et gli farò conoscere che per servitio di Caterina non si po' far altrimenti⁸⁰.

Nel secondo Seicento, la movimentazione della domanda e dell'offerta musicale, determinata dalla diffusione dell'opera in musica, prodotta con sistemi mercantili su gran parte del territorio italiano ed esportata anche oltralpe, modificò solo parzialmente la condizione delle donne

musiciste. Il professionismo femminile divenne più manifesto, spendibile e richiesto, ma la sconvenienza della pratica delle scene gravò ancor più pesantemente sulla reputazione delle cantanti. Una sorte che molte cantatrici cercarono di contrastare tutelando sé stesse con accordi matrimoniali più o meno fittizi o con protezioni di rango. Si ricordi, tra l'altro, che le giovani professionalmente formate alla musica negli ospedali veneziani, una volta uscite dall'istituzione, dovevano cessare la loro attività, a meno che il marito non acconsentisse e le tutelasse⁸¹.

Tra il tardo Seicento e il primo Settecento, inoltre, si diffuse in alcuni centri del Nord d'Italia, un fenomeno singolare: l'esorbitante moltiplicazione di contratti di semidipendenza, stipulati fra corti e cantanti, soprattutto donne, dette «virtuose» per l'eccellenza delle loro abilità esecutive. Tali vincoli patronali, per lo più non documentabili nello specifico delle singole scritture contrattuali, personalizzate da innumerevoli varianti, sancivano genericamente la possibilità per le cantanti di accettare ingaggi presso teatri o altre corti, pur mantenendo un rapporto di dipendenza da un mecenate, legame che doveva essere sempre menzionato. Il fenomeno emerge in tutta la sua evidenza soprattutto nelle fonti librettistiche a partire dagli anni Ottanta del XVII secolo.

In quel periodo i libretti d'opera iniziarono infatti a elencare sempre più spesso nelle pagine introduttive i personaggi con accanto il nome degli interpreti, qualificati anche dal loro *status* professionale. Tale significativo fenomeno, effetto di un'aspirazione promozionale dello spettacolo attuata anche mediante l'ostentazione dell'eccellenza dei suoi interpreti, ha come conseguenza postuma l'emersione dalle nebbie della storia di uno stuolo di nomi di cantanti e di qualifiche: centinaia di essi, con un'alta percentuale di donne, sfoggiavano il titolo di «virtuoso» o «virtuosa del duca» di Mantova o di Modena, o di altri principi, o cardinali, o dignitari⁸².

I virtuosi di Mantova e Modena non erano sempre veri e propri dipendenti di corti, nel senso di artisti stabilmente residenti a palazzo, ma non erano neppure liberi professionisti il cui unico obbligo fosse quello di esibire un vincolo mecenatesco in cambio della sola protezione, essi in molti casi godevano invece di una forma di semi-dipendenza che fruttava emolumenti stabili e che nel contempo, duca concedendo, consentiva loro di prestare la propria opera in altre città e teatri. Il sistema era conveniente per entrambi i contraenti. Da un lato i cantanti, pur godendo di una certa sicurezza economica, potevano integrare lauta-

mente i propri incassi con prestazioni musicali occasionali. Da un altro lato le corti, garantendosi ruoli musicali sufficientemente stabili per fronteggiare le necessità musicali di alcuni momenti dell'anno, potevano contenere il livello dei compensi e nel contempo promuovere la vera o presunta immagine della propria solidità economica e politica⁸³.

Per una definizione del fenomeno in una prospettiva più tecnicamente economica, decisivo è stato l'insperato e relativamente recente ritrovamento di una parte (1700-1704) della contabilità separata, riservata dall'ufficio di Scalcheria della corte di Mantova proprio alle «signore virtuose»⁸⁴. L'analisi di quanto sopravvive dei dati contabili, incrociata con la parallela registrazione di mandati e patenti ducali⁸⁵, conferma che, nonostante il mutare dei sistemi di relazione, la forma contrattuale ancora praticata era quella, di antico retaggio, della patente ducale. Con la patente si sancivano le condizioni regolanti il rapporto di patronato che erano, con decrescente frequenza: la concessione di lasciapassare per i viaggi, di porto d'armi, di un salario mensile o annuale in denaro, di un affitto, dell'aggregazione alla corte di parenti e famiglia, del dono di una casa. Quando previsto, così come in uso sin dal Quattrocento⁸⁶, il salario poteva comprendere, in alternativa o insieme, cifre in denaro e beni in natura. Sin qui dunque nulla di straordinario o di significativamente innovativo. Un segno del mutare delle condizioni di mercato tuttavia c'è.

Numerosi indizi documentari inducono infatti a ipotizzare che nel mese di luglio 1700 fosse stata affrontata, per volere del duca Ferdinando Carlo, una riforma delle provvigioni mensili dei beni di consumo concesse dalla Scalcheria ai componenti ordinari e straordinari della corte. Detta riforma consisteva nella parziale conversione in denaro (lire mantovane) delle spese per beni ordinari consistenti in una dotazione fissa di pane, pesce, vino e legna. Ciascun individuo, cantante parente o servitore che fosse, riceveva infatti giornalmente una provvigione di due pani, due «bocciole» di vino e due libbre di pesce per i giorni di magro. A ciascuna virtuosa veniva inoltre corrisposta una spesa in denaro di 99 lire mantovane e 10 soldi per ciascun componente della famiglia, 21 lire e 10 soldi per ciascun servo, livreato o cuoco, 15 lire e 10 soldi per ciascuna serva o donzella di servizio. Ogni virtuosa riceveva infine per la sua piccola corte una provvigione cumulativa di legna calcolata in pezzi e fascine.

Ecco, per esempio, come si presentava nel luglio 1700 la situazione contabile del soprano Margherita Durastanti, futura celebrata inter-

prete haendeliana, entrata nel novero delle virtuose del duca di Mantova almeno dal dicembre 1699 (TAB. 5.1); si tenga conto che la somma in denaro corrisposta è la risultante della spesa *pro capite* di 99 lire e 10 soldi moltiplicata per tre persone e sommata a 16 lire percepite dalla serva, e inoltre che il computo delle bocciole di vino è calcolato su quattro persone (tre della famiglia più la serva).

TABELLA 5.1
Margherita Durastanti (1699)

	Pane [pani]	Pesce [libbre]	Legna [fascine]	Denaro [lire]	Vino [bocciole]
Margherita Durastanti con madre e zio	186	60	3 42	314:10	186
serva	62	20	—	—	—
livreato	62	20	—	21:10	62

Altri documenti confermano che al momento della riforma del luglio 1700, e almeno fino al 1704, veniva contemporaneamente praticata la duplice forma di remunerazione, in natura e in lire; l'analisi complessiva della contabilità mostra però che la tendenza alla commutazione in denaro dei beni in natura andò accelerando. Nel febbraio 1704, l'aumentata provvigione di pesce per i periodi di magro quaresimale fu infatti corrisposta in denaro, computando la cifra sulla base del prezzo calmierato di 12 soldi per libbra.

Nonostante i problemi interpretativi, derivanti soprattutto dalle lacune contabili, alcuni criteri di gestione delle provvigioni concesse alle virtuose sono chiaramente leggibili. Anzitutto si deduce che la corrispondenza della spesa in denaro, da non confondersi con il salario, salvo particolare ed esplicita concessione, veniva sospesa quando la cantante si assentava per altri incarichi o lasciava la città al seguito del duca. La cessazione della spesa in denaro non significava che alla cantante assente fosse negato ogni privilegio: a carico della Scalcheria ducale talvolta restano i suoi parenti, o più spesso il livreato, recante i colori ducali.

La lenta ma inesorabilmente crescente commutazione dei beni materiali nel loro corrispondente valore monetario, nello specifico del sistema economico musicale, testimonia la ricerca di una maggiore mobilità delle persone e di una più agevole spendibilità delle retribuzioni.

5.9

La schiavitù del mercato e la libertà della dipendenza

A beneficio di una cantante risulta un noto contratto che in questo contesto assume il valore di emblema. Nel 1687, al soprano fiorentino Clarice Gigli furono offerte dal duca Ferdinando Carlo Gonzaga varie possibilità contrattuali: prima opzione, ricevere un compenso elevato, con l'obbligo di residenza a Mantova e dipendenza dal permesso ducale per qualsiasi altro incarico; seconda opzione, ricevere uno stipendio più modesto (cento doppie annue), con la possibilità di risiedere a Firenze e cantare in diversi teatri con il solo obbligo di esibire la protezione mantovana⁸⁷. La cantante scelse questa seconda possibilità, vale a dire la libertà, comunque tutelata dalla protezione di un patrono.

La scelta di Clarice Gigli, non stupefacente in un'ottica professionale attuale, non era invece al tempo da tutti condivisa. Accanto alla Gigli e a coloro che come lei scelsero i vantaggi e i rischi di una maggiore libertà, molti altri preferirono invece (o forse ebbero in sorte) gli obblighi, ma anche la sicurezza e la protezione derivanti da un vincolo cortigiano più tradizionale. Se infatti da un lato lo stato di dipendenza poteva limitare alcune scelte o imporne altre, da un altro lato esso poteva fungere da solida difesa contro eventuali situazioni sgradite o imbarazzanti. Domenico Cecchi da Cortona, un'indiscussa stella del firmamento vocale tardosecentesco, sembrava, per esempio, apprezzare molto il proprio ruolo di virtuoso di corte. Nell'estate del 1689, dopo aver cantato a Milano, egli accettò di recarsi a Modena, come richiestogli dal proprio duca, con alcune condizioni: che gli fosse evitato l'imbarazzo della contrattazione con i responsabili del teatro e con gli impresari, e che la ricompensa gli venisse corrisposta direttamente dal duca di Modena o, se ciò non fosse stato possibile, dal duca di Mantova, «poiché sarà sempre maggiore il mio decoro»:

Io non ritrovo alcuna difficoltà di non poter servire et obbedire a' clementissimi comandi del Ser.mo P.rone per la recita di Modona per che terminata questa che al presente si rappresenta [a Milano] io non tengo altro impegno ne di Genova ne di Torino solo ritornare per il carnevale [...]. Solo mi resta suggerire et insieme pregare la S. Ill.ma che dovendo andare a Modona io humilmente desiderarei andarvi a istanza di quel Ser.mo se fosse possibile, o pure il Ser.mo P.rone mi ci mandi lui stesso senza contrattare poiché sarà sempre maggiore il mio decoro, sapendo che per l'honorario quel Cav.re si tiene alle basse e le fatiche sono molte, io per tanto mi rimetto alla pruden-

tissima risoluzione di V.S.Ill.ma come quello che saprà maneggiare l'affare con riputazione, e che rifletterà ch'io non ambisco interesse particolare, ma solo gloria di servire al mio Ser.mo P.rone⁸⁸.

Un'interessante testimonianza diretta di come il vincolo cortigiano e il libero mercato potessero intrecciarsi, apportando vantaggi a tutti i contraenti. Vi è addirittura la prova che in alcuni casi i funzionari della corte di Mantova ebbero un ruolo del tutto simile a quello degli attuali agenti⁸⁹.

5.10

Vivere con la musica ma non di musica: beni immobili e collezionismo

Decoro, reputazione, credito, discredito, vantaggi e pregiudizi, a conclusione di questo breve e parzialissimo itinerario fra le strategie economiche dei musicisti vissuti tra Rinascimento e prima Età moderna, appare utile un'ultima riflessione. La reputazione delle professioni musicali sin dall'antichità classica è stata condizionata dal contrasto fra l'alto valore attribuito alla speculazione e, a un gradino inferiore, alla composizione, contro il discredito attribuito alle professioni "meccaniche" dell'esecutore di canto e ancor più di strumenti. Seppur in forme più addolcite, la scarsa stima riconosciuta a molte professioni musicali di natura non eminentemente speculativa sopravvisse nel periodo qui preso in esame, il che si manifestò anche nell'aspirazione di alcuni professionisti, ascesi nella gerarchia sociale, ad affrancarsi dalla musica quale mezzo di sostentamento: una vita con la musica dunque, ma non per mezzo della musica. Nel Cinquecento e nel primo Seicento numerosi sono gli esempi di aristocratici compositori che, pur dando prova con la loro produzione musicale di solida professionalità, dichiaravano uno stato di dilettanti: si pensi, tra gli altri, a Emilio de' Cavalieri, «gentiluomo romano», sovrintendente delle arti per i Medici di Firenze, ma per i cultori di musica soprattutto acuto sperimentatore dell'opera in musica⁹⁰.

Come gli attori alle soglie dell'età moderna mireranno, attraverso la scrittura integrale e la stampa delle loro rappresentazioni (commedie, pastorali e tragedie) anche alla propria dignificazione, così la ricerca di un riscatto sociale da parte di compositori, cantanti e strumentisti, traspare talvolta da alcuni indicatori di opulenza economica: l'acquisto

di terreni e beni immobili, l'ingresso nel mercato collezionistico d'arte. Tali indicatori si riscontrano non casualmente per musicisti rappresentativi di nuove forme professionali.

Tra gli altri, Pietro Marchitelli (1643-1729) e Francesco Geminiani (1687-1762), che raggiunsero notevole fama in Italia e all'estero come campioni della nuova schiera dei compositori-violinisti di scuola italiana, furono entrambi collezionisti d'arte, non disdegnando nel caso di Geminiani anche il commercio di opere. I fratelli Giuseppe (1623-1697) e Antonio (*fl.* 1656-1700) Tricarico, dopo aver raggiunto nel tardo Seicento le più alte cariche musicali presso la corte di Vienna come interpreti e compositori d'opera e oratori, si trattennero lontano dalla natia Gallipoli il tempo strettamente necessario per conquistare, mediante l'acquisto di beni immobili e terreni, la tranquillità di una rendita economica e la possibilità di non praticare più la musica per vivere⁹¹.

Il cosiddetto fenomeno dell'emancipazione dell'artista, dai più solitamente associato a un'icona (Mozart), a un'epoca (il secondo Settecento) e a una idealistica cognizione del "genio musicale"⁹², ha in realtà radici molto lontane non estranee a implicazioni di natura economica.

La defatigante ricerca dei nessi e delle contraddizioni fra la libertà del musicista e le necessità quotidiane non può ormai più prescindere dalla non occasionale valutazione delle alternative economiche potenzialmente disponibili in ciascuna epoca.

Note

1. Si consulti, per esempio, l'ampia rassegna di dati e documenti *Profilo delle culture. Dati e documenti: Cronologia*, a cura di B. Bongiovanni, M. Bertini, A. Colturato, in *Guida all'Italia contemporanea 1861-1997*, diretta da M. Firpo, N. Tranfaglia, P. G. Zunino, 5 voll. e CD-rom, Garzanti, Milano 1998, vol. IV, pp. 616 ss. Sulle intersezioni tra economia e cultura musicale contemporanea cfr. *Rapporto sull'economia della cultura in Italia 1990-2000*, a cura di C. Bodo e C. Spada, il Mulino, Bologna 2004, pp. 403-40; Cap. VII, *La musica* (A. Leon, *Le attività musicali. Gli enti lirici alla ricerca di un nuovo equilibrio*; R. Giuliani, *Beni musicali: consistenza, tutela, valorizzazione*); *Economia della musica in Italia. Rapporto 2006*, a cura del centro ASK (Arts, Science and Knowledge), Università degli Studi Bocconi, Milano 2006.

2. Per una discussione sul concetto di "mercato/i dell'arte" cfr. tra l'altro: G. Guerzoni, *Apollo e Vulcano. I mercati artistici in Italia (1400-1700)*, Marsilio, Venezia 2006, pp. 20-30.

3. M. Sorce Keller, *Musica e sociologia. Una breve storia*, Ricordi, Milano 1996, p. 63.

4. P. Besutti, *Storia, musica e musicologia in Italia nell'età della "rivoluzione" storiografica / History, Music and Musicology in Italy in the Age of the Historiographical 'revolution'*, in *Le discipline musicologiche: prospettive di fine secolo / The Musicological Disciplines: End-of-century Prospects*, numero monografico di "Rivista Italiana di Musicologia", 35, 2000 [2001], pp. 21-66, 67-106.

5. Alla discussione del fenomeno del mecenatismo "istituzionale", individuale o collettivo, finalizzato alla simbolizzazione «del rango sociale», è dedicato C. Annibaldi (a cura di), *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, il Mulino, Bologna 1993.

6. G. Rostirolla, *La professione di strumentista a Roma nel Sei e Settecento*, in "Studi musicali", 23, 1994, 1, pp. 87-174.

7. Cfr. il pionieristico studio di L. Bianconi, T. Walker, *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-century Italian Opera*, in "Early Music History", 4, 1985, pp. 215-43 (trad. it. *Forme di produzione del teatro d'opera italiano nel Seicento*, in *La musica e il mondo*, cit., pp. 221-52).

8. Si segnala, tra le più recenti e utili opere di repertoriazione, l'edizione dei volumi *Le collezioni Gonzaga*, appartenenti alla collana *Fonti, repertori e studi per la storia di Mantova*, diretta da R. Morselli, Silvana, Cinisello Balsamo 2000.

9. Cfr., tra gli altri, il recente caso di L. Fenlon, *Giaches de Wert: Letters and Documents*, Klincksieck, s.l. 1999, in cui sono stati pubblicati gli autografi del compositore (alcuni dei quali inediti), tralasciando però documenti di contesto che avrebbero potuto meglio chiarire il significato delle missive pubblicate.

10. Cfr., in questo volume, il saggio di Raffaella Morselli (CAP. 3), nota 4.

11. Sulle forme di produzione del teatro d'opera italiano cfr. F. Piperno, *Il sistema produttivo, fino al 1780*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, EDT, Torino 1987, IV, pp. 1-75.

12. Cfr. S. Durante, *Il cantante*, in *Storia dell'opera italiana*, cit., IV, pp. 347-415, 350-6.

13. La storia professionale del cantante d'opera è compendiata in J. Rosselli, *From Princely Service to the Open Market: Singers of Italian Opera and their Patrons, 1600-1850*, in "Cambridge Opera Journal", 1, 1989, pp. 1-32.

14. Per un profilo sintetico del fenomeno cfr. L. Bianconi, *Il Seicento*, EDT, Torino 1991, pp. 99-112.

15. R. Baroncini, *Scelte e idtomi strumentali nell' "Orfeo" e in altri luoghi monteverdiani*, in *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive*, atti del convegno (Mantova, 21-24 ottobre 1993), a cura di P. Besutti, T. M. Gialdroni e R. Baroncini, Olschki, Firenze 1998, pp. 289-332, nel quale si rinvia ad altra bibliografia sull'argomento.

16. Tra le monografie dedicate a istituzioni e aree geografiche prevalentemente prese in considerazione per questo studio, si ricordino almeno: L. Lockwood, *La musica a Ferrara*, il Mulino, Bologna 1987; S. H. Parisi, *Ducal Patronage of Music in Mantua, 1587-1627: An Archival Study*, Ph. D. diss., University of Illinois, Urbana-Champaign 1989; W. Kirken-dale, *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici. With Reconstruction of the Artistic Establishment*, Olschki, Firenze 1993; J. W. Hill, *Roman Monody, Cantata, and Opera from the Circles around Cardinal Montalto*, Clarendon Press, Oxford 1997; D. Fabris, *Mecenati e musicisti. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*, LIM, Lucca 1999; F. Piperno, *L'immagine del Duca. Musica e spettacolo alla corte di Guidubaldo II duca d'Urbino*, Olschki, Firenze 2001.

17. Cfr. il caso del cantore Antonio Riccio, documentato in P. Besutti, *La galleria musicale dei Gonzaga: intermediari, luoghi, musiche e strumenti in corte a Mantova*, in *Gonzaga. La celeste galleria: le raccolte*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 1 settembre - 8 dicembre 2002), a cura di R. Morselli, Skira, Milano 2002, pp. 407-75, 408-9.

18. Guerzoni, *Apollo*, cit., pp. 52-3.

19. Archivio di Stato di Mantova (d'ora innanzi ASMN), Archivio Gonzaga (d'ora

innanzi AG), b. 904, f. IV, cc. 694-5; Roma, 12 agosto 1570, Francesco Follonica a Aurelio Zibramonti segretario della corte di Mantova.

20. ASMN, AG, b. 986, f. III, cc. 497-8; Roma, 11 novembre 1608, Bartolomeo Pellini al cardinale Ferdinando Gonzaga: «Il duca [Giovanni Angelo] Altemps, rico [sic] di 30 mila scudi d'entrata, non potendo più regere alle spese, vien consiliato di licenziare la musica che tiene nella sua capella, nella quale spendeva, dicono, più di 4 mila scudi l'anno per competenza di quella del collegio germanico, et di già ha licenziato una buona parte di quei musici et andrà appresso riformandosi nel resto»; il documento è edito in B. Furlotti, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Roma e Mantova (1587-1612)*, Silvana, Cinisello Balsamo 2003, doc. 791.

21. ASMN, AG, b. 962, f. I, cc. 147-50; Roma, 19 marzo 1594, Tullio del Carretto al duca Vincenzo Gonzaga: «Il castrato [senese] verrà a servire l'altezza vostra et dimanda 100 scudi di provisione, che le sù paghato il viaggio [30 scudi d'oro] et le spese per lui et un servitore. Messer Paolo [Facconi] dice che ha voce buona, ma che il giovane non è sicuro in cantare ma habile ad imparare et a fare riuscita. Resta dunque solo che vostra altezza comandi quanto s'havrà a fare»; il documento è edito in Furlotti, *Le collezioni*, cit., doc. 210.

22. ASMN, AG, b. 965, f. II, cc. 561-2; Roma, 27 ottobre 1595, Tullio Del Carretto a Guidobono Guidoboni, consigliere: «Il presente latore è il giovane castrato ch'io, d'ordine del serenissimo nostro signore [Vincenzo I Gonzaga], gl'inviai di Roma a' mesi passati, il quale è ricorso da me dicendo che non gli v[er]o dato per sua mercede quel salario che sua altezza è restata servita di comandare, et però ho pensato di raccomandarlo all'amorevolezza di vostra altezza illustrissima, acciò, et per amor mio et per beneficio del giovane, resti servita di favorirlo»; edito in Furlotti, *Le collezioni*, cit., doc. 266.

23. Besutti, *La galleria musicale*, cit., p. 412.

24. Cfr. Fenlon, *Giaches de Wert*, cit., p. 108.

25. La documentazione è pubblicata e analizzata in P. Besutti, *Una lettera inedita di Girolamo Frescobaldi*, in "Rivista Italiana di Musicologia", 18, 1982, 2, pp. 207-11.

26. Sugli aspetti economici e finanziari della Roma del tempo cfr. J. Delumeau, *Vita economica e sociale di Roma nel Cinquecento*, Sansoni, Firenze 1979.

27. ASMN, AG, b. 947, f. 1/1, cc. 38-9; Roma, 24 gennaio 1587, Attilio Malegnani a Federico Cattaneo gentiluomo di Camera; documento edito in S. Ledbetter, *Luca Marenzio: New Biographical Findings*, Ph. D. diss., New York University, New York 1971, p. 194 e in M. Bizzarini, *Marenzio: la carriera di un musicista tra Rinascimento e Controriforma*, Promozione Franciacorta, Coccaglio 1998, p. 116.

28. ASMN, AG, b. 947, f. 1/2, c. 300; Roma, 13 maggio 1587, Attilio Malegnani a corte: «Domenica prossima passata messer Lucca Marentio mi venne a ritrovare, dicendomi che suo padre gli scriveva che si contentava ch'egli venisse a servire il serenissimo signor nostro, nel servizio di che io gli parlai alli giorni passati, ogni volta però che sua altezza volesse assiguarli quella provigione che me gli fece offerire, come ben se vostra signoria, in vita sua, cioè mentre che detto messer Lucca viverà, con questo ch'egli sia obligato a servire il detto serenissimo signore et serenissima sua casa, pregandomi farlo sapere all'altezza sua, sì come faccio per mezzo di vostra signoria. Non gli ho risposto cosa alcuna, se non di far quanto egli mi richiede, che sarà per aviso di lei, dalla quale starò aspettando risposta sopra ciò, per saper che risponder ad esso messer Lucca»; il documento è edito in Ledbetter, *Luca Marenzio*, cit., p. 197 e Bizzarini, *Marenzio*, cit., pp. 117-8 dove si analizza la vicenda relativa alla richiesta dell'autorizzazione paterna.

29. *Ibid.* per la sofferta e prolungata trattativa tra Marenzio e la corte di Mantova.

30. *Ivi*, p. 116.

31. Ivi, pp. 116-7.

32. Ivi, pp. 170-4 per le vicende relative all'ingresso di Marenzio nei Ruoli di Ferdinando de' Medici.

33. ASMN, AG, b. 984, f. 1/3, c. 327; Roma, 4 agosto 1607, Francesco Campagnolo a Vincenzo Gonzaga, duca di Mantova; lettera parzialmente edita in Parisi, *Ducal Patronage*, cit., p. 561 e in P. Besutti, *I rapporti musicali tra Mantova e Vienna durante il Seicento*, in M. Engelhardt (hrsg.), *"Teutschland noch gantz ohnbekandt". Claudio Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum*, Bericht der interdisziplinären Tagung aus Anlaß des 350. Todestags (1993) von Claudio Monteverdi und des 350. Geburtstags (1994) der Oper *Seelewig* von Georg Philipp Harsdörffer und Sigmund Theophil Staden (Schloß Thurnau, 2-6 März 1994), Lang, Frankfurt 1996, pp. 45-62, p. 50.

34. ASMN, AG, b. 905, f. III, cc. 152-3; Roma, 4 marzo 1571, Aurelio Zibramonti al castellano di Mantova. Sul medesimo argomento f. IV, cc. 269-72; Roma, 7 aprile 1571: «Ho tralasciato di parlarle sin in ultimo di questa della galanteria dell'Orsaccio il quale scongiura anzi comanda a messer Giovan Battista che non parta di qui, il che attribuisco tutto alla mala sorte ch'io ho con gli musici mercenarii, con quali mi pare però d'haver ritrovata la via ch'è della pazienza che per altro modo non mi pare di dover caminar con così fatti huomini; non sarebbe gran cosa ch'in puochi di egli se ne pentisse com'ha forse fatto Lorenzino il quale m'ha detto ch'ha composto certi madrigali et gli fa stampare per donargli a sua eccellenza, soggiungendomi che vole partire da monsignor illustrissimo di Ferrara per non haver gli suoi pagamenti in tempo, dal che vole ch'io conosca ch'egli desidera la servitù di sua eccellenza ma oltre che non credo a simili gente come tante volte m'ha dimostrato l'isperienza che debbo far sempre. Mi ricordo la tassa che gli è datta (forse anco a torto) ma l'errore tale ch'io senza esser assicurato da uomini d'honore ch'egli viva bene non ardirei di trattar seco che venisse a servire a sua eccellenza tanto più mentre che sta con monsignor illustrissimo di Ferrara, perché essendosi sua signoria illustrissima privata del castrato spagnuolo che le piaceva, solamente perché ritornasse a servire a sua eccellenza, non vorrei a termine di privarlo de Lorenzino contra sua volontà, se non me venisse ciò imposto da sua eccellenza».

35. D. Fabris, *Lorenzino*, in S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, Macmillan, London 2001, *ad vocem*.

36. P. Besutti, *La figura professionale del cantante d'opera: le virtuose di Ferdinando Carlo Gonzaga*, in "Quaderni storici", XXII, 2, 1997, pp. 409-33, in particolare alle pp. 421-2, ove si documenta il caso del cantante castrato Domenico Cecchi detto il Cortona.

37. Baroncini, *Scelte e idiomi*, cit.

38. Archivio segreto estense di Modena, *Libro di spese*, anno 1566; documento edito in Baroncini, *Scelte e idiomi*, cit., p. 330.

39. ASMN, AG, b. 402, cc. 1035, 1037; documento edito in Baroncini, *Scelte e idiomi*, cit., p. 331.

40. ASMN, AG, b. 410, fasc. 43, *Entrate e spese [...] della cassa particolare del Serenissimo Vincenzo (1588-90)*, c. 36v; documento edito in Baroncini, *Scelte e idiomi*, cit., p. 330.

41. ASMN, AG, b. 402, cc. 1035, 1037; documento edito in Baroncini, *Scelte e idiomi*, cit., p. 332.

42. Il riflesso delle musiche violinistiche da ballo nelle scelte musicali monteverdiane è peculiarmente analizzato in Baroncini, *Scelte e idiomi*, cit.

43. I documenti relativi alla commissione e circolazione dei violini sono editi e analizzati in Besutti, *La galleria musicale*, cit. pp. 428; e in Id., *"Cose all'italiana" e alla tedesca "in materia di ricreazione": la circolazione di strumenti, strumentisti e balli fra Mantova e i territori dell'impero romano germanico (1500-1630)*, in U. Artioli, C. Grazioli (a cura di), *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo*, Le Lettere, Firenze 2005, pp. 239-72.

44. Cfr. nota 31.

45. ASMN, Autografi, b. 6, cc. 397-8; Roma, 2 febbraio 1568; lettera edita senza segna-
tura in A. Bertolotti, *La musica in Mantova*, [Ricordi], Milano 1890, pp. 47-8; ma cfr. anche
ASMN, AG, b. 900, f. VI, cc. 901-4, 909-14; Roma, 7 febbraio 1568. Si ricorda che una messa
polifonica è composta da cinque brani corrispondenti alle cinque parti dell'*ordinarium
missae* (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*).

46. ASMN, Autografi, b. 6, cc. 399-400; Roma, 1° maggio 1568; lettera edita senza segna-
tura in Bertolotti, *La musica*, cit., p. 48.

47. ASMN, AG, b. 910, f. III/1, cc. 402-3; Roma, 3 gennaio 1573, il vescovo Odescalco al
duca Guglielmo Gonzaga: «mando a vostra eccellenza alcuni versi fatti sopra la morte della
bona memoria del signor cardinale di Ferrara [Ippolito d'Este], al compositore dei quali si
dice che il signor cardinale [Luigi] da Este ha donati 50 scudi»; lettera edita senza segna-
tura in Bertolotti, *La musica*, cit., p. 49.

48. ASMN, AG, b. 915, f. II, cc. 192-5; Roma, 9 febbraio 1575, vescovo Odescalco al duca
Guglielmo Gonzaga: «Il Palestrina musico mi ha promesso hoggi mandarmi non so che
canzone posta in musica d'ordine di vostra altezza per puoterle mandare questa sera, se s'ha-
veranno a tempo si manderanno»; ASMN, AG, b. 915, f. VI, cc. 633-4; Roma, 2 marzo 1575, mitten-
te sconosciuto [forse decano Cavriani] al duca Guglielmo; e ASMN, AG, b. 915, f. VI, cc. 635-8;
Roma, 2 marzo 1575, decano Cavriani al duca: «Al Palestina darò forse domani li quaranta
scudi che vostra altezza mi commanda»; ASMN, AG, b. 915, f. VI, cc. 641-2; Roma, 5 marzo 1575,
decano Cavriani a Guglielmo Gonzaga, duca di Mantova: «Ho dato al Palestina li quaranta
scudi ch'ella m'ordina, il quale ne rende humilissime gratie all'altezza vostra, con offerirsi
prontissimo a servirla ogni volta che le piacerà comandarli». I documenti sono editi e analiz-
zati in P. Besutti, *Quante erano le messe mantovane? Nuovi elementi e qualche precisazione su
Palestrina e il repertorio musicale per S. Barbara*, in *Palestrina e l'Europa*, atti del III convegno
internazionale di studi (Palestrina, 6-9 ottobre 1994), a cura di G. Rostirolla, S. Soldati,
E. Zomparelli, Fondazione G. Pierluigi da Palestrina, Palestrina 2006, pp. 707-42.

49. *Ibid.* per un compendio sulle vicende storiche su quest'episodio e le relative refe-
renze documentarie e bibliografiche.

50. Con canto piano si intende il canto monodico liturgico in uso nella Chiesa cristia-
na, impropriamente detto "gregoriano".

51. I codici sono conservati presso la biblioteca del Conservatorio di musica G. Verdi
di Milano; alcuni di essi sono stati esposti recentemente a Mantova in occasione della
mostra *Gonzaga. La celeste galleria* (Mantova, Palazzo Te, 1 settembre - 8 dicembre 2002),
al cui catalogo si rinvia per la descrizione dei documenti e la loro storia bibliografica: Besut-
ti, *La galleria*, cit.

52. Cfr. Id., *Quante erano le messe*, cit.

53. Nell'ottobre 1578 il compositore cominciò a lavorare e la cadenza delle spedizioni
da Roma a Mantova è così sintetizzabile: 5 novembre 1578 «prima messa» (forse *In Dupli-
cibus minoribus*); 15 novembre 1578 «seconda messa»; 10 dicembre 1578 «quarta messa»; 17
marzo 1579 altra messa; 18 marzo 1579 altra messa; 21 marzo 1579 «tre ultime messe» (forse
due *In festis Apostolorum* e una *In Semiduplicibus minoribus*); 1° aprile 1579 un'altra «messa
nuova». Le lettere relative alle spedizioni delle messe da parte di Palestrina per tramite
degli inviati gonzagheschi a Roma sono conservate in ASMN, AG, bb. 923, 925, e sono citate
(complete di altre referenze bibliografiche) in Besutti *Quante erano le messe*, cit.

54. Le lettere relative a questo primo pagamento sono conservate in ASMN, AG, bb.
2208, 925; cfr. Besutti, *Quante erano le messe*, cit.

55. Cfr., per esempio, il caso di Monteverdi che nel 1620 si rifiutò di tornare a Mantova per una progettata ripresa della sua *Arianna* adducendo come motivazione i gravosi impegni imposti dal proprio impiego nella basilica di San Marco: P. Besutti, *Variar "le prime 7 stanze della luna": ritrovati versi di ballo per Jacopo Peri*, in "Studi musicali", XXXIV, 2005, 2, pp. 319-74.

56. Cfr. S. Ferrone, *Attori mercanti corsari*, Einaudi, Torino 1993, *passim*.

57. ASMN, AG, b. 908, f. XI/2, cc. 751-2; Roma, 24 settembre 1572, Annibale Capello a Guglielmo Gonzaga, duca di Mantova; documento edito in Bertolotti, *La musica*, cit., p. 49. Sulla medesima vicenda: ASMN, AG, b. 910, f. 1, cc. 7-8; Roma, 3 gennaio 1573, Aurelio Zibramonti a destinatario ignoto: «Ho dett'al Palestina musico il duono che vostra eccellenza gli fa, accioché conosca essergli stati cari gli motetti che qui le presentò et perciò il signor Camillo Capilupi gli darà 25 scudi secondo la commissione di lei»; documento menzionato senza segnatura in Bertolotti, *La musica*, cit., p. 49.

58. ASMN, AG, b. 910, f. II/1, cc. 38-9; Roma, 10 gennaio 1573, Camillo Capilupi a Pietro Martire Cornacchia; il documento è edito in C. Brown, *Bishop Gerolamo Garimberto Archeological Adviser to Guglielmo Gonzaga Duke of Mantua (1570-1574)*, in "Arte Lombarda", n. s. 83, 1987, 4, pp. 32-58, in particolare p. 51.

59. ASMN, AG, b. 910, f. II/2, cc. 107-8; Roma, 21 (25?) marzo 1573, Camillo Capilupi a Pietro Martire Cornacchia: «Questa mia verrà fuori del plico di sua eccellenza perché mi ero scordato di scriverla et dopo esser a letto mi son venuto a ricordare et ho voluto ad ogni modo avisar vostra signoria come hoggi ho fatto una lettera di cambio a vostra signoria di scudi 135 d'oro in oro, dico scudi cento trentacinque et un soldo, come vederà che riescon di moneta centocinquanta, computandovi il cambio et l'agio, quali ho pagato d'ordine di mr Girolamo Garimberto a mr Tomaso dalla Porta scultore per finito pagamento di due statue comperate per sua eccellenza et credo che con questi hormai resterà poco poco delli mille scudi della polize, pur ci son anchor quei 25 scudi in oro rimessi ultimamente in luogo di quelli che si diedero al cantore Palestrina»; il documento è citato in C. Brown (in collaboration with A. M. Lorenzoni), *Our Accustomed Discourse on the Antique: Cesare Gonzaga and Gerolamo Garimberto: two Renaissance Collectors of Greco-roman Art*, Garland, New York-London 1993, pp. 228-9. Sempre sulle lettere di cambio relative al pagamento di questi beni cfr. ASMN, AG, b. 910, f. II/5, cc. 258-9; Roma, 16 maggio 1573, Camillo Capilupi al duca Guglielmo Gonzaga, e ASMN, AG, b. 910, f. II/6, cc. 297-8; Roma, 12 giugno 1573, Camillo Capilupi a Pietro Martire Cornacchia castellano e primo segretario.

60. P. Besutti, R. Giuliani, G. Polazzi, *Carlo Tassarini da Rimini*, LIM, Lucca, in corso di stampa, cap. 3.

61. Gli avvisi di stampa relativi a questo episodio sono editi in M. Cornaz, *L'édition et la diffusion de la musique à Bruxelles au XVIII^e siècle*, Académie Royale de Belgique, Bruxelles 2001, pp. 191-2.

62. Questa prima stampa della *Grammatica di musica*, oltre a essere smerciata in «fiera a Sinigaglia» (cfr. C. Tassarini, *Grammatica di musica*, s.n., Urbino [Roma?] 1741, «Amico lettore»), era disponibile a Roma presso il libraio Benedetto Sodi: cfr. *Diario ordinario* [di Roma], Chracas, Roma, 20 maggio 1741: «Per comodo de' dilettanti è stata data alla luce da Carlo Tassarini da Rimini Professore di violino, la *Grammatica di Musica* che insegna il modo facile, e breve per imparare di suonare il violino sulla parte divisa in due libri con le sue figure e lezioni, toccate per tutti li tuoni della musica, con la misura della tastatura del violino, con tutte le sue voci, che si possono fare su quella; e le medesime grammatiche si venderanno in fiera di Sinigaglia, e in Roma da Benedetto Sodi libraro al vicolo de' Pasti-

ni all'insegna di S. Rocco a Pavoli 4 per libro». Ringrazio Teresa Maria Gialdroni per avermi segnalato questo documento.

63. P. Petrobelli, *Tartini, le sue idee e il suo tempo*, LIM, Lucca 1992, pp. 89, 97.

64. Per una sintesi della storia editoriale della *Grammatica di musica*, cfr. C. Tessarini, *Grammatica di Musica. Insegna il modo facile, e breve per bene imparare di sonare il violino su la parte (Urbino, 1741)*, ed. anast. con prefazione di L. Rovighi, LIM, Lucca 1986, pp. vii-xvii; rispetto ai dati riportati da Rovighi va però segnalato che la fonte da lui indicata come stampata a Roma presso Pilucchi Cracas non poteva essere datata 1745 ca. come egli propone, poiché la ragione «Pilucchi Cracas» iniziò a essere usata solo dal 1781, anno in cui Vincenzo Pilucchi rilevò l'attività della stamperia Cracas (senza «h») continuandola. Sull'attività in campo musicale dei Cracas cfr. T. M. Gialdroni, *Cracas*, in B. M. Antolini (a cura di), *Dizionario degli editori musicali italiani: 1750-1930*, ets - Società Italiana di Musicologia, Pisa 2000, pp. 123-4.

65. Non casualmente Tessarini intitolò la propria seconda raccolta a stampa proprio *Il maestro, e Discepolo*; cfr. Besutti, *Carlo Tessarini*, cit., catalogo tematico, scheda BC 2; il collegamento fra il manuale e questa seconda opera è discusso in Id., *La didattica strumentale negli Ospedali veneziani: il ruolo di Carlo Tessarini*, in *La musica degli Ospedali veneziani fra Seicento e inizio Ottocento*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Centro tedesco di studi veneziani, 4-7 aprile 2001), a cura di H. Geyer e W. Osthoff, Edizioni di Storia e di letteratura, Roma 2004, pp. 237-67.

66. ASMN, Autografi, b. 6, cc. 403-4; Roma, 3 marzo 1570, Giovanni Pierluigi (da) Palestrina a Guglielmo Gonzaga; per la storia bibliografica del documento cfr. Besutti *Quante erano le messe*, cit.

67. ASMN, AG, b. 911, f. II/1, cc. 440-1; Roma, 17 aprile 1574, Annibale Capello a Guglielmo Gonzaga; referenze bibliografiche compendiate in Besutti, *Quante erano le messe*, cit.

68. ASMN, AG, b. 912, f. I/1, cc. 72-3; Roma, 29 maggio 1574, Luigi Rogna ad Aurelio Zibramonti; referenze bibliografiche in Besutti, *Quante erano le messe*, cit.

69. Id., *Centri e periferie musicali in Europa fra Sei e Settecento: Nicolò e gli altri Tricarico, da Gallipoli al mondo*, in *I Capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del barocco*, atti del convegno (Lecce, 23-26 ottobre 2000), Salerno editrice, Roma 2002, pp. 663-85.

70. P. Besutti, "Pasco gli occhi e gli orecchi": la rilevanza dell'"actio" nella produzione e nella ricezione musicale tra Cinque e Seicento, in *Il volto e gli affetti. Fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, atti del convegno di studi (Torino, 28-29 novembre 2001), a cura di A. Pontremoli, Olschki, Firenze 2003, pp. 281-300.

71. E. Durante, A. Martellotti, *Cronistoria del concerto delle dame principalissime di Margherita Gonzaga d'Este*, SPES, Firenze 1989.

72. ASMN, AG, b. 988; Roma, 11 luglio 1609, Aurelio Recordati ad Annibale Chieppio consigliere: «Quanto meglio saranno spesi li dinari di sua altezza in quella signora Adriana napolitana per la quale Paolo Faccione è ito a Napoli, che lei almeno è virtuosissima et bella et ha un marito [Muzio Baroni], per quanto intendo, buon dottore, che colla venuta sua sua altezza se ne potrà valere in qualche negotio anche di sustantia. [...] Paolo basso per le lettere giunte hora scrive che la signora Adriana non si vuol partire per questi caldi, massime essendo gravida. Ha però esso havuto 300 scuti a questo conto et non so come si farà a cavarli dalle mani, anzi fa fare uffitio per Filippo che vorrebbe venire a Mantova per dar conto minutissimamente delle rare qualità di questa signora, che è una cosa quasi sopradivina, non gli dando l'animo che vi sia carta bastante per esprimerne neanche la metà»; documento edito in Parisi, *Ducal Patronage*, cit., p. 182 e più recentemente in Furlotti, *Le collezioni*, cit.,

doc. 824. Su Adriana Basile la monografia di riferimento continua a essere A. Ademollo, *La bella Adriana, ed altre virtuose del suo tempo alla Corte di Mantova, contributo di documenti per la storia della musica in Italia, nel primo quarto del Seicento*, Lapi, Città di Castello 1888.

73. La documentazione è edita e analizzata in P. Besutti, *Da "L'Arianna" a "La Ferinda": Giovan Battista Andreini e la "comedia musicale all'improvviso"*, in "Musica Disciplina", 49, 1995 [1998], pp. 227-76.

74. Sulla diffusione dell'oratorio a Mantova cfr. Id., *L'oratorio "in corte" a Mantova: tra Bologna, Modena e Venezia*, in *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (secc. XVII e XVIII)*, atti del convegno internazionale (Perugia, 18-20 settembre 1997), a cura di P. Besutti, Olschki, Firenze 2002, pp. 365-421. Si ricordi che l'oratorio consisteva in una sorta di opera in musica di argomento devozionale, rappresentata solitamente senza scene.

75. Sulle donne direttrici d'orchestra cfr. *Storia di una "novità": la direzione d'orchestra al femminile*, atti della giornata internazionale di studi (Firenze, 19 giugno 2003), a cura di L. Navarrini Dell'Atti, Consiglio Regionale della Toscana, Firenze 2003.

76. Per la storia di questa istituzione cfr. G. Salvetti (a cura di), *Milano e il suo conservatorio (1808-2002)*, Skira, Milano 2003.

77. P. Besutti, *La formazione musicale delle donne nei conventi italiani ed europei tra Medioevo e prima età moderna*, in P. Adkins Chiti (a cura di), *Una visione diversa. La creatività femminile in Italia tra l'Anno Mille e il 1700*, Electa - Fondazione Adkins Chiti Donne in musica, Milano 2003, pp. 29-35.

78. ASMN, AG, b. 976, f. v/2, c. 546; Roma, 2 agosto 1603, Paolo Facconi a corte di Mantova: «Dal signor [Lelio] Arrigoni mi viene comunicato che sua altezza [Vincenzo Gonzaga] ha mutato pensiero di Catterina, cioè di farla venire a Mantova di longo senza fermare in Firenze, come prima era stato stabilito. Però, giudicando io che assai meglio sarebbe per eccellenza del negotio che si fermasse in Firenze per alcuni mesi sotto la disciplina del signor Giulio Romano [Caccini] per molti rispetti, principalmente per pigliare il modo di cantare di Giulio, qual piace tanto a sua altezza, poi anchora perché costì quelli che la conducono pottriano lassiarla et tornarsene a Roma, il che sarebbe d'assai minore spesa, poi anchora perché, essendo cossì giovinetta, più facilmente apprenderà il toscano che il cantar lombardo, quale a levarcelo poi ci vorrà altro che parole. Questo tutto ho voluto dirlo a vostra signoria come quello che desidera che sua altezza sia servita dalli più eccellenti che siano in questo negotio»; il contenuto del documento è menzionato senza segnatura in Bertolotti, *La musica*, cit., p. 49. Da una lettera del 26 luglio 1603 (ASMN, AG, b. 2258) si apprende che il duca Vincenzo comandò che Caterina fosse inviata direttamente a Mantova dove sarebbe stata collocata in casa del maestro di cappella Claudio Monteverdi e di sua moglie Claudia Cattaneo. Su Caterina Martinelli cfr. E. Strainchamps, *The Life and Death of Caterina Martinelli: New Light on Monteverdi's 'Arianna'*, in "Early Music History", 5, 1986, pp. 155-86.

79. ASMN, AG, b. 976, f. v/1, c. 526; Roma, 28 giugno 1603, Paolo Facconi a corte.

80. ASMN, AG, b. 976, f. v/2, c. 175; Roma 2, agosto 1603, Lelio Arrigoni a corte. Alla giovane furono anticipati 100 scudi per il viaggio verso Mantova (ASMN, AG, b. 976, f. v/2, cc. 182-3; Roma, 15 agosto 1603); in seguito più volte integrati con altri denari (ASMN, AG, b. 976, f. v/2, cc. 187-8, 207-8; Roma, 16 agosto e 13 settembre 1603). Le preoccupazioni sulla moralità della giovane continuarono anche una volta concluso l'ingaggio: ASMN, AG, b. 976, f. v/2, c. 556; Roma, 16 agosto 1603, Paolo Facconi a corte: «Dimani parte Catterinuuccia con un suo avo e sua madre et il Gabbino [Arrigo], quale è stato suo mastro, per la Marca, volendo visitare la Madona de Loreto, e perché io suon geloso de l'honore del serenissimo padrone et anchora per essere in parte pratico della corte, che vi sono delli ministri bassi,

quali sono alcuna volta un pocho transcurati, però io metto in considerazione a vostra signoria che gli comandi, subito arrivati che sarrano, POSSINO ritrovare alloggio senza haver da cercare Herode o Pilato, e prego vostra signoria perdonarmi se tanto ardisco, che l'affettione del padrone mi fa passare tanto inanzi, se bene suon sicuro che vostra signoria haverà già considerato ciò che di sopra circa a questo particolare».

81. Tra i contributi più recenti sull'argomento cfr. *La musica negli Ospedali veneziani*, cit.

82. Il fenomeno era già stato osservato da L. A. Muratori, *Annali d'Italia dal principio dell'era volgare sino all'anno 1749*, XV, Milano 1753², p. 512: «attendendosi dappertutto a sontuose opere in musica, con essersi trasferito a decorare i musici e le musiche l'adulterato titolo di *virtuosi* e *virtuose*. Gareggiavano più dell'altre fra loro le corti di Mantova e Modena, dove i duchi Ferdinando Carlo Gonzaga, e Francesco II d'Este, si studiavano di tenere al loro stipendio i più accreditati cantanti, e le più rinomate cantatrici, e i sonatori più cospicui di varij musicali strumenti».

83. Tale argomento è stato approfondito con particolare riguardo alla situazione della corte di Mantova in P. Besutti, *La figura professionale del cantante d'opera: le virtuose di Ferdinando Carlo Gonzaga*, in A. Morelli (a cura di), *Storia e musica. Fonti, consumi e committenze*, numero monografico di "Quaderni storici", XXII, 1997, 2, 95, pp. 409-33. L'approfondimento economico di quest'episodio è stato oggetto di una relazione congiunta con studiosi di storia dell'economia: P. Besutti, A. Lai, R. Stacchezzini, *Management and Accounting for Music Crews: The Case of the Music Organization in the Duchy of Mantua (late 1600, early 1700)*, 5th Accounting History International Conference (Banff [Canada], 9-11 agosto 2007).

84. Besutti, *La figura professionale*, cit.

85. ASMN, *Mandati*. I risultati emersi dal sistematico spoglio dei libri dei mandati per il periodo 1662-1713 (bb. 55-62) sono pubblicati in P. Besutti, *La corte musicale di Ferdinando Carlo Gonzaga ultimo duca di Mantova. Musici, cantanti e teatro d'opera tra il 1665 e il 1707*, Arcari, Mantova 1989. Parte dei documenti era stata menzionata in Bertolotti, *La musica*, cit.

86. Cfr., in questo volume, il saggio di Guido Guerzoni (CAP. 1).

87. Archivio di Stato di Venezia, *Inquisitori di Stato*, b. 914. Il documento è stato pubblicato in G. B. Cavalcaselle, *Tipi di scritture teatrali attraverso luoghi e tempi diversi, contributo storico-giuridico allo studio della natura contrattuale delle scritture teatrali*, Athenaeum, Roma 1919, pp. 12-3; cfr. anche S. Durante, *Alcune considerazioni sui cantanti di teatro del primo Settecento e la loro formazione*, in L. Bianconi, G. Morelli (a cura di), *Antonio Vivaldi. Teatro musicale cultura e società*, Olschki, Firenze 1982, pp. 427-81.

88. ASMN, AG, b. 1770, Milano 7 settembre 1689, Domenico Cecchi; il documento è edito in Besutti, *La figura professionale*, cit., p. 421.

89. Cfr. in proposito i rapporti tra i funzionari della corte di Ferdinando Carlo Gonzaga e gli impresari Piantanida di Milano e soprattutto Serino di Napoli per il reclutamento di cantanti di corte in opere da rappresentarsi in quelle città.

90. W. Kirkendale, *Emilio de' Cavalieri "gentiluomo romano". His Life and Letters, his Role as Superintendent of All the Arts at the Medici Court and his Musical Compositions*, Olschki, Firenze 2001.

91. Cfr. Besutti, *Centri e periferie*, cit.

92. Cfr. Sorce Keller, *Musica e sociologia*, cit., p. 66.