



Paola Besutti

MUSICHE E MUSICI ALLA TAVOLA DEI GONZAGA

Il binomio musica e cibo è ormai considerato un luogo comune. Quando il cibo è consumato da commensali radunati non semplicemente per alimentarsi, ma anche per celebrare, festeggiare, conversare, riconoscersi, mirare ed essere mirati, la musica è uno degli elementi ricorrenti. Anche dal tipo di musica, associato al pasto e al luogo in cui si consuma, valutiamo più o meno razionalmente un ambiente, le sue frequentazioni e talvolta la qualità dei cibi. La musica, non necessaria e proprio perciò indicatore eloquente, è dunque parte della rete di relazioni e convenienze, stretta attorno alla pratica sociale dell'alimentazione.

L'insieme di segni e di significati, sensoriali, estetici ed etici, a noi familiare e leggibile anche a livello intuitivo, ha cominciato a codificarsi in un certo periodo storico e in determinati contesti culturali. La dimensione sonora più o meno variata e armonizzata con le vivande, diviene infatti un ingrediente conviviale ricorrente e consapevole nelle corti italiane ed europee in cui è andata affinandosi quella civiltà delle "buone maniere"¹, che ha posto le basi dell'attuale forma del vivere².

Nella prima età moderna, il consumo del cibo in corte si intreccia con quello della musica su molteplici piani, osservabili da almeno sei diversi punti prospettici, ovviamente intersecantisi fra loro: 1) piacere sensoriale: cultura vs natura, musica vs strepito; 2) educazione: musiche, letture e favole; 3) divertimento e salute: il ballo; 4) musica come marcatore spazio-temporale; 5) convivialità e opulenza: varietà, ricercatezza e possesso di musiche; 6) organizzazione di corte: il posto e lo *status* dei musicisti.

¹ N. ELIAS, *La società di corte*, Bologna 1980; *Id.*, *Il processo di civilizzazione*, Bologna 1988.

² A. QUONDAM, *Forma del vivere*, Roma 2009.

Esistono studi che pongono in generale l'accento «sul proporzionato consumo di musiche» sapientemente accordate all'impressionante succedersi delle portate del banchetto di corte³, ma per uscire di genericità questo percorso verrà incentrato su una messe documentaria omogenea, proveniente dagli archivi della corte di Mantova. A tutt'oggi i rapporti fra musica e tavola in relazione ai Gonzaga non sono stati oggetto di uno studio precipuo⁴, che risulta invece assai giustificato sia per la ricchezza della documentazione sul tema, sia per i tratti di continuità e discontinuità con altre pratiche cortigiane coeve individuabili.

Mediante una selezionata antologia di *exempla*, compresi tra la metà del Quattrocento e i primissimi anni del Settecento, verrà di seguito tracciato un sintetico quadro che a partire dai sei punti di vista prescelti, cercherà di comprendere non solo quali musiche venissero proposte prima, dopo o durante i pasti, e perché, ma anche chi, nel complesso organigramma di corte, le scegliesse. L'attenzione verrà posta non solo su quanto venisse realizzato nella corte gonzaghesca, ma anche su quanto si conoscesse a Mantova della convivialità altrui, poiché è eloquente anche quanto fosse ritenuto degno di narrazione orale o epistolare.

Benché l'intento, almeno per ora, non sia quello di scrivere una storia della musica alla tavola dei Gonzaga, ma di saggiare mediante itinerari tematici le più diverse implicazioni delle relazioni fra cibo e musica in una ben determina-

³ La maggior parte della bibliografia musicale dedicata sinora all'argomento risulta incentrata sui banchetti estensi: H. M. BROWN, *A Cook's Tour of Ferrara in 1529*, «Rivista italiana di musicologia», X, 1975, pp. 216-241, saggio basato su C. DA MESSISBUGO, *Banchetti, Composizioni di vivande et apparecchio generale*, Ferrara 1549, pp. non num. Dallo stesso Messisbugo è tratta la descrizione del banchetto (Ferrara, 24 gennaio 1529) posta in appendice al volume C. GALLICO, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Torino 1978 (*Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, 3), pp. 110-116. Anche S. LORENZETTI, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento*, Firenze 2003 (*Historiae musicae cultores*, collana diretta da L. Bianconi, XCV), pp. 169-173, oltre a vari riferimenti sparsi, dedica al tema della musica e del banchetto uno spazio precipuo, concentrandosi su un esemplare «cena di pesce» estense (Belfiore, 20 maggio 1529), sempre descritta da Messisbugo. È ricco di riferimenti alle relazioni fra musica e convivialità, con peculiare attenzione per le forme drammurgico-musicali, il ben noto classico della letteratura musicologica N. PIRROTTA, *Li due Orfei: da Poliziano a Monteverdi*, Torino 1969 (*Saggi*, 556), in particolare il capitolo *Orfeo degli strambotti*, pp. 5-44. Di ambito più generale, è il recente C. GIANTURCO, *La festa conviviale e la musica*, in *I fasti del banchetto barocco*, a cura di J. Di Schino, Roma 2005, pp. 93-102.

⁴ *Cucina mantovana di Principi e di popolo: testi antichi e ricette tradizionali*, a cura di G. Brunetti, Mantova 1991; e G. MALACARNE, *Sulla mensa del principe. Alimentazione e banchetti alla corte dei Gonzaga*, Modena 2000, non si soffermano sulle componenti musicali, ma offrono contributi documentari utili all'approfondimento musicologico.



ta corte, a conclusione i diversi segmenti permetteranno di tracciare un abbozzo storico e porre in risalto alcune peculiarità repertoriali e organizzative.

1. Piacere sensoriale: cultura vs natura, musica vs strepito

Il consumo di cibo appaga i sensi del gusto, dell'olfatto, della vista ma, se consumato nel tumulto, la soddisfazione sensoriale può subire interferenze, causate dal turbamento uditivo. La presenza di musica prima, durante e dopo «le vivande»⁵ può assolvere dunque a un primo fondamentale compito: disciplinare il paesaggio uditivo conviviale, coprendo gli spazi sonori sgradevoli ed eventualmente saturando i silenzi. L'arte dei suoni governati dalla cultura può quindi ricondurre all'ordine il disordine uditivo.

Tale uso funzionale della musica non sembri troppo riduttivo, rispetto a più alti profili artistici. Nella storia è infatti accaduto spesso che forme musicali o espedienti esecutivi siano stati sperimentati proprio in quanto finalizzati a scopi pratici. Si ricordi, per esempio, la composizione e concertazione di musiche strumentali molto risonanti, volute da Monteverdi nel Teatro Farnese di Parma durante l'opera-torneo *Mercurio e Marte* (1628) per coprire il fastidioso rumore delle imponenti macchine di scena⁶.

Nelle narrazioni epistolari o ufficiali, l'attenzione all'educazione del paesaggio sonoro conviviale è attestata dal frequente uso degli aggettivi «soave», «perfetto» riferiti all'armonia sonora. Così, per esempio, nel 1475 l'inviato mantovano raccontava la «bella festa» fatta a Venezia nella sala Grande di palazzo S. Marco per onorare il duca di Milano:

[...] A le quatro hore [21.30 circa] circa 20 o 30 zoveni *politi e tuti vestiti de zachette ricamate*, cum le calze a la devisa a la livrea de li predicti, portareno la colacione, et cadauna de loro havea una confetera grande piena de diverse confec-

⁵ Con questo termine vengono definite le varie portate del banchetto dalla letteratura “gastronomica” del periodo, tra cui, MESSISBUGO, *Banchetti*, cit., *passim*.

⁶ Su quest'evento e per ulteriori riferimenti bibliografici si veda C. GALLICO, *La musica nel programma di ricerca farnesiano*, in *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza 1545-1622*, a cura di M. A. Romani, A. Quondam, Roma 1978, vol. II, p. 268; C. GALLICO, “*Le proprie armonie decenti al gran sito*”: *Monteverdi nel Gran Teatro dei Farnese a Parma*, in L. RONCONI, M. DALL'ACQUA, P. DE ANGELIS, C. GALLICO, *Lo spettacolo e la meraviglia. Il teatro Farnese di Parma e la festa barocca*, Torino 1992, pp. 223-247, ora nuovamente editi in C. GALLICO, *Sopra li fondamenti della verità: musica italiana fra XV e XVII secolo*, Roma 2001, pp. 267-278; P. BESUTTI, *Giostre e tornei a Parma e Piacenza durante il ducato dei Farnese*, in *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, a cura di P. Fabbri, Lucca 1999, pp. 65-79; 72-75.

tione, et in cima gli era una aquila [...] e ogni cosa era de zucaro [...]. Et cossì facendo venero da un'altra parte circa 100 travestite a la todesca, *polite* come spechi cum innumerabile zoglie, tra li quali gli era un Signore, il quale seguendolo li altri *ordinatamente* a parlare al Signore de la festa, che era una de quelli se partì et *cum trombe* fue acompagnato da altro capo de la sala, dove era factò [una] camera de asse et cavo e fora una caretta dove era suso un bel castello cum arme et divise de lo Ill.mo duca de Milano, et era conducta da quattro cavali bianchi che pareano vivi, et ogni cosa era de zucaro, che mai non fue visto mazor *magnificentia*; et cossì acompagnato ritornò al predicto Signore de la festa, et gli presentò la caretta cum il castello, dove erano dentro *dui garzonetti belli et politì* che parevano *angeli de paradiso*, li quali comenzoreno a cantare le più belle et *suave canzonette* che mai se udesse, et così cantoreno fin a la fine de la colacione [dolci], la quale finita, tute quelle aquile, bissoni, confeture, confectione, cavalli, caretta et castello fue butato zoso il tribunale et ogni cosa se spezò, et chi ne pigliò ne hebbe [...]»⁷.

Il racconto indugia per ben tre volte sul particolare della “politezza” delle dame, dei giovani preposti all’imbandigione, , così come dei due «garzonetti belli e politì», impegnati nell’esecuzione di «suave canzonette»⁸. In questo contesto di «magnificentia» conviviale e ben congegnato omaggio, l’aggettivo «suave», riferito alla musica, ha dunque il proprio corrispettivo nel decoro dell’abbigliamento e dei modi. Anche in ambito letterario tra Quattro e Cinquecento, l’educazione dei personaggi, fosse essa spesa nell’urbanità del vivere, oppure sottilmente impiegata quale arma ammaliante, veniva spesso connotata dai modi dell’eloquio, vale a dire dal «parlar basso»⁹ e dal «parlar dolce»¹⁰.

È rimarchevole il fatto che l’osservatore della cena veneziana abbia posto in grande evidenza l’educata cornice dell’evento entro la quale si inscriveva l’abbondanza dei cibi, la loro non ordinaria presentazione, nonché il controllato disordine dei commensali, comunque governato da chi promuoveva la festa («la quale finita ... fue butato zoso ... et chi ne pigliò ne hebbe»): la “politezza”,

⁷ Mantova, Archivio di stato, Archivio Gonzaga [d’ora innanzi ASMn, AG.], b. 1431 bis, c. 1042rv, 26 gennaio 1475, *Relazione a Ludovico II Gonzaga circa una festa in onore del duca di Milano in Palazzo ducale a Venezia*. La festa si tenne nella sala Grande di palazzo S. Marco, organizzata da 16 gentiluomini, presenti 80 dame riccamente abbigliate; apparati: 2 tribune (gradinate) alte 4 braccia (cm 63, 8 × 4 = cm 255,2). Il documento è trascritto in MALACARNE, *Sulla mensa*, cit., pp. 279-280; le sottolineature in corsivo sono mie.

⁸ Sull’importanza del concetto di «politezza» si rinvia a *Convivialité et politesse*, a cura di A. Montandon, Clermont-Ferrand 1993.

⁹ M. BOIARDO, *L’Orlando innamorato*, I ed. integrale, Scandiano, 1495, I, 19.

¹⁰ T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, X, 65-65, il riferimento è all’edizione a cura di G. Petrocchi, Milano 1961: il «parlar dolce» e ingannevole della maga durante il banchetto.

l'ordine e l'armonia degli eventi sono la cifra di questo racconto epistolare e di molti altri di questo periodo, che colgono, quale tratto degno di nota, il potente effetto della volontà ordinatrice sulla foggia del cibo, sul suo consumo e anche sulla forma del tempo durante il quale veniva consumato, teso fra il segnale iniziale degli squilli di tromba, la stasi dei canti angelici e il festoso epilogo con la distruzione delle sculture di zucchero¹¹.

Nello specifico musicale, vagamente delineato dalla descrizione, data l'altezza cronologica (1475) e l'esplicito richiamo al canto, si può intravedere il gusto per quei repertori vocali di ispirazione popolare («canzonette»), di solito implicitamente sostenuti da strumenti, che in ambito veneto rientrano nella tradizione delle giustiniane, dette anche «viniziane»¹². Si trattava di composizioni caratteristiche, praticate in ambito colto a partire dal tardo Quattrocento, ma ammiccanti ai repertori popolari, a partire dal 1480 circa e, in un'area padana più estesa, latamente denominate frottole. Improntati da una cantabilità scorrevole e da testi di matrice leggera, inneggianti alla natura e all'amore, i brani cedevano frequentemente a doppi sensi al limite della scurrilità¹³. Nelle più tarde raccolte, stampate all'inizio del Cinquecento¹⁴, figurano anche testi direttamente collegati ai festosi rituali, gravitanti nell'orbita alimentare:

Chi la castra la porcella,
Su, sù, za, za, ferri accuti
Per tagliar siam pronti tuti
Che bon mastro ogn'un s'apella.

¹¹ Sulle sculture di zucchero si rinvia a R. MORSELLI, R. PICCINELLI, *Breve ragguaglio delle sculture in zucchero in epoca moderna. Ovvero saccarum triumphans alla corte di Carlo II Gonzaga Nevers*, in questo volume.

¹² Il solco bibliografico su questi repertori è stato tracciato da K. JEPPESEN, *Venetian Folk-Song of the Renaissance, in Papers read at the International Congress of Musicology, New York, September 11th to 16th 1939*, ed. by A. Mendel, G. Reese, G. Chase, New York 1944, pp. 62-75; e da W.R. RUBSAMEN, *The Justiniane or Viniziane of the 15th Century*, «Acta musicologica», XXIX, 1957, pp. 172-184. Per un accurato rilievo bibliografico sui repertori musicali di ispirazione popolare si rinvia a G. LA FACE BIANCONI, *Gli strambotti del codice estense á.F.9.9*, Firenze 1990.

¹³ Per ulteriori approfondimenti bibliografici e per una repertoriazione dei manoscritti musicali e stampe (1480-1530) delle rime e frammenti letterari italiani di carattere popolare, tramandati con musica, si rinvia a C. GALLICO, *Rimeria musicale popolare italiana nel Rinascimento*, Lucca 1996.

¹⁴ Le frottole sono repertorate in K. JEPPESEN, *La frottola. Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien*, «Acta Jutlandica», XL, 2, Aarhus-Copenaghen, Hansen, 1968; *Id.*, ivi, XLI, 1, 1969; *Id.*, ivi, XLII, 1, 1970. Per un utile compendio si veda C. GALLICO, *Frottola*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, a cura di A. Basso, Torino 1984, *Il lessico*, III, pp. 287-304.



Paolo Besutti

Chi la castra la porcella,
Conza lavez, o conza lavez,
Chi la castra la porcella.

Nostre bolze è ben fornite,
Postiam star al paragone,
Se voi bisogno havete
Pianterem nostro pongione;
Poi cun gran discretione
Conzarem vostra padella¹⁵.

[...]

Il gioco dell'interferenza acustica fra rumore («strepito») e suono ordinato («armonia della perfetta musica») è variamente confermato anche in ambito mantovano nei decenni successivi, così, per esempio, nel 1581 in occasione delle prime nozze di Vincenzo Gonzaga con Margherita Farnese:

Dopo che fu recitata una bellissima comedia [...] fu aperta una bellissima sala e ricchissimamente apparata [...] Vi erano poi oltre le ricchissime credenze e bottigliarie ordinarie, una prospettiva di diversi bicchieri, caraffe e giarre et altri bellissimi vasi di cristallo di Venezia [...] e di ciò ve n'era di bisogno, poiché tutte le Signore convitate, dopo che avevano bevuto, rompevano il bicchiere che tenevano in mano, per segno di grande allegrezza, e si sentiva alle volte sì fatto *strepito* che occupava *l'armonia della perfetta musica* che si udiva dali quattro cantoni della gran sala, quali erano *suoni e voci stupende*¹⁶.

La successione degli eventi narrata, conferma l'uso, ormai consolidato anche nella Mantova del Cinquecento, di far precedere all'apertura della sala conviviale una recita teatrale. Tra i fatti non ordinari viene invece sottolineata l'esposizione di molte cristallerie veneziane, la cui rottura dopo i frequenti brindisi, talvolta copriva lo sfondo musicale. Il racconto, pur non offrendo molti particolari sulla musica, ne sottolinea l'armoniosità, raggiunta dalla mescolanza di voci e strumenti; considerato il periodo (1581), è ovvio immaginare l'esecuzione di madrigali polifonici con strumenti o di «canzonette» scritte a più voci, ma eseguibili anche a voce sola con accompagnamento. Si ricordi che proprio nel 1581 prese stabile servizio a Mantova il cantore e compositore Giovanni Giacomo

¹⁵ *Frottole*, Venezia 1509, libro IX, barzelletta (canto carnascialesco).

¹⁶ V. CERVIO, *Il trinciante*, Roma 1593, pp. 88-93; il passo relativo a questo banchetto è trascritto in MALACARNE, *Sulla mensa*, cit., pp. 287-289.



Gastoldi (1555 ca.-1609) che raggiunse fama europea proprio per la composizione di balletti e canzonette, apprezzate in quanto giocosa declinazione del più sofisticato madrigale¹⁷. Non è difficile immaginare Gastoldi fra i musicisti impegnati durante il banchetto nuziale gonzaghese, nel doppio ruolo di cantore e concertatore di proprie composizioni “leggere”, a dispetto del suo stato ecclesiastico.

L'accuratezza delle narrazioni è molto legata alle inclinazioni dei loro estensori: tanto più saranno sensibili all'arte dei suoni tanto più offriranno dettagli interessanti sugli organici vocali, strumentali e soprattutto sugli accoppiamenti fra vivande e musiche. In tal senso risulta a tutt'oggi insuperabile, dal punto di vista sia della scelta dell'imbandigione musicale da abbinare alle vivande, sia della sua competente descrizione, Cristoforo da Messisbugo. Ai Gonzaga le sue creazioni conviviali erano ben note, e addirittura almeno in un caso (1532) il celebre scalco dovette approntare a Mantova uno dei suoi famosi conviti, per conto del proprio signore Alfonso d'Este. Benché la cena fosse «domestica» (18 commensali), non mancarono anche in quel caso l'accurata unione di cibi e «divinissima musica di diversi stromenti» e voci, cooperante in questo caso non alla semplice copertura di disturbi uditivi, ma all'amplificazione del piacere sensoriale gastronomico. Data l'organizzazione in trasferta dell'evento, voluto dal duca di Ferrara per onorare i due segretari dell'imperatore, è ipotizzabile il coinvolgimento di musicisti portati da Ferrara:

E a questa prima vivanda [cacciagione e salumi] si fece una musica di *violoni e voce* [...].

E quivi [seconda vivanda a base di cacciagione e pollame] si fece una musica *d'una lirra* [...].

[Durante la terza vivanda a base di ostriche non viene menzionata musica]

E a questa vivanda [quarta a base di carni di vitello e manzo] sonarono *le trombe e cornetti*.

E quivi [quinta vivanda a base di capretto e cinghiale] sonò il Reverendo M. Affranio il suo *fagotto* [...].

E a questa vivanda [sesta a base di gelatine, formaggi e frutta] si fece una musica di *voci*.

E finita la cena [cioè dopo confetture, confetti e pistacchi] si fece una *divinissima musica di diversi stromenti*¹⁸.

¹⁷ Per un catalogo delle opere di Giovanni Giacomo Gastoldi si rinvia a *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by S. Sadie, London 2001, *ad vocem*.

¹⁸ MESSISBUGO, *Banchetti*, cit.; il passo è trascritto da Brunetti in *Cucina mantovana*, cit., e da MALACARNE, *Sulla mensa*, cit., pp. 286-287.



Paolo Besutti

Le «vivande» alimentari e musicali formano una sorta di macro-partitura, nella quale spiccano alcuni elementi la cui interpretazione rinvia anche al simbolismo dei cibi, teorizzato al tempo: l'uso degli strumenti a fiato in associazione a vivande più robuste (manzo), quello di uno strumento “pastorale” (fagotto) abbinato al consumo di capretto e cinghiale, l'ingresso delle morbide voci in associazioni a formaggi e confetture, e l'introduzione di tutto l'organico riunito, quindi molto risonante, al momento della “meraviglia” cioè delle «colazioni».

2. Educazione: musiche, letture e favole

Vi sono momenti dell'anno o contesti in cui la musica può rivaleggiare con un'altra componente uditiva frequentissima, non solo in ambito educativo, ma anche nella dimensione conviviale di corte: la lettura a voce alta di testi non rappresentati («non personati»). La lettura, così come la musica, occupa solo il senso dell'udito, consentendo di dedicarsi con lo sguardo ai cibi, al loro consumo e alle relazioni sociali, almeno per cenni¹⁹. Vi è però un differenza fra i due messaggi: mentre la lettura a voce alta presuppone da parte dei commensali un atteggiamento, almeno all'apparenza, attento ai contenuti, la musica permette una maggiore libertà poiché non è per sua natura direttamente didascalica. Proprio in merito alla ricerca della giusta mediazione fra obblighi e flessibilità relazionale, si nota che la proposta di testi rappresentati («personati») durante il pasto era per lo più evitata, in quanto comunicazione totalizzante che, tra l'altro, obbliga a una prospettiva visuale ben definita. Diversamente, le buffonerie e le mascherate, contraddistinte non da un filo narrativo compiuto, ma da lazzi, trovate e improvvisazioni giocate fra i commensali, erano spesso proposte in alternativa alla musica anche durante le portate del banchetto, per il loro carattere giocoso e coinvolgente.

Tra Quattro e Cinquecento restano infatti testimonianze dell'uso di elementari buffonerie durante i pasti²⁰, mentre risulta che le favole più elaborate venissero rappresentate prima o dopo o fra le portate del banchetto, comunque non mentre il cibo era sulle tavole. Così, per esempio, avvenne a Bologna (1475)

¹⁹ L'allusione è a quello che può definirsi un tentativo di classificazione della gestualità: G. BONIFACIO, *L'arte de' cenni, con la quale formandosi favella visibile, si tratta della muta eloquenza, che non è altro che un facondo silenzio*, Vicenza 1616.

²⁰ MESSISBUGO, *Banchetti*, cit.; il passo è trascritto in *L'arte della cucina in Italia*, a cura di E. Faccioli, Torino 1992, pp. 298-304; e ripreso in MALACARNE, *Sulla mensa*, cit., pp. 284-286.



in occasione delle nozze Pepoli-Rangoni, alle quali con buona probabilità assistette il cardinale Francesco Gonzaga, legato pontificio della città dal 1471; la festa prevedeva la recita di tre brevi azioni sceniche («fabule»), forse parzialmente cantate²¹: la prima (*Giove dodoneo*) presentata «al principio del desinare», la seconda (*Cefalo e Procris*) «dopo desenare», la terza (*Apollo, le Muse e le tre Parche*, cantata) «la sera doppo cena»²².

Musica e lettura potevano invece più acconciamente sovrapporsi e intreciarsi con i tempi del convito. Esistono testimonianze sulla possibilità di uso alternativo e vicendevole dei due linguaggi, almeno in certi momenti dell'anno liturgico o in giorni di più stretta osservanza:

[dopo aver descritto la «lista de cena»] Et al principio de la cena li cantori cantorno *psalmi in voce bassa in loco del legere* se fa fare la Signora Duchessa; poi fo sonati *liuti, ucoloni et cornete*, et in lo intrar in casa li *pivi sonorno* come ho dicto, et cussì al descendere a basso [...]²³.

Con questa lettera, Bernardino Prosperi, inviato gonzaghese presso la corte imperiale, descriveva a Isabella d'Este il banchetto di magro, offerto alla duchessa di Ferrara dall'ambasciatore presso l'imperatore, Antonio Costabili, il 1° aprile 1513. È importante tener conto della datazione precisa poiché permette di risalire al giorno della settimana, e nello specifico al venerdì, giorno che giustifica sia il menù di magro sia la scelta di imprimere al convito, almeno inizialmente, un carattere devoto e compunto. L'inviato mantovano coglie, come tratto di discontinuità, degno pertanto di sottolineatura, proprio il fatto che «in loco del legere» fosse stato scelto di far cantare «psalmi in voce bassa»: un uso evidentemente non così diffuso nelle corti padane.

Pur succinto, il passo epistolare offre numerosi elementi degni di nota. Anzitutto fornisce dettagli sulle musiche prescelte, genericamente denominate «psalmi», a evocare brani di vaga destinazione liturgica, verosimilmente motetti polifonici su testo latino. In secondo luogo, descrive la successione degli eventi sonori: con il progredire della cena infatti la polifonia sacra cede il posto

²¹ A proposito della seconda favola «de Cephalo e Procris», l'anonimo cronista scrive: «L'argomento de la quale fu recitato dal dicto Tommaso Beccadello *non cantando*», una precisazione che induce a supporre la recitazione intonata di analoghi passaggi precedenti; su questo passo si veda PIRROTTA, *Li due Orfei*, cit., p. 11.

²² La descrizione è trascritta in F. CAVICCHI, *Rappresentazioni bolognesi nel 1475*, «Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna», serie III, XXVII, 1909, pp. 71-85: 71; e ripresa da PIRROTTA, *Li due Orfei*, cit., p. 11.

²³ ASMn, AG, b. 1245, Corte Imperiale, 1 aprile 1513, Bernardino Prosperi a Isabella d'Este Gonzaga a Mantova; il documento è trascritto in MALACARNE, *Sulla mensa*, cit. p. 283.

a musiche strumentali di sonorità contenuta, affidate a strumenti da corpo («liuti») e legni («cornete»); ai più risonanti trombetti («pivi») viene invece più consuetamente riservata la sottolineatura delle entrate e delle uscite.

L'avvicendamento fra lettura e musiche strumentali, trova un corrispettivo nelle pratiche conviviali delle tavole cardinalizie o dei luoghi di formazione. Nel modello ideale, alle letture era affidato il compito di stabilire un edificante silenzio fra i commensali nella prima metà della cena; successivamente, per consentire un pacato dialogo fra i commensali, esse cessavano ed erano eventualmente sostituite da musiche soffuse²⁴. Numerose erano però le trasgressioni, non tanto nei collegi nobiliari, quanto nelle corti cardinalizie. I cardinali infatti contravvenivano spesso a questa raccomandabile morigeratezza, preferendo forme conviviali ben più laiche, il che non mancò di essere stigmatizzato in sede papale. Francesco Gonzaga, principe e cardinale (dal 1461) a un tempo, fu certo fra coloro che ispirarono le severe riflessioni di papa Sisto IV contro l'eccessivo sfarzo dei conviti cardinalizi (1474):

Poiché nasce scandalo dai conviti fatti dai predetti signori cardinali, stabiliamo e ordiniamo che d'ora innanzi i predetti conviti si svolgano con sobrietà e moderazione; e che bastino due generi di portate, cioè di lessato e d'arrosto [...]. A mensa sia recitata qualche lettura sacra [...] e *non suoni musicali, non canti profani, non fabule di istrioni*²⁵.

Il cardinale Gonzaga era ben noto negli ambienti romani per i suoi raffinati gusti collezionistici e per gli elaborati lussi conviviali, spesso animati da divertivi teatrali, drammaturgicamente più o meno evoluti²⁶. Ventottenne, aveva ospitato presso la sua residenza a Roma («in casa de Mantoa») il banchetto offerto agli ambasciatori del re di Francia (16 luglio 1472) dal neo-eletto cardinale Pietro Riario («Monsignor de santo Sixto») ancora privo di una residenza idonea ai ricevimenti o non dotata di spazi aperti, adatti a contrastare la calura

²⁴ Sulla convivialità in ambito cardinalizio si veda P. Cozzo, *Il clero a tavola. Figure ecclesiastiche e dimensione religiosa nella convivialità di corte in età moderna*, in questo volume.

²⁵ Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, ms. vat. 3884, f. 122: «Item cum ex conviviis quae per eosdem Cardd. Fiunt scandalum oriatur, statuimus et ordinamus quod de cetero sobrie et modeste paraedicta convivia fiant, sufficientque duo genera ferculorum lissati videlicet et assati [...] recitentur in mensa aliqua lectio [...] non soni musici, non cantus saeculares, non histrionum fabulae»; lo scritto è riportato in C. CORVISIERI, *Il trionfo romano di Eleonora d'Aragona*, «Archivio della Società romana di storia patria», I, 1878, pp. 475-491: 479, e ripreso da PIRROTTA, *Li due Orfei*, cit., p. 10.

²⁶ Per un profilo storico di queste forme drammaturgiche si rinvia a E. POVOLEDO, *Dall'«Orfeo» di Poliziano all'«Orphei Tragedia»*, in PIRROTTA, *Li due Orfei*, cit., pp. 337-356.

estiva: in quell'occasione fu rappresentata «L'istoria de Iason»²⁷. Sempre a Roma (2 gennaio 1476), Francesco aveva offerto una memorabile «cena regale», seguita da una «representatione assai bella de le Virtute como sono contrarie ali Vicij», comprensiva di una «disputatione inante alo Re [del capodanno]», impersonato per l'occasione da un suo giovane cameriere, e conclusa «ad hore VI di nocte» da un ballo «cum spade in mano», eseguito dai Vizi, alla fine vinti dai virtuosi, femminilmente travestiti da Virtù²⁸. L'accenno al ballo con spade, oltre a richiamare la diffusa tradizione del mattaccino, ballo pantomimico imitante le movenze del combattimento guerresco²⁹, sottolinea come anche il soggetto più edificante potesse dare adito a esuberanti manifestazioni musicali e coreutiche.

A uno dei celebri banchetti del cardinale Francesco, forse quello offerto a Mantova ai propri fratelli il 15 febbraio 1480 (sera del martedì grasso)³⁰, potrebbe essere stata legata la messa in scena, ampiamente accompagnata da musiche³¹, dell'*Orfeo* di Poliziano³², presente in città in quei mesi forse per favorire un proprio incarico come «cappellano continuo commensale» presso il cardinale stesso³³. È verosimile che anche in quell'occasione la rappresentazione, questa volta di un testo letterariamente ben congegnato e di più ampio respiro, rispetto alle altre più deboli favolette, fosse stato in qualche modo collegata alla cena. Pirrotta, il primo che ha congetturato la fruizione conviviale dell'*Orfeo* polizianoesco, ha ipotizzato anche che le diverse partizioni della favola potessero inframmettersi fra le portate del banchetto, aumentandone così la ricercatezza e l'interesse³⁴. Tuttavia, dati gli usi, documentati dai tanti eventi citati, pare

²⁷ E. MOTTA, *Un pranzo dato in Roma dal cardinale di Mantova agli ambasciatori di Francia*, «Bollettino storico della Svizzera Italiana», VI, 1884, pp. 21-22.

²⁸ La lettera dell'inviato Giovanni Marco al duca di Milano, è citata da A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, Torino 1891, II, p. 69, e ripresa da POVOLEDO, *Dall'Orfeo di Poliziano*, cit., p. 341.

²⁹ Cenni bibliografici in *Dizionario enciclopedico universale*, cit., p. 78.

³⁰ La notizia del banchetto è riportata in G. B. PICOTTI, *Ricerche Umanistiche*, Firenze 1955, p. 101.

³¹ Le potenziali componenti musicali della favola sono analizzate in PIRROTTA, *Li due Orfei*, cit., pp. 20-36. Nell'ambito delle celebrazioni del quarto centenario della prima rappresentazione dell'*Orfeo* di Claudio Monteverdi (24 febbraio 1607), Claudio Gallico ha progettato una rappresentazione della *Fabula di Orfeo* di Poliziano con proprie musiche; lo spettacolo, inizialmente programmato per il 25 febbraio 2006 (Mantova, Teatro Bibiena, regia di Gianfranco De Bosio), è stato rinviato (12 aprile 2006) per l'improvvisa scomparsa del maestro Gallico, al termine dell'originaria a prova generale (24 febbraio 2006).

³² L'ipotesi, ormai condivisa dai più, è proposta in PIRROTTA, *Li due Orfei*, cit., pp. 8-9.

³³ Ivi, p. 9.

³⁴ Questa seconda ipotesi è proposta in PIRROTTA, *L'Orfeo degli strambotti*, cit.

Paolo Besutti

più verosimile immaginare anche per questo testo la sua rappresentazione in un «festino avanti cena»³⁵ o dopo cena, soluzione che avrebbe certamente lasciato maggiori spazi ad altre e più variate forme di diversivo fra le vivande.

Musica pacata e letture potevano dunque contendersi lo spazio della mensa morigerata e composta, ma laddove la festa conviviale, pur promossa da un alto prelato o ideata per fini educativi, assumesse finalità esplicitamente dilettevoli, anche i soggetti più edificanti, come la lotta fra i vizi e le virtù, frequentemente finivano per assumere nel Rinascimento mantovano, così come in altre aree padane, le sembianze della «fabula personata», con interpreti, costumi, musiche e interventi di ballo. Una scelta che, mescolando l'utile al dolce, salvaguardava il fine formativo, pur garantendo il primato del piacere multisensoriale. Il che, sebbene sempre condannato, sarà comunque lungamente praticato, per esempio, nel secondo Seicento dove poteva accadere di convertire la recita di oratori musicali «in festa da Ballo» (1679)³⁶.

3. *Divertimento e salute: il ballo*

Il ballo è un'altra componente musicale quasi sempre associata alla festa conviviale. Le attestazioni in tal senso sono innumerevoli. Non v'è quasi descrizione, da nord a sud della penisola, così come dall'alto al basso della società rinascimentale, che manchi di riferire come prima e dopo ogni pasto si ballasse per ore. Si ricordino, tra le tante, le feste di nozze di Giovanni Sforza con Maddalena Gonzaga (Pesaro, 28 ottobre 1489), così raccontate dalla stessa Maddalena al fratello Francesco II:

Hor havendo habuto la benedictione [Messa cum grande solemnitate] ritornassemo a disnare, et doppo il disnatto, che hera circa a hore XXII e mezza [16 ca.] *incomentiassimo a balare* finché fu ora di fare una certa dimonstratione de Zudei et de gentili, li quali combatevano insieme [segue descrizione della «festa»]. Facto che fu questa festa, et vene ultra una bella colectione dove che ognuno si reffitiò [ristorò] et piglioreno magior forza, et così *se incomentiò a balare, et questo balar duroe in fin hora debita de andar a dormire* [...]. L'altra seguente matina [29 ottobre] che fu zobia [giovedì] oduto che havessemo Messa, andassemo a tavola a

³⁵ Con questa espressione si riprende il titolo del celeberrimo A. BANCHIERI, *Festino nella sera del Giovedì grasso avanti cena*, op. 18, libro terzo dei madrigali, Venezia 1608.

³⁶ Nel secondo Seicento anche l'esecuzione di devoti oratori musicali poteva essere seguita da balli di sala; cfr. P. BESUTTI, *L'oratorio "in corte" a Mantova: tra Bologna, Modena e Venezia*, in *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (secc. XVII e XVIII)*, a cura di P. Besutti, Firenze 2002 (Quaderni della Rivista italiana di musicologia, 35), pp. 365-421: 378.

hore 18 [11.30 ca.] et ne levassemo da tavola che era dato 22 e mezza [ore 16 ca.], et fu portato in su quella tavola imbandisoni tredice [segue descrizione delle 13 portate]. Facto che fu questo pasto, *se balò un gran spatio de hore* et se fece una altra demonstratione del Monte Parnaso cum le Nove [Muse] et certi altri Dei, le quali recitavano versi ad honore et laude de la Casa de Gonzaga et de Casa Sforzescha; et questo facto cum triumpho et jubilatione grande de tuta la citade de Pesaro. Altro non me accade [...]³⁷.

E così vennero descritte ancora a Francesco II, ma questa volta dalla moglie Isabella d'Este, le nozze del Conte di Venafro («Benaphri») con la figlia del marchese di Bitonto (Napoli, 11 novembre 1514):

Si stette un bel pezzo a danzare, prima che se facesse le sponsalicie; dopo venne lo Episcopo accompagnato con quatro torce et con trombe et piffari, a fare le debite cerimonie nanti che si sposasse. Dopo si sposorno [...]. Venne la collatione accompagnata da le trombe et piffari sumptuosissima et molto bella [...]. *Fatta la collatione si tornò a danzare*; danzossi fin le 24 hore [17.30 ca.]³⁸.

Il giorno dopo (lunedì), Isabella venne invitata dal marchese di Bitonto a una cena, più privata, della durata di circa tre ore (20.30-23.30), finita la quale si andò «in una camera dove si cantò et sonò un gran pezo»³⁹. Nel palinsesto generale dei festeggiamenti, l'intrattenimento musicale non ballato era certamente più idoneo a ristorare corpo e spirito dopo le «fatiche» e i clamori della festa grande del giorno precedente.

Come a Pesaro, a Napoli e in ogni dove, anche nella corte di Mantova non mancano i racconti di interi pomeriggi spesi nel ballo aspettando la cena; il che è, per esempio, narrato a proposito della festa per l'entrata in città di Caterina d'Austria, sposa del duca Francesco III Gonzaga (Mantova, 22 ottobre 1549)⁴⁰. Anche nei palazzi dell'aristocrazia locale e dei nuovi ricchi si seguiva ormai la

³⁷ ASMn, AG, b. 219, *Rubrica d'affari di famiglia dei principi dominanti di Mantova*; il documento è edito in G. CARRA, *Feste e pranzo di nozze di Maddalena Gonzaga (1489)*, «Civiltà mantovana», XXXVI, 1972, pp. 422-431; e ripreso in MALACARNE, *Sulla mensa*, cit., p. 282.

³⁸ ASMn, AG, b. 2996, L. 31, c. 58v., Napoli 12 novembre 1514, Isabella d'Este al marito Francesco II a Mantova; il documento è edito in MALACARNE, *Sulla mensa*, cit., pp. 262-263.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ ASMn, AG, b. 199, cc. 85 ss., *L'entrata della Serenissima et illustrissima Signora Caterina d'Austria sposa dell'Eccellentissimo Duca di Mantova et Marchese di Monferrato nella detta sua Città; con altri infiniti et sontuosi apparecchi fatti per la sua venuta, cosa non meno maravigliosa da vedere, che degna d'eterna memoria*, Mantova 1549; la descrizione è parzialmente trascritta in MALACARNE, *Sulla mensa* cit., p. 278.

Paolo Besutti

stessa prassi. Così, per esempio, vengono raccontate a Isabella d'Este le nozze del conte Galeazzo da Canossa con la figlia di messer Ludovico da Fermo (Mantova, 7 luglio 1525):

Fatto il sposalicio dopo pranzo [le nozze furono celebrate dopo pranzo alle ore 14.30 ca.] et cessato più alquanto la furia de le genti, *se incominciò a ballare* nella corte dove era fatto da un lato una bellissima loggia postizza [...]. Si *ballette inanti cena* sino le XXII hore [16.30 ca.] et non senza grandissimo caldo [...]. La cena per quanto intendo da chi vi era, fu sumptuosissima al possibile et copiosa [...] durette quasi sino un' hora di notte [19.30 ca.], che *poi di novo se incominciò a ballare et ballosi sino le quattro hore e meza* [23.00 ca.], nel qual tempo, finita la festa, ogniuno tornò a casa sua⁴¹.

Divertimenti che furono emulati dopo pochi giorni da Marcantonio Gatto (Mantova, 10 luglio 1525) che volle dedicare alla propria nuora una festa all'aperto, allestita sotto un apparato effimero, costruito sulla strada fronteggiante il palazzo:

In questo loco *si ballette* sino le XXIII hore [17.30 ca.], che poi si cenette nel medemo loco dove era lo illustrissimo Signore Nostro con molti di la Corte, et vi erano circa 40 Gentildonne et assai Gentihomini. La cena fu superba et somptuosa molto, et durette sino un' hora di notte [19.30 ca.], et seria anchor durata più; ma in quel tempo quasi al improvviso si levò un vento assai grande, accompagnato da pioggia, per il che fu forza levarsi da tavola et intrare in casa in uno salotto, nel quale anchor che male fosse capace per tante persone, pur al meglio si possette *si ballette sino alle 4 hore di notte* [22.30 ca.]. Nel qual tempo parendo al Illustrissimo Signore Nostro hora di andare a dormire, fece far fine [...]⁴².

Il ballo e il cibo, sempre associati nelle narrazioni, quali preludio ed epilogo l'uno dell'altro, marcano dunque i tempi della convivialità. Nella festa, protratta intere giornate o addirittura estesa su più giorni, il ballo è uno dei principali passatempi nei momenti dedicati all'*otium* fra in pasto e l'altro. Talvolta condannato dai teorici del vivere costumato, addirittura quale «voragine dell'inferno»⁴³, il ballo era comunque lungamente praticato prima e dopo pranzi,

⁴¹ ASMn, AG, b. 2506, cc. 296rv., 298rv., 7 luglio 1525, cancelliere Vincenzo de Preti a Isabella d'Este; il documento è trascritto in MALACARNE, *Sulla mensa*, cit., pp. 261-262.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ B. ARNIGIO, *Le dieci veglie di Bartolomeo Arnegio, de gli ammendati costumi dell'humana vita, nelle quali non sol si tratta di quelle virtù, ch' à viver nella luce de gli uomini, et di Dio bisognevoli sono: ma etiandio si flagellano acerrimamente que' vitii, che più de gli altri traviano dal camino della vera gloria, et guastano la gratia civile*, Brescia 1576, pp. 370-371; il passo è menzionato in LORENZETTI, *Musica e identità*, cit., p. 226.



colazioni e cene, sia quale passatempo di indubbio divertimento, sia quale pratica salutare, atta a ristabilire la giusta armonia fra gli umori corporei. Il graduale processo che porterà tra Quattro e Cinquecento alla netta distinzione fra i «balli del vulgo»⁴⁴ e il «ballo cortese»⁴⁵, culturalmente educato, moderato⁴⁶ e regolato dalle «buone creanze»⁴⁷, approderà infatti anche a numerosi apprezzamenti da parte di eruditi e anche di esperti della salute; valga per tutti, il trattatello manoscritto *Del origin e nobiltà del ballo*, scritto attorno al 1620, da Giulio Mancini, medico di papa Urbano VIII⁴⁸.

A Mantova più che altrove, tale uso ha lasciato nelle fonti musicali tracce consistenti. Basti pensare, almeno: alla produzione del già citato Gastoldi con i suoi con i quattro libri di canzonette per voci e strumenti, ma soprattutto con i due libri di balletti a cinque e a tre voci «per cantare, sonare et ballare» (1591, 1594) più volte ristampati e apprezzati in tutta Europa⁴⁹; agli *Scherzi musicali* di Claudio Monteverdi (1607) sempre per voci e intermezzi strumentali⁵⁰; alle raccolte di sinfonie, gagliarde e altri balli di Salomone Rossi 'Hebreo' (?1570-1630 ca.)⁵¹. Tutte composizioni che, pur nella levigatezza della versione per le stampe, tramandano molta musica da ballo e il senso del fare musica d'intrattenimento a Mantova tra Cinque e Seicento.

⁴⁴ Biblioteca Apostolica del vaticano, ms. Capponi 203, A. CORNAZANO, *Libro de l'arte del danzare*, 1455.

⁴⁵ Si suole identificare la legittimazione teorica del «ballo cortese» con D. DA PIACENZA, *De arte saltandi et choreas ducendi*, 1420 circa, modernamente edito come *Un trattato inedito di Domenico da Piacenza*, a cura di D. Bianchi, Firenze, 1963. Per un breve excursus sull'argomento si veda *La danza italiana tra Cinque e Seicento. Studi per Fabrizio Caroso da Sermoneta*, a cura di P. Gargiulo, Roma 1997.

⁴⁶ A proposito del ballo così raccomanda B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, Venezia 1528, si cita dall'ed. moderna a cura di A. Quondam, Milano 1981, p. 134: «a un cortigiano sia licito, in camera privatamente, ballar moresche e brandi [ovvero balli vivaci], ma in pubblico non così [...]; e che solo ad un maestro di ballo siano concesse prestezze di piedi et duplicati ribattimenti».

⁴⁷ Le regole base del ballo di corte sono significativamente definite «buone creanze» nelle opere del più grande teorico della danza aulica italiana: F. CAROSO, *Il Ballarino*, Venezia 1581; e *Id.*, *Nobiltà di dame*, Venezia 1600.

⁴⁸ Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, ms XX, G. MANCINI, *Del origin e nobiltà del ballo* (1620 ca.); del trattatello è in corso un'edizione critica da parte di Barbara Spati.

⁴⁹ Vedi nota 17.

⁵⁰ C. MONTEVERDI, *Scherzi musicali a tre voci [...] raccolti da Giulio Cesare Monteverde suo fratello [...] con la dichiarazione di una lettera, che si ritrova stampata nel quinto libro de suoi madrigali*, Venezia 1607; una seconda raccolta fu edita nel 1632 (Venezia). Su queste importanti raccolte si rinvia a C. GALLICO, *Emblemi strumentali negli "Scherzi" di Monteverdi*, «Rivista italiana di musicologia», II, 1967, pp. 54-73, ora nuovamente edito in GALLICO, *Sopra li fondamentali*, cit., pp. 109-126.

Tale peculiarità e abbondanza repertoriale si deve al fatto che a Mantova, più che altrove, soprattutto durante il ducato (1587–1612) di Vincenzo Gonzaga, celebre per la sua indole prodiga e «festaiola»⁵², si crearono le condizioni di contatto fra la cultura musicale popolare e quella d'arte, praticata dagli ottimi compositori di corte. A partire dall'ultimo ventennio del Cinquecento abbondano infatti le notizie sull'attività delle «compagnie de' violini», specializzate in musica da ballo⁵³ e assoldate tanto nelle feste popolari, quanto in quelle di corte: Vincenzo non mancava mai di coinvolgerle. Non è difficile immaginare un fecondo contatto fra la spigliata musicalità di questi *ensembles* dilettanteschi e l'operatività degli ottimi musicisti di corte, che dovendosi applicare alla composizione di musiche dilettevoli, comprese quelle per i balli di sala, seppero ripensare quelle formule, variarle, coltivarle, sino a trasformarle in un idioma musicale, tipico del tardo rinascimento mantovano. Una musicalità d'arte, vivificata dalla vena popolare, non solo apprezzata, richiesta e dunque degna di reiterate edizioni, ma anche percepita e consapevolmente diffusa come caratteristica della corte mantovana, al pari, ma talvolta anche più, del madrigale o del teatro in musica. Queste musiche strumentali, associate a determinate danze, furono anche oggetto di esportazione, almeno verso la corte imperiale e verso quella di Firenze, ai quali signori furono inviati in dono le «mute de viole», accompagnate dagli strumentisti che sapessero mostrarne le potenzialità⁵⁴. È interessante notare che nel 1622, in occasione delle nozze di Eleonora Gonzaga con l'imperatore Ferdinando II, l'inviato mantovano riferì il gran sfoggio di musiche durante un banchetto di accoglienza della sposa a Innsbruck⁵⁵, ma sot-

⁵¹ «Per sonar due viole overo due cornetti e un chitarrone o altro istrumento da corpo», recita il frontespizio di S. ROSSI, *Il primo libro delle Sinfonie e Gagliarde a tre* [...], Venezia 1607. Per un riscontro bibliografico su Rossi si rinvia a *The New Grove*, cit., *ad vocem*.

⁵² Con questo aggettivo viene, per esempio, definito in L. SALVATORELLI, *Gonzaga*, in *Grande dizionario enciclopedico*, fondato da Pietro Fedele, Torino 1969, IX, p. 314.

⁵³ R. BARONCINI, *Scelte e idiomi strumentali nell'“Orfeo” e in altri luoghi monteverdiani*, in *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive*, a cura di P. Besutti, T. M. Gialdroni, R. Baroncini, Firenze 1998 (Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere e Arti. *Miscellanea*, 5), pp. 289-332, al quale si rinvia per la bibliografia sull'argomento.

⁵⁴ L'episodio è documentato in P. BESUTTI, *La galleria musicale dei Gonzaga: intermedi, 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 2002, pp. 407-475: 428-429.

⁵⁵ G. BERTAZZOLO, *Breve relazione nello sposalizio fatto della Serenissima Principessa Eleonora Gonzaga con la sacra Cesarea Maestà di Ferdinando II Imperatore et appresso, delle feste, et superbi apparati fatti nelle sue imperiali Nozze, così in Mantova come anco per il viaggio fino alla città d'Ispruch*, Mantova 1622, p. 64: «[a Innsbruck] In un cantone di quella gran Sala era fatto un palco, in cui capiva fino à cinquanta in sessanta musici, che si



tolineò come proprio i balli, mostrati in privato da Eleonora all'imperatore, fossero da lui stati percepiti come inusitati e nuovi⁵⁶.

La corte di Mantova già dai tempi di Vincenzo Gonzaga, dunque molto prima di altre, si dotò di gruppi strumentali stabili, ma è molto probabile che le compagnie esterne e gli strumentisti di corte potessero intervenire nello stesso palinsesto festivo. Tuttavia, dato il galateo conviviale che durante il Cinquecento andava configurandosi, e dato il carattere dilettantesco delle compagnie esterne, è molto probabile che esse non suonassero durante i banchetti di corte, riservati ai musicisti dipendenti, certamente più "politi", "livreati" e convenientemente istruiti, ma che fossero impiegate nei prolungati tempi del ballo, precedenti o seguenti pranzi e cene.

4. Musica come marcatore spazio-temporale

Nelle numerose descrizioni, attestanti la presenza pressoché unanime del ballo in associazione alla festa conviviale, in corte o in residenza aristocratica o borghese, colpisce la frequentissima sottolineatura della scansioni temporali. È soprattutto parlando dei momenti dedicati a questa pratica che i cronisti precisano gli orari («danzossi fin le 24 hore», «si ballette inanti cena sino le XXII hore» [...]), il che rende evidente come la musica, anche nella sua applicazione

trovò tutto ripieno, et subito che principiò la cena cominciarono à cantare, et suonare con tante voci, et stromenti, et con tanta varietà, hora con piena armonia, et hora con versi più tosto recitati, che cantati; che fu cosa molto gustevole a sentire: et è tanto il compiacimento, che dicono habbia l'Imperatore della musica, che si tiene ascenda la spesa d'essa ogn'anno à sessanta mila fiorini. Servi di solito, in assenza del Maggiordomo maggiore, il Maresciallo di Corte [...].».

⁵⁶ BERTAZZOLO, *Breve relazione*, cit., p. 71: «[a Innsbruck] Poscia su le 21. hora andarono le loro Maestà, con S.A. et S.E. per li medesimi corridori al Collegio de' padri Gesuiti, dove da alcuni giovani fù recitata una rapresentatione spirituale. Et poi su le due hore della notte cenarono come sopra, et con le medesime Musiche, che mai si tralasciarono. Finita la cena, entrarono in camera le loro Maestà, con Sua Alt. Et. S.E. onde poco dopo fecero chiamare alcuni Suonatori di Clavacimbalo, e di Viole, et al suono di detti stromenti (senza che entrassero altri in detta stanza, che li Suonatori, et Ballerini) l'Imperatrice, et la Sig. Duchessa fecero un grazioso balletto già fra di loro concertato, che fù di sommo gusto all'Imperatore, avezzo à vedere simili balli; onde volle, che si replicasse, et mostrò desiderio, che se ne facesse alcun'altro, come sarebbe seguito, se gli Suonatori avessero potuto così all'improvviso apprendere l'aria, et il tempo loro; però dopo aver consumato in ciò alquanto tempo, le loro Maestà circa le nove hore dopò mezo giorno uscirono nella sala grande, ove stava preparato il Baldacchino sopra un palco d'un grado solo, per la festa tralasciata il Giovedì sera»; segue l'interessante descrizione del ballo di sala con i nomi dei balli alla tedesca e l'avvicendamento delle coppie.

Paolo Besutti

coreutica, si inserisse in via privilegiata nella fisiologica quotidiana demarcazione del tempo, impressa dall'alternanza fra e sazietà e appetito. La musica, che è l'arte del tempo, riempie lo spazio temporale esteso fra un pasto e l'altro con attività liberali per il corpo (ballo) e per lo spirito (ascolto), annuncia le partizioni della festa mediante segnali sonori e, durante il banchetto, separa e caratterizza l'avvicendamento delle vivande, mediante la scelta di generi e organici diversi.

La presenza di musica influisce anche nella predisposizione degli spazi di corte alla convivialità. A seconda della maggiore o minore opulenza del banchetto, diversi organici – vocali, strumentali, misti, occasionalmente assoldati oppure al servizio stabile della corte – potevano intervenire, infatti, non solo in differenti momenti della festa, ma anche in spazi ben definiti. Nell'ambito degli ambienti di corte, occasionalmente o stabilmente destinati alla refezione, la musica, che per sua natura necessita di luoghi idonei per dimensioni e acustica, se inclusa fra gli "ingredienti" del banchetto, doveva infatti essere peculiarmente collocata.

Per la corte di Mantova si conosce, relativamente al XVII secolo, la disposizione delle «Foresterie» ovvero delle tavole di tutti coloro che avevano acquisito il diritto di mangiare in corte, ma non alla tavola del principe; a costoro era destinata una cucina separata e ben precise sale del Palazzo:

- Prima tavola, de' Cavaglieri (Camera detta del Paradiso), 8 serventi;
- 2.a delle dame e loro signore aiutanti (nei loro appartamenti);
- 3.a dei Paggi;
- 4.a dei Segretari e Cappellani (anticamera dell'Appartamento dell'Estivale), 6 serventi;
- 5.a Ufficiali (appartamento della Mostra), 6 serventi;
- 6.a Aiutanti degli Ufficiali (appartamento della Mostra), 6 serventi;
- 7.a Staffieri, Camerieri e Servitori dei cavalieri e altri servitori non totalmente «bassi» (Tinello della Mostra), serviti dal Tinellante della Foresteria;
- 8.a Carrozzieri, lettighieri, mozzi di stalla e «altra gente bassa» (Tinello in Castello), stufati, zuppe, salumi, formaggi disponibili a qualsiasi ora «acciò sodisfate queste genti subito che vogliano mangiare in pochi o molti che giunghino, perché essendo gente bassa non hanno regula alcuna»⁵⁷.

Gli avanzi della tavola del Principe, ovviamente non inclusa in quest'elenco, venivano serviti dalle terze tavole in giù, sino al Tinello di castello; le vivan-

⁵⁷ ASMn, AG, b. 394, [c. 758r.], s.d., *Ordini per le Foresterie de' Principi*; il documento è menzionato in MALACARNE, *Sulla mensa*, cit., pp. 248-249.



de migliori potevano essere conservate in piatti d'argento, ricomposti dignitosamente e serviti per cena (a discrezione dello Scalco della Foresteria); ciò che avanzava alla fine di tutto andava ai Conventi più poveri.

Queste tavole erano imbandite nella quotidianità e quindi, al di là del maggiore o minore decoro delle suppellettili, non prevedevano apparati aggiuntivi, tanto meno musiche. Il che è invece quasi sempre testimoniato in relazione alla refezione non ordinaria, a proposito della quale vengono frequentemente descritte strutture appositamente predisposte nelle sale grandi, prescelte per il banchetto: pedane, gradoni, baldacchini, e varie altre soluzioni, tra le quali tribune per i musicisti. Per indagare quest'aspetto, spesso menzionato dalle narrazioni, ma non sufficientemente descritto, è utile il ricorso a dipinti e incisioni, dedicati a soggetti solitamente ambientati in contesti conviviali, come le parabole delle nozze di Cana e della cena del ricco Epulone.

In ambito mantovano, è interessante l'incisione di Jean Haussart, tratta dal dipinto di Domenico Fetti (1588/89-1623), *Lazzaro e il ricco Epulone*, il cui originale, riprodotto anche in alcune copie, è irreperibile (Fig. 1). Il dipinto reca palesi e certo non casuali richiami strutturali con l'affresco del refettorio del convento romano di san Salvatore in Lauro di Francesco Salviati (1510-1563) raffigurante le *Nozze di Cana* (Fig. 2)⁵⁸. Tra i motivi dell'affresco romano, riecheggianti da Fetti, figura un gruppo di musicisti, collocato in entrambe le raffigurazioni in zona rialzata. Diversa è la disposizione proposta nelle celeberrime *Nozze di Cana* (1562-63) di Paolo Caliari detto il Veronese (1528-1588), in cui egli dipinge se stesso, e altri maestri delle arti figurative, alle prese con strumenti ad arco e a fiato, raccolti in un *ensemble* assai vario, collocato di fronte alla tavola al suo stesso livello (Fig. 3): la disposizione è quella "all'italiana", ma talvolta definita "alla francese", con le tavole disposte a ferro di cavallo e lo spazio al centro riservato ai movimenti dei camerieri, ma anche agli intrattenimenti musicali e buffoneschi⁵⁹.

La disposizione dei musicisti allo stesso livello delle tavole o addirittura fra di esse, implica una centralità dell'elemento sonoro e forse la necessità di preservare dai rumori del banchetto la percepibilità delle musiche. Non si può escludere che la disposizione dei musicisti in zona rialzata, raffigurata invece nelle opere di Fetti e Salviati, rispecchi l'esigenza, squisitamente artistica, di artico-

⁵⁸ Il collegamento fra il dipinto di Fetti e l'affresco di Salviati è stato proposto da E. A. SAFARIK, *Fetti*, Milano 1990, pp. 130-133.

⁵⁹ L'apparecchiatura "alla tedesca" prevedeva invece i tavoli disposti parallelamente fra loro e apparecchiati su entrambi i lati: sulle tipologie di apparecchiatura si veda T. SCULLY, *L'arte della cucina nel Medioevo. Storia, ricette e personaggi dell'epoca favolosa della tavola*, Casale Monferrato 1997, pp. 183 ss.

lazione dello spazio pittorico, tuttavia se letta insieme a tante incisioni di feste, agli accenni di musiche provenienti «dai canti», sembra rinviare all'intento di creare una sorta di musica d'ambiente che, provenendo da zone rialzate o semi nascoste, creino uno sfondo sonoro più indistinto senza acquisire centralità. Interessanti in ciò le descrizioni che accennano alla presenza continua di musica durante il banchetto, ma senza rilevanti o caratteristiche partizioni⁶⁰. Altri particolari sono inoltre leggibili nei dipinti.

Se la situazione spaziale proposta da Fetti e Salviati è analoga, molto diversi sono i dettagli della scena musicale. Nell'affresco di Salviati si nota infatti un *ensemble* omogeneo di soli fiati – «Trombi e piffari» – la cui raffigurazione pittorica appare approssimativa e incompiuta; del piccolo gruppo di quattro esecutori colpisce inoltre la rude trasandatezza dei modi e dell'abbigliamento, adatta alla situazione di un banchetto "popolare". Nel dipinto di Fetti spicca invece la composizione molto accurata e realistica del gruppo strumentale, formato da due archi e da uno strumento a fiato. In particolare si distingue un cornetto, un violino e uno strumento ad arco di registro basso che, per quanto è dato vedere, parrebbe una viola da braccio o comunque uno strumento della famiglia del violino, morfologicamente assai prossimo al violoncello. Gli strumenti sono delineati con precisione, mentre l'aspetto "polito" e dignitoso dei musicanti, ravvisabile nel decoro dell'abbigliamento e nella compostezza dei modi, è ulteriormente nobilitato dalla presenza di una quarta figura, in primo piano rispetto alle altre: un giovane che regge con la mano sinistra un libro aperto mentre con, la destra, sembra dare il tempo agli altri esecutori e forse accingersi al canto; si tratta dunque di musica d'arte, "a libro", non improvvisata.

La situazione proposta da Fetti, se messa in relazione con le propensioni musicali mantovane di quegli anni, di cui s'è fatto cenno nel precedente paragrafo, si presenta ben connotata. Essa sembra infatti alludere a quei «soavi» ensemble di voci e strumenti ad arco, le cui musiche venivano offerte *durante* i banchetti. L'*ensemble* raffigura inoltre uno degli organici possibili per l'esecuzione delle sonate e sinfonie strumentali che proprio nella Mantova del primo Seicento trovavano uno dei centri di maggior fioritura e nel già citato Salomone il principale fautore: «Per sonar due viole overo due cornetti e un chitarrone o altro istrumento da corpo» recita, tra l'altro il frontespizio del suo *Il primo libro delle Sinfonie e Gagliarde a tre* (1607)⁶¹. Partendo dalla foggia del suo copricapo, in passato è stata proposta l'identificazione con Davide della figura del giovane che canta "a libro", soggetto molto amato da Fetti, emblema stesso della

⁶⁰ Vedi nota 16. E sull'uso continuo di musiche anche presso la corte imperiale si veda nota 55.

⁶¹ Vedi nota 51.



musica, e forse, data la convivenza fra i due artisti, in questo caso dell'arte di Salomone "Hebreo" e della scuola strumentale mantovana⁶², da molti apprezzata e goduta anche in contesti conviviali.

5. Convivialità e opulenza: varietà, ricercatezza e possesso di musiche

In un regime di convivialità extra ordinaria, la musica viene solitamente inclusa fra i parametri che discernono il consumo opulento di cibo dal puro atto di alimentarsi. Se la semplice presenza di musica e di ballo, o addirittura l'impiego talvolta delle stesse maestranze («compagnie de violini»), possono accunare la tavola principesca a quella aristocratica, borghese e popolare, si possono tuttavia ravvisare tratti attinenti la musica, che distinguano la tavola di corte dalle altre?

Il consumo di cibo in corte è, rispetto al vivere comune, sempre e comunque opulento, ovvero sovrabbondante nella quantità, ricercato nella qualità e regolato nelle pratiche di consumo, anche in quel contesto però vi sono distinzioni fra alimentazione quotidiana («mangiare ritirati»)⁶³, banchetto grande o semplice accoglienza di foresteria. Nella corte di Mantova nel periodo studiato, il «mangiare ritirati», pur confezionato e consumato nel rispetto di ferree regole cerimoniali, non contempla la presenza di musica. Grazie a un contenzioso del 1623 su chi dovesse porgere «la salvietta» a Ferdinando Gonzaga (duca dal 1612 al 1626) per asciugarsi le mani a fine pasto, è documentato come dalla metà del Cinquecento e sino ad allora «quando l'Altezza Sua magnava ritirato» non vi assisteva nessuno se non il maestro di camera o, in sua assenza, il «Camariero» più anziano cui spettava il compito di porgere la «salvietta»; persino il principe ereditario doveva farsi annunciare.

Nel caso del banchetto o della festa conviviale, progettati e prodotti per molti commensali e occasionati da contingenze festive o da eventi non ordinari, s'è sin qui dimostrato come lo sfoggio, armoniosamente organizzato, di vivande così come di apparati, contempra spesso musiche, più o meno coltivate, e balli. C'è tuttavia una terza tipologia, intermedia, in cui l'accoglienza di foresteria, pur non giustificando l'imbandigione di un banchetto rigidamente strut-

⁶² P. BESUTTI, *Domenico Fetti e la musica: vissuta, dipinta, rappresentata*, in *Domenico Fetti*, a cura di E.A. Safarik, Milano 1996, pp. 59-62: 59-60.

⁶³ *Ordini per le Foresterie de' Principi*, cit. a nota 57; e inoltre, ASMn, AG, b. 394, c. 3r., s.d. [ma periodo Ferdinando Gonzaga], *Circa il darsi la salvietta al Serenissimo Ferdinando, duca di Mantova, dal Maestro di Camera o dal Cameriere più anziano*; il documento è trascritto in MALACARNE, *Sulla mensa*, cit., p. 253.



Paolo Besutti

turato, determina una sorta di “quotidianità arricchita”, che può contemplare la presenza di musica durante il pasto, ma soprattutto nelle ore successive.

In che modo la musica legata al consumo alimentare di corte nei contesti descritti e in altri ancora qui non esemplificati, può essere letta come peculiare indicatore di opulenza della tavola del principe? Rispondendo soprattutto a tre requisiti: la varietà musicale, la ricercatezza delle pratiche e il possesso della musica esibita. Veramente distintivo non è infatti offrire semplicemente musica, il che può occasionalmente avvenire anche in contesti non cortigiani, ma esibire, così come nell'imbandigione alimentare, anche “portate musicali” rare, variate e ben eseguite. Ciò che viene infatti sottolineato nei resoconti, simili a quelli sin qui citati, è infatti la ricchezza della musica, qualificata dalla varietà delle “portate musicali”, dal buon numero di musicisti raggruppati in diversi organici e dalla loro “politezza”; musica valutata dunque in base anche al decoro dell'abbigliamento e del comportamento. Che l'aspetto decoroso dei musicisti fosse uno degli elementi della festa è variamente documentato dalle descrizioni, ma anche dalle voci dei musicisti stessi, che talvolta non erano in ciò sufficientemente supportati. Si ricordino, per esempio, le recriminazioni di Claudio Monteverdi, a proposito delle spese sostenute in proprio per potersi presentare decorosamente nelle famose feste per le nozze di Francesco Gonzaga con Margherita di Savoia (1608)⁶⁴. Monteverdi era il maestro di cappella e certo non poteva semplicemente indossare la livrea, destinata ai musici di rango inferiore.

La distinzione dell'insieme era considerata dunque un valore musicale aggiunto, che poteva essere ottenuto se i musici erano professionisti, ovvero parte più o meno stabile della compagine di corte, il che garantiva la loro precettazione nonché la conoscenza dei cerimoniali e delle convenienze. Il fatto di poter mantenere al proprio servizio un gruppo di musici, era privilegio di pochi, nel periodo qui studiato e, in quanto tale, notevole indicatore di opulenza e di raffinatezza. La professionalità, esplicantesi non solo nell'abilità musicale, ma anche nella cura etica del presentarsi, era cercata e, quando direttamente posseduta, poteva essere anche prestata ad altri che, non possedendola, volessero comunque offrire ai propri ospiti una festa conviviale di rango.

⁶⁴ ASMn, Autografi, b. 6, Cremona, 2 dicembre 1608, Claudio Monteverdi ad Annibale Chieppio a Mantova: «[...] Vostra Signoria sa Illustrissima sa che li favori de' principi grandi alli seritori giovane e nel'onore e nel' utile, in occasione de foresterie in particolare; se mi fece avere un vestito da Sua Altezza Serenissima per comparere nel tempo delle nozze, mi fece anco questo danno che me lo fece avere di un drapo che era di seta e bavella lavorato, senza gioppone, senza calzetti e cinte, e senza fodra di centado per il feraiolo per lo che spesi io, di mia borsa, 20 scudi di moneta di Mantoa». Per un'edizione moderna delle lettere di Monteverdi si rinvia a C. MONTEVERDI, *Lettere*, a cura di E. Lax, Firenze 1994.

6. Organizzazione di corte: il posto e lo status dei musicisti

Gran parte delle attività e dei ruoli di corte ruotavano attorno all'alimentazione. L'approvvigionamento, la conservazione, la preparazione e l'imbandizione dei cibi generavano un complesso apparato, scompartito fra numerose e ben determinate mansioni, distribuite a un gran numero di persone gerarchicamente strutturate.

Gli studi di Marzio Romani e di Guido Guerzoni⁶⁵, e il volume di Giancarlo Malacarne⁶⁶, hanno offerto un quadro ben documentato dell'organizzazione della corte gonzaghesca, della sua consistenza e del rigido organigramma che imbrigliava il numeroso personale, gravitante attorno alle tavole di palazzo. Dal periodo di Francesco II Gonzaga (1484–1519), in cui anche il marchese e la marchesa (Isabella d'Este) impartivano personalmente ordini, riguardanti le scelte alimentari e la cucina, si assiste alla progressiva amplificazione dell'apparato e all'allontanamento del principe dalla sua gestione.

In corte, a Mantova, tra Cinque e Seicento mangiavano in media ogni giorno tra le 350 e le 400 persone. Il moltiplicarsi dei funzionari e degli «operarii» raggiunge il suo apice durante l'ultimo ducato dei Gonzaga, quello di Ferdinando Carlo (1665-1708)⁶⁷:

Maggiordomo maggiore
Maestro di casa
Cavallerizzo maggiore
Segretarii di stato
gentiluomini di tavola

⁶⁵ M. ROMANI, *Una famiglia e una città: i Gonzaga e Mantova*, in *I Gonzaga. Moneta arte storia*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 9 settembre - 11 dicembre 1995) a cura di S. Balbi de Caro, Milano 1995, pp. 57-60; G. GUERZONI, *La corte gonzaghesca in età moderna. Struttura ordini e funzioni*, ivi, pp. 90-96.

⁶⁶ MALACARNE, *Sulla mensa*, cit.

⁶⁷ Nel 1521 al tempo di Federico II Gonzaga (1519-1540) le tavole ospitavano 192 bocche (pane, vino, carne), più l'ambasciatore con altre 22 bocche (pane e carne), e 37 (solo vino). Nel 1525 si contavano 565 bocche ordinarie, 15 extra ordinarie (111 cani, 405 cavalli). Ercole Gongaza le "riduce" a 250 circa. Durante il ducato di Vincenzo Gonzaga (1587-1612) le cronache parlano di una corte di circa 1000 persone, così divise: Elenora de' Medici Gonzaga, 42 persone (25 dame, 7 ufficiali, 7 staffieri, 3 cameriere); Vincenzo, 151 persone al proprio personale servizio (12 segretari, 6 gentiluomini di tavola, 31 paggi, 10 camerieri, 17 aiutanti di camera, 5 scalchi, 4 medici personali, 6 religiosi, 12 cantori, 11 bottiglieri, 14 cuochi, 23 guardiacani per 83 cani). I dati sono sintetizzati in L. CARNEVALI, *Sua Altezza il Duca di Mantova e la sua casa*, «Atti e memorie della Regia Accademia Virgiliana di Mantova», 1884-1885, pp. 33-43: 35; e ulteriormente integrati in MALACARNE, *Sulla mensa*, cit., pp. 26-27.

Paolo Besutti

camerieri
coppieri
paggi di cappa
paggi di valise
paggi ordinarii
scudieri
capitani
scalchi
aiutanti di camera
servitori
medici
religiosi
cantori
drappieri
guardarobieri
credenzieri
bottiglieri
spenditori
legnaioli
canovari
sorveglianti del fieno
cuochi artefici
cacciatori
giardinieri
staffieri
dame e gentildonne della duchessa
ufficiali della duchessa e dei principi
paggi della duchessa e dei principi
staffieri della duchessa e dei principi.

Per i musici, l'accesso alle riserve alimentari di corte, rappresentava non solo un vantaggio in termini economici, ma anche un indicatore di *status* al quale mirare, il che ha lasciato tracce documentarie talvolta imprescindibili per il musicologo. Come l'organigramma citato conferma, anche nella gerarchia della corte mantovana i musici occupavano una posizione piuttosto bassa, verosimilmente compatibile con l'accesso alla settima tavola, quella cioè preparata giornalmente nel Tinello della Mostra per i servitori non totalmente «bassi»⁶⁸. L'ammissione quotidiana alla tavola poteva tuttavia provocare disagi, non solo ai musici di importanza minore, ma anche ai maestri e ai compositori di più alto livello. Come nel caso dello stimatissimo Giaches Wert (1535-1596), maestro della musica di «chiesa e di corte» dei duchi Guglielmo e Vincenzo Gonzaga,

⁶⁸ Cfr. nota 57.

invidiato dalle corti italiane e richiesto da quella imperiale⁶⁹, che talvolta si vide negare perfino l'accesso in corte per il pranzo⁷⁰.

Se il principale obiettivo era, anche per i musicisti, quello di raggiungere una posizione professionale stabile che garantisse le spese del vivere⁷¹. In seconda istanza, i compositori di più alto grado gerarchico, aspiravano a poter condurre al di fuori della corte la propria vita, ottenendo le spese per il vitto e per l'alloggio. Il che fu, per esempio, raggiunto da Monteverdi, che viveva in una casa esterna alla reggia gonzaghesca⁷².

Tale fenomeno si diffuse ancor più quando il nuovo mercato dell'opera in musica rese la categoria dei musicisti, e dei cantanti in particolare, più mobile sul territorio e quindi non più bisognosa di alimenti, ma di beni necessari all'approvvigionamento alimentare in diversi luoghi. Tra il tardo Seicento e il primo Settecento si diffuse infatti in alcuni centri del settentrione d'Italia, un fenomeno singolare: l'esorbitante moltiplicazione di contratti di semi-dipendenza, 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, genericamente sancivano 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 iniziano sempre più spesso a elencare, 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»⁷³.

⁶⁹ BESUTTI, *La galleria musicale*, cit., p. 412.

⁷⁰ Cfr. I. FENLON, *Giaches de Wert: Letters and Documents*, Paris 1999, p. 108.

⁷¹ Sulle vite economiche dei musicisti si veda P. BESUTTI, *Note e monete: strategie economiche di musicisti nella prima età moderna*, in *Vivere d'arte*, a cura di R. Morselli, Roma 2007 [2008], pp. 167-204.

⁷² C. GALLICO, *Dimore mantovane di Claudio Monteverdi*, «Civiltà mantovana», I, 1, 1966, pp. 27-30.

⁷³ 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 dapertutto a sontuose opere in musica, con essersi trasferito a decorare i musici e le musichesse l'adultera-

I virtuosi di Mantova non erano sempre veri e propri dipendenti di corte, 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. I in molti casi essi godevano 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 lautamente i propri incassi con prestazioni musicali occasionali. Dall'altro lato le corti, garantendosi ranghi 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 politica⁷⁴.

Per una definizione del fenomeno in una prospettiva più tecnicamente amministrativa, decisivo è stato il ritrovamento di una parte (1700-1704) della contabilità separata, riservata dall'ufficio di Scalcheria della corte di Mantova proprio alle «signore virtuose»⁷⁵. L'analisi di quanto sopravvive dei dati contabili, incrociata con la parallela registrazione di mandati e patenti ducali⁷⁶, 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 venivano sancite le condizioni che regolavano il rapporto di patronato: 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 Quattrocento, il salario poteva comprendere, in alternativa o insieme, cifre in denaro e beni in natura. Sin qui dunque nulla di straordinario o di

to 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».

⁷⁴ 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*, «Quaderni storici», XXII 1997, fasc. 2 n. 95, vol. monografico dal titolo *Storia e musica. Fonti, consumi e committenze*, a cura di A. Morelli, pp. 409-433.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ ASMn, *Mandati*. I risultati emersi dal sistematico spoglio dei libri dei mandati per il periodo 1662-1713 (bb. 55-62) sono stati pubblicati in P. BESUTTI, *La corte musicale di Ferdinando Carlo Gonzaga ultimo duca di Mantova. Musicisti, cantanti e teatro d'opera tra il 1665 e il 1707*, Mantova 1989. Parte dei documenti era stata menzionata in A. BERTELOTTI, *La musica in Mantova (1400-1600)*, Milano [1890].

significativamente innovativo. Il segno del mutare delle condizioni di mercato tuttavia c'è.

Numerosi indizi documentari infatti inducono a ipotizzare che nel mese di luglio 1700 fosse stata affrontata, per volere del duca Ferdinando Carlo, una riforma delle provvigioni mensili concesse dalla Scalcheria ai componenti ordinari e straordinari della corte. Detta riforma consisteva nella parziale conversione in denaro delle spese per beni ordinari. Oltre alla cifra computata dal consiglio economico in lire mantovane, ogni interessato avrebbe infatti dovuto ricevere una dotazione giornaliera fissa di pane, pesce, vino e legna. Ciascun individuo, cantante parente o servitore che fosse, riceveva 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 interprete haendeliana, entrata nel novero delle virtuose del duca di Mantova, almeno dal dicembre 1699; 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)⁷⁷:

	Pane [pani]	Pesce [libbre] ⁷⁸	Legna Fasc.	Denaro [lire]	Vino [bocciole]
Margherita Durastante con madre e zio	186	60	3 42l	314:10l	186l
serva	62	20lll
livreato	62	20l	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

⁷⁷ BESUTTI, *La figura professionale*, cit.

⁷⁸ Nel febbraio 1704, per esempio, l'aumentata provvigione di pesce per i periodi di magro quaresimale venne corrisposta in denaro, computando la cifra sulla base del prezzo calmierato di 12 soldi per libbra



Paolo Besutti

però che la tendenza alla commutazione in denaro dei beni andò accelerando, a conferma del graduale mutamento dei rapporti fra i musicisti, le corti e le nuove forme del mercato musicale.

L'accesso al cibo, corrisposto dalla corte, direttamente alle proprie tavole o mediante la concessione di spese corrispondenti, è anche per i musicisti, così come per altre maestranze un obiettivo fondamentale, che si tramuta per lo studioso di oggi in un indicatore illuminante. La minuziosa annotazione delle spese per l'alimentazione e per gli altri beni di consumo, sostenute dalla corte di Mantova per mantenere le proprie cantatrici all'inizio del Settecento, emerse tra le carte dell'ufficio della Scalcheria, non solo ha permesso di chiarire su che base gestionale si basasse l'appariscente fenomeno delle «virtuose» ducali, disseminate per i teatri italiani, ma ha anche messo in risalto, in ambito musicale, la notevole importanza della Scalcheria di corte, non solo quale polo amministrativo ed esecutivo, ma anche decisionale.

7. La scelta delle “vivande” musicali

Alla fine di questo percorso fra vivande, «canzonette»⁷⁹ e balli, risulta molto evidente come il tema delle relazioni fra cibo e musica risulti ineludibile, non solo per comprendere meglio quale messaggio etico si intendesse trasmettere con l'atto di condividere il cibo nella civiltà di corte, ma anche per osservare, al riparo da devianti astrazioni, le propensioni musicali espresse da un preciso ambiente. La musica è infatti un linguaggio artistico sempre applicato alle pratiche del vivere, siano queste più alte e incorporee, come l'ascolto puro, o più basse e materiali, come l'arredo sonoro di un banchetto o il ballo, tipico di certi momenti della festa.

La silloge di *exempla*, tratta dai giacimenti archivistici gonzagheschi, conferma anzitutto come, nel contesto di una più generale storia dell'etica moderna, osservabile attraverso l'imbandigione e il consumo di cibo, anche la corte di Mantova almeno dall'ultimo trentennio del Quattrocento avesse maturato una non occasionale attenzione per questo aspetto. La ricchezza delle testimonianze, qui solo in minima parte posta in valore, conferma come praticamente tutte le peculiari tendenze musicali, riconosciute alla corte mantovana, relativamente al periodo del governo gonzaghesco, si esplicassero anche, quando non soprattutto, in contesti conviviali.

Il gusto molto “padano” per la lettura «personata» di testi drammaturgici di maggiore o minore elaborazione, allestiti con interventi musicali e spesso in connessione con banchetti, viene ampiamente documentato almeno dai tempi

⁷⁹ Cfr. note 12 e 13.

del cardinale Francesco Gonzaga, ma resterà vivo almeno sino al primo Seicento. Ai tempi di Vincenzo Gonzaga (1587-1612) infatti la rappresentazione attoriale delle grandi favole pastorali con intermedi musicali continuerà quella tradizione, ma amplificandola a tal punto da doverla separare, per tempi e luoghi, dal banchetto al quale cominceranno a essere più consone forme “cameristiche” di passatempo, come il balletto rappresentativo o la mascherata⁸⁰. Nei decenni successivi, il dilagante gusto per l’opera in musica e per la nuova vocalità solistica da camera diverrà puntualmente un ingrediente musicale rilevante e in particolare ai tempi di Carlo II Gonzaga di Nevers (1629 – 1665), appassionato cantante per diletto. Con lui, più che mai, il gusto per le meraviglie del teatro d’opera si intrometteranno nei fasti del banchetto, anche dal punto visivo⁸¹. I repertori da camera, vocali e strumentali, continueranno ad accompagnare il banchetto, ma il culmine della festa conviviale, almeno dal punto di vista del diversivo spettacolare, verrà spostato in teatro, per la rappresentazione delle opere in musica, rappresentate prima o dopo cena. Una tendenza che culminerà con Ferdinando Carlo per il quale il teatro d’opera e le cantanti costituivano quasi un’ossessione⁸².

Anche a Mantova, come altrove, nel lungo arco di tempo considerato, il filo rosso musicale è costituito dalla presenta del ballo di sala, divertente e salutare pratica riservata ai momenti di ozio fra un pasto festivo e l’altro. La peculiarità della corte mantovana è quella però di aver talmente amato e praticato tale forma di passatempo da aver favorito la sua elaborazione ed elevazione a repertorio rifinito. Commissionate ai propri musicisti ed eseguite da un corpo di strumentisti stabile⁸³, tali composizioni divennero degne di diffusione a stampa

⁸⁰ Purtroppo Federico Follino, celebre cronista delle feste mantovane del 1608 per le nozze di Francesco Gonzaga con Margherita di Savoia, dedicò un’attenzione quasi nulla ai momenti conviviali, tuttavia è interessante notare come tutte le maggiori o minori trovate spettacolari trovarono posto al di fuori dei banchetti, così anche il relativamente breve *Ballo delle ingrato* di Ottavio Rinuccini e Claudio Monteverdi, eseguito nel «teatro de la comedia»; è comunque probabile che il ballo fosse stato programmato come divertimento serale dopo la cena. F. FOLLINO, *Compendio delle sontuose feste fatte l’anno MDCVIII nella città di Mantova per le reali nozze del serenissimo principe D. Francesco Gonzaga con la serenissima Infante Margherita di Savoia*, Mantova 1608; ed. moderna F. FOLLINO, *Cronache mantovane (1587-1608)*, a cura di C. Gallico, Firenze 2004 (*Biblioteca mantovana*, 3), pp. 103-257: 124.

⁸¹ Sulle propensioni musicali di Carlo II si veda P. BESUTTI, *Produzione e trasmissione di cantate romane nel mezzo del Seicento*, in *La musica a Roma attraverso le fonti d’archivio*, a cura di B.M. Antolini, A. Morelli, V. Vita Spagnuolo, Lucca 1994 (*Strumenti della ricerca musicale*, 2), pp. 137-166.

⁸² Su Ferdinando Carlo Gonzaga e la musica si rinvia a: BESUTTI, *La corte musicale*, cit.; EAD., *La figura professionale*, cit.

⁸³ Per un compendio su questi temi e per ulteriori approfondimenti bibliografici, si rinvia a BESUTTI, *La galleria musicale*, cit.

e di esportazione⁸⁴. Un processo, questo, concentrato negli anni del ducato di Vincenzo Gonzaga, e indubbiamente favorito dalla convivenza fra musicisti di corte e gruppi strumentali, provenienti dall'esterno, come le «compagnie de violini».

La storia mantovana permette infine di lanciare uno sguardo nel *back stage* del banchetto, per comprendere chi, nella realtà, interpretasse o addirittura prevenisse i desideri del promotore della festa (marchese o duca o principe o reggente o altro personaggio di rango), preordinando e organizzando concretamente i diversivi musicali, teatrali o coreutici da armonizzare con i tempi del convivio. In tal senso sono ancora di ausilio le carte superstiti degli uffici della Scalcheria gonzaghesca.

Allo scalco maggiore spettava infatti il compito di governare il consumo di cibo in corte in tutte le sue declinazioni private e pubbliche. Egli doveva «far le liste delle cene e desinari di giorno in giorno per il Piatto de' principi» e sapere se volessero «mangiare in pubblico o ritirati», valutando quindi la quantità sia di cibo, sia di «serventi» necessari alla tavola; l'esito di tali rilievi veniva quindi comunicato al maestro di casa il quale stabiliva le eventuali integrazioni al necessario. Ai forestieri sovrintendeva lo «Scalcho della Foresteria» che, con le medesime modalità, si riferiva sempre al maestro di casa⁸⁵.

La più alta carica della Scalcheria era quella del maggiordomo maggiore, cavaliere nobile «di primo rango» che riceveva «gli ordini dalla viva voce di Sua Altezza Serenissima»⁸⁶, rilasciava le patenti a tutti gli «operarii ordinarii», musicisti compresi, in ciò supportato dalla seconda carica della Scalcheria, ovvero dal già citato maestro di casa. Anch'egli era un cavaliere nobile e in caso di assenza del maggiordomo maggiore, faceva le sue veci, e particolarmente nelle funzioni pubbliche di pranzi ducali, portando il bastone da comando col quale governava l'avvicinarsi delle vivande, preparate dagli scalchi e servite dai paggi. A lui competeva inoltre il continuo aggiornamento delle liste di tutti gli «operarii soldati» (assoldati), la diffusione degli ordini sul da farsi e la firma delle bollette relative a tutti i cibi (nonché alle cere, alla legna e alle drapperie) dovuti agli «spesiati in denari, virtuose e mandati diversi»⁸⁷.

⁸⁴ Vedi nota 54.

⁸⁵ *Ordini per le Foresterie de' Principi*, cit. nota 57.

⁸⁶ ASMn, AG, b. 394, [cc. 772v. - 777], s.d., *Facoltà del Maggiordomo Maggiore e del Maestro di Casa del Principe sopra gli Uffici e Ufficiali di Corte*: «Ha esso maggiordomo Maggiore autorità sopra tutta la Corte, assegnando appartamenti per qualunque servitore dell'Altezza Sua, potendo dispoticamente comandare al Soprintendente delle Fabbriche di detta Corte [...]»; il passo è citato in MALACARNE, *Sulla mensa*, cit., p. 251.

⁸⁷ *Ivi*, c. 772r.



Musiche e musicisti alla tavola dei Gonzaga

La contabilità della Scalcheria era controllata da un proprio «Ragionato», ovvero da un ragioniere che doveva anche controllare la qualità dei cibi prima del loro ingresso nelle cucine. Vi era inoltre uno specifico cassiere, al quale spettava il collegamento con l'amministrazione "centrale" della corte, ovvero con la ragioneria del «Ducal Maestrato» o, agli inizi del Settecento, con il soprintendente generale delle finanze. Tutta l'amministrazione si regolava sul sistema della copertura anticipata delle spese, rilasciate dall'amministrazione centrale sulla base di un bilancio preventivo mensile della Scalcheria. Alla fine di ogni mese il ragioniere ducale e il ragioniere della Scalcheria computavano il «dare e l'aver»⁸⁸.

Anche la musica, in quanto servizio della casa, nelle sue componenti private e pubbliche, rientrava dunque nella giurisdizione degli uffici di Scalcheria. È immaginabile che, nonostante un organigramma e un mansionario così rigidamente preordinato, non fossero poche le eccezioni procedurali nella conduzione della casa, tuttavia, nella consuetudine, la catena decisionale riguardante la presenza o meno di musica in un contesto conviviale doveva far capo al maggiordomo maggiore che, ricevendo dal duca disposizioni o interpretandole sulla base della propria esperienza, dava poi il compito della loro attuazione allo scalco maggiore, il quale decideva nel concreto, quali e quanti musicisti coinvolgere per ottenere l'effetto voluto.

Le memorie dei grandi scalchi sono fondamentali, dunque, anche per comprendere come la musica si inserisse nella nuova etica della tavola di corte. Per uscire da un'indistinta genericità è necessario tuttavia calare le loro ideali visioni nel tempo e nello spazio della storia.

⁸⁸ *Ibidem.*

