al suon de la famosa cetra

STORIA E RINASCITE DI CLAUDIO MONTEVERDI CITTADINO MANTOVANO

PUBLI PAOLINI

BIBLIOTECA TERESIANA

al suon de la famosa cetra

STORIA E RINASCITE DI CLAUDIO MONTEVERDI CITTADINO MANTOVANO

Dedicato a
Claudio Gallico e Ferruccio Bolognesi

Mostra bibliografica, documentaria e scenica

a cura di
Paola Besutti

Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana
1° giugno – 16 settembre 2017

PUBLI PAOLINI

450° MANTOVA PER Monteverdi 2017

Al suon de la famosa cetra
Storia e rinascite di Claudio Monteverdi cittadino mantovano

Mantova
Biblioteca Comunale Teresiana
1° giugno – 16 settembre 2017

Mostra bibliografica, documentaria e scenica

Progetto scientifico
Paola Besutti

Comitato scientifico
Paola Besutti
Anna Bolognesi
Pasquale Di Viesti
Cesare Guerra
Irma Pagliari
Raffaella Perini
Chiara Pisani
Nicola Zanella

Progetto espositivo
Roberto Soggia

Prestiti
Archivio di Stato di Mantova, direttore Luisa Onesta Tamassia
Archivio Storico Diocesano di Mantova, direttore Mons. Giancarlo Manzoli
Conservatorio di musica S. Cecilia di Roma, presidente Adolfo Vannucci, direttore Roberto Giuliani, direttore della biblioteca Francesco Coviello
Fondazione Carlo d'Arco di Mantova, presidente Dante Chizzini
Anna Bolognesi e Laura Montanari Bolognesi
Famiglia Nenci
Nicola Zanella

Allestimento costumi di scena
Daniela Rigo Benedini

Restauro documenti cartacei
Studio Carta di Laura Chignoli
Cartantica di Anna Bianchi

COMUNE di MANTOVA

BIBLIOTECA TERESIANA

Sindaco di Mantova
Mattia Palazzi

Assessore alle Biblioteche e Archivi
Paola Nobis

Dirigente Settore Sviluppo Servizi Educativi Bibliotecari e Archivistici
Irma Pagliari

Responsabile Servizio Biblioteche
Cesare Guerra

Segreteria amministrativa
M. Patrizia Chévez

Biblioteca Teresiana
Roberta Benedusi, Pasquale Di Viesti
Romolo Leonori, Cinzia Palù
Raffaella Perini, Chiara Pisani
Daniela Saccenti, Andrea Torelli

Crediti fotografici
Archivio di Stato di Mantova concessione n. 21/2017
Archivio di Stato di Torino Prot. 1935/28.28.00 - 48
Biblioteca Statale di Cremona
Complesso Museale di Palazzo Ducale di Mantova Prot. 1769/28.13.10 - 4

Fotografie
Documenti, disegni, bozzetti e costumi di scena
Renzo Paolini

MANTOVA CITTÀ D'ARTE E DI CULTURA

ACCADEMIA NAZIONALE VIRGILIANA DI SCIENZE, LETTERE E ARTI (MANTOVA)

Presidente
Piero Gualtierotti

Presidente della classe di lettere e arti
Paola Besutti

Segreteria amministrativa
Maria Angela Malavasi
Ines Mazzola

Arredi
SACFA.carpenterie metalliche
SB.srl Bonora materie plastiche
Impianti illuminazione Costa Antonio
Falegnameria Enzo Formizzi

Materiale promozionale e totem esplicativi
Arti Grafiche Grassi

Multimedia
Roberto Leone

Trasporti
Ditta Fausto Tirelli

Sponsorizzazione tecnica
Bernardelli Stores

In collaborazione con
BibliOfficina

© 2017 Biblioteca Comunale Teresiana
© 2017 Publi Paolini – Mantova

Tutti i diritti riservati.
Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in nessuna forma e con nessun mezzo (elettronico o meccanico, inclusi la fotocopia, la registrazione od ogni altro mezzo di ripresa delle informazioni) senza il permesso scritto dell'editore.

Realizzazione editoriale e stampa
Publi Paolini, Mantova

Sommario

7 Presentazione
Paola Nobis

9 Monteverdi, genio 'mantovano' della musica. Le ragioni di una mostra
Irma Pagliari

11 'Per lo spazio di anni vintidue': storia e rinascite di Monteverdi cittadino mantovano
Paola Besutti

LA MOSTRA

Riscoprire Monteverdi (1881-2007)
25 Prime edizioni moderne e primizie discografiche
34 Mantova riscopre Monteverdi e 'L'Orfeo'

Monteverdi cittadino mantovano (1590-1612)
47 Città, famiglia, carriera
55 Esperienze visive e spettacolarità
69 Letteratura e Accademia
68 'La favola d'Orfeo'
74 'Arianna' e le feste del 1608
80 Il fasto della devozione

Reiventare Monteverdi (1979-1980)
86 I bozzetti e i costumi di Ferruccio Bolognesi

POLIFONIE PROSPETTICHE

107 La Mantova di Claudio Monteverdi
Marzio Achille Romani

115 'Movere il sguardo': spettacolarità e percezioni visive tra il reale e l'effimero. L'esperienza di Claudio Monteverdi a Mantova (1590-1612)
Roberta Piccinelli

123 In margine al neoplatonismo monteverdiano. Fra trattatistica musicale e tradizione pastorale
Carolina Patierno

129 Monteverdi e l'Accademia degli Invaghiti, i suoi membri e le loro relazioni interaccademiche
Paola Tosetti Grandi collaborazione di *Anna Maria Lorenzoni*

141 Monteverdi fra castrati, cantanti e comici dell'arte
Luciano Bottoni

145 'Ut auditores afficientur': spazi e cerimonie nelle chiese della città
Licia Mari

153 Il culto novecentesco di Monteverdi secondo D'Annunzio
Guido Salvetti

159 Toscanini telegrafò: grazie, Orfeo!
Renzo dall'Ara

161 Ferruccio Bolognesi e la scultura di scena
Marco Tonelli

Presentazione

Dopo il prestigioso riconoscimento ottenuto lo scorso anno da Mantova, insignita del titolo di Capitale italiana della cultura 2016*, nel 2017 la nostra città non poteva passare sotto silenzio il 450° anniversario della nascita di Claudio Monteverdi, al quale il mondo musicale e la cultura universale sono debitori per le innovazioni che seppe introdurre, foriere dei sublimi sviluppi che nei secoli successivi condussero a una straordinaria evoluzione in campo musicale, in particolare nel campo del melodramma.*

Se oggi Mantova può essere definita città della musica*, ciò si deve anche all'operosa presenza e alla geniale attività di Claudio Monteverdi. Grazie al mecenatismo di casa Gonzaga, egli trascorse a Mantova ventidue anni (dal 1590 al 1612), fondamentali sia per la sua vita di uomo che di impareggiabile musicista. Con Monteverdi, dunque, si consolidò a Mantova una passione per la musica di cui ancora oggi si colgono le tracce, pur nel frastuono delle sonorità contemporanee. Gli spazi di Palazzo Ducale, e in particolare la sala dello Specchio, ove "ogni venere di sera si fa musica", la basilica palatina di Santa Barbara e tanti altri luoghi ancora esistenti o oggi scomparsi ci parlano ancora del suo genio. Ma la sua intensa attività è testimoniata pure da documenti e opere a stampa presenti nella Biblioteca Comunale Teresiana, oltre che negli archivi di Stato e Diocesano, e da essi si è scelto di partire per allestire la mostra che qui si presenta.*

Nelle sale monumentali della Teresiana si è deciso di documentare la città, la cultura, le esperienze musicali al tempo di Monteverdi, provando ad immaginare come fosse apparsa la realtà mantovana al giovane cremonese. Ma si è pure voluto riflettere sulla riscoperta di Monteverdi a partire dalla fine del XIX secolo, qui documentata grazie al prestito di numerosi reperti d'epoca, e sulla reinvenzione degli spettacoli monteverdiani nei decenni più recenti grazie al lavoro di scavo musicologico del maestro Claudio Gallico e alla creatività artistica di Ferruccio Bolognesi di cui si espongono bozzetti e costumi.

Ideatrice e capofila di questa proposta è stata la Biblioteca Teresiana, che ha trovato collaborazione in altre istituzioni, prima fra tutte l'Accademia Nazionale Virgiliana. Del buon esito dell'iniziativa va dato merito a Paola Besutti, curatrice scientifica dell'esposizione, e ai numerosi ricercatori e prestatori pubblici e privati che hanno accettato di collaborare mettendo a disposizione importanti documenti storici, strumenti musicali antichi e preziose testimonianze di straordinario interesse documentario.

I miei sentiti ringraziamenti vanno dunque alla curatrice, agli studiosi, al personale della Biblioteca, alle istituzioni e ai collezionisti, oltre che ai volontari di Bibliofficina e agli studenti del Liceo Classico Virgilio che affiancheranno il personale nelle attività di accoglienza dei visitatori.

Paola Nobis

Assessore alle Biblioteche e Archivi
Comune di Mantova

Monteverdi, genio ‘mantovano’ della musica. Le ragioni di una mostra

Proveniente dalla vicina città di Cremona, ove era nato nel 1567, Claudio Monteverdi giunse ventitreenne a Mantova, assunto come suonatore di viola e poi come cantore da Vincenzo I Gonzaga, e vi restò per ventidue anni, per trasferirsi successivamente a Venezia.
Forte di una solida formazione maturata negli ambienti musicali cremonesi, dove, alla scuola di Marc’Antonio Ingegneri, grande compositore e maestro di cappella del duomo di Cremona, aveva appreso sia la musica, sia l’arte del comporre, dando alle stampe numerose sue composizioni giovanili, a Mantova maturò uno stile personale e una capacità inventiva frutto certamente del suo genio, coniugato però a quello che oggi chiameremmo un ‘fattore ambientale’ ricco e stimolante. Grazie al sostegno e alla committenza di casa Gonzaga, qui esaltò la composizione vocale polifonica su testi poetici sviluppando il madrigale, compose musica per lavori teatrali interamente cantati, contribuendo così alla nascita dell’opera musicale derivata dal suo “recitar cantando”, elaborò componimenti sacri e profani con soluzioni innovative che sfociarono nella musica barocca sacra e profana e stanno a fondamento dello sviluppo della musica dei secoli successivi. L’*Orfeo*, l’*Arianna*, *Il Vespro della Beata Vergine*, capisaldi della produzione mantovana più matura, oggi sono unanimemente considerati “monumenti” della cultura musicale europea.
A Mantova – ove frequentò la reggia, abitò fuori dalla corte, si sposò con Claudia Cattaneo, cantante e figlia di un violinista, ebbe tre figli – divenne a tutti gli effetti “cittadino mantovano” e si inserì nel locale contesto culturale e civile da protagonista, già allora apprezzato e degno di memoria.
A 450 anni dalla sua nascita, per ricordare un “cittadino” tanto illustre, guidati dalle competenti indicazioni di Paola Besutti e con la collaborazione dell’Accademia Nazionale Virgiliana, non abbiamo voluto dedicargli un semplice evento espositivo di carattere storico-documentario incentrato solo sulla sua attività musicale, ma abbiamo scelto di indagare la sua presenza nel contesto della città di Mantova, una città che già all’epoca manifestava una spiccata vocazione musicale, e immaginare come Monteverdi l’abbia veduta, amata, e forse anche subita e non sempre apprezzata.

Dunque non una semplice esposizione, ma una finestra sulla città fra il 1590 e il 1612, gli anni mantovani di Monteverdi, illustrata grazie al contributo di numerosi studiosi e qui documentata prima di tutto attraverso i rari volumi delle opere di Monteverdi conservati nella Biblioteca Comunale Teresiana. Durante l’intenso periodo mantovano, Claudio dette infatti alle stampe varie sue composizioni che qui possono essere ammirate, fra le quali il libretto della prima rappresentazione de *La favola d’Orfeo*, scritto da Alessandro Striggio *jr.* e pubblicato nel 1607 dallo stampatore ducale Francesco Osanna, *Il pastor fido*, madrigali e numerose altre predisposte per feste, ricevimenti, cerimonie religiose avvenute a Mantova in quegli anni. Si tratta di documenti a stampa che costituiscono l’ossatura principale dell’esposizione, ai quali abbiamo voluto affiancare anche alcuni documenti provenienti dall’Archivio Storico Diocesano e dall’Archivio di Stato di Mantova, la rarissima prima stampa della partitura de *L’Orfeo* prestataci dal Conservatorio di Santa Cecilia di Roma, un’antica tiorba, detta all’epoca chitarrone, della collezione della Fondazione di Palazzo d’Arco, oltre a volumi manoscritti e a stampa e a opere di

grafica delle raccolte teresiane in grado di ricostruire il contesto della Mantova culturale, politica, sociale, religiosa del periodo in cui vi lavorò il “nostro” artista, in molti casi mai esposti prima.

Negli ultimi decenni gli studi di musicologia hanno fatto luce su molti aspetti della produzione musicale monteverdiana, lasciando sullo sfondo la riflessione sui tempi e i motivi della sua riscoperta, avvenuta progressivamente a partire dagli ultimi due decenni dell'Ottocento, e la costruzione di un mito, quello legato alla storia del melodramma che, partendo dalla rappresentazione de *La favola d'Orfeo* alla corte ducale di Mantova il 24 febbraio 1607 (universalmente ritenuta la data di nascita del melodramma europeo), giunge alla migliore tradizione del teatro d'opera italiano ed europeo dei secoli successivi. Così, in mostra, tramite prime edizioni moderne e rarità discografiche concesse da un appassionato collezionista, Nicola Zanella, possiamo cogliere le tappe fondamentali della riscoperta di Monteverdi sul finire del XIX e durante il XX secolo.
Negli ultimi decenni del Novecento, Mantova è stata testimone non più solo della riscoperta del genio monteverdiano (per esempio grazie a Ettore Campogalliani e al Premio Orfeo), ma di una vera e propria reinvenzione di alcune delle sue produzioni più importanti, soprattutto attraverso la felice collaborazione fra l'insigne musicologo e musicista Claudio Gallico e il geniale e versatile artista Ferruccio Bolognesi, entrambi mantovani e insieme animati da una passione per l'arte scenica e la musica barocca, come dimostrano i magnifici bozzetti e gli splendidi costumi di Bolognesi prodotti per le rappresentazioni dell'*Orfeo*, del *Ballo delle ingrate* e di altre opere o brani monteverdiani e messi a disposizione per l'occasione da Anna Bolognesi e Laura Montanari Bolognesi.
Infine, per dare evidenza alla rinascita degli studi monteverdiani in decenni recenti non potevano qui mancare le pubblicazioni delle principali ricerche del maestro Gallico e di altri studiosi su Monteverdi, oltre che testimonianze da altre collezioni private, fra cui quella della famiglia Nenci.

Convinti, con questa mostra e il suo catalogo, di aver contribuito a far conoscere meglio la figura e l'opera del “divin Claudio” a Mantova, la cultura mantovana a cavallo fra Cinque e Seicento e le radici della vocazione musicale e della passione per il melodramma insite nella cultura e nell'identità italiane, ringraziamo tutti coloro che hanno collaborato e così condiviso i nostri obiettivi, in particolare l'Accademia Nazionale Virgiliana, partner fondamentale nell'organizzazione dell'evento, Paola Besutti, per la sapiente cura dedicata al progetto, Roberto Soggia, per l'impegno nel progetto espositivo, i numerosi studiosi per i contributi che arricchiscono i contenuti delle varie sezioni, le istituzioni pubbliche e private e i collezionisti privati che ci hanno concesso i prestiti, gli studenti del Liceo Classico Virgilio per la collaborazione all'apertura della mostra e all'accoglienza dei visitatori nell'ambito del servizio di alternanza scuola-lavoro. Un grazie particolare va, infine, a tutto il personale della Biblioteca e dei servizi bibliotecari comunali e alle numerose maestranze coinvolte, tante persone che, nell'ambito del proprio ruolo e delle proprie competenze, hanno dedicato molto impegno sia alla ricerca dei contenuti che alla soluzione dei molti problemi pratici che una mostra così complessa ha comportato.

Irma Pagliari
Dirigente Settore Sviluppo Servizi Educativi
Bibliotecari e Archivistici

‘Per lo spatio di anni vintidue continui’: storia e rinascite di Monteverdi cittadino mantovano

Paola Besutti

Lo «spatio di anni vintidue continui»[1] vissuto a Mantova ha lasciato un'impronta indelebile nella vita e nell'opera di Claudio Monteverdi. La città era la capitale, ancora florida, di uno dei maggiori ducati europei. Giungendovi, ventitreenne, egli cominciò a vivere la corte, a ‘vedere’ architetture, immagini, spettacoli, a confrontarsi con gusti e tendenze non solo locali, ma anche di luoghi lontani, visitati al seguito del duca Vincenzo I Gonzaga. Claudio divenne a tutti gli effetti cittadino mantovano e creò la propria famiglia.
La cittadinanza mantovana, che era perenne, e i legami economici con l'amministrazione gonzaghesca fecero sì che i contatti con la città non si interrompessero nemmeno dopo il suo licenziamento, nel luglio 1612. Lettere e commissioni di musiche continuarono a intercorrere fra Claudio, divenuto il maestro a vita della cappella di S. Marco a Venezia (1613), varie personalità mantovane e i duchi via via succedutisi.
Dopo la morte (1643), Monteverdi, il più osannato, colui davanti al quale «ognun deve cedere»,[2] venne inesorabilmente dimenticato, così come accadeva in tempi in cui, tranne qualche rara eccezione, tutta la musica era ‘contemporanea’ e non vi era ancora la consapevolezza, se non molto velata, di una stratificazione storica e generazionale. Come la maggior parte dei compositori pre-settecenteschi, la sua riscoperta, prima graduale e poi trionfale, dovrà attendere il tardo Ottocento.
In questa nuova fase storica il ruolo protagonistico di Mantova sarà ineluttabile, non tanto per ragioni di campanile quanto per l'oggettiva presenza nei suoi archivi e biblioteche di documenti e tracce storicamente imprescindibili. Grazie a pionieristici studi archivistici e all'opera di artisti e studiosi che sapranno reinterpretare Monteverdi con consapevole e illuminata libertà, la presenza dell'antico concittadino, divenuto nel frattempo il ‘divino Claudio’, tornerà a essere viva e risonante.

Ruoli musicali a Mantova

I più recenti studi comparativi sull'organizzazione della corte di Mantova hanno posto in evidenza che i ruoli professionali cominciarono a essere strutturati solo durante il Cinquecento, senza però raggiungere mai una vera stabilità.[3] Si pensi, per esempio, che l'importantissima carica di «prefetto delle fabbriche» fu creata per la prima volta, quasi *ad personam*, per Giulio Pippi de' Jannuzzi detto Romano (Roma, 1499 ca. – Mantova, 1546).[4] Ogni carriera deve essere dunque esaminata individualmente, sullo sfondo di una sostanziale discontinuità dirigenziale e d'intenti.
L'assunzione di Claudio Monteverdi avvenne in un clima politico e culturale di profondo rinnovamento. La sensibilità di Vincenzo I, molto diversa da quella del padre, duca Guglielmo, era maturata tra le corti di Ferrara e di Firenze. Durante i lunghi soggiorni giovanili a Ferrara, dove la sorella Margherita Gonzaga, sposa (1579) di Alfonso II d'Este aveva favorito la fioritura del balletto rappresentativo e la rinascita del «concerto delle dame»,[5] il giovane principe aveva rafforzato la sua passione per il ballo,[6] aveva iniziato ad apprezzare i madrigali ‘moderni’ e le monodie accompagnate. Successivamente, i rapporti sempre più stretti con Firenze, favoriti dalle nozze (1584) con Eleonora de' Medici, arricchirono la sua predisposizione per i generi di intrattenimento da camera con il gusto, squisitamente fiorentino, per il canto a solo con accompagnamento di chitarrone o di altri strumenti. Il tutto si univa a una personale passione per il teatro attoriale, meglio se dotato di fastosi intermedi.[7] Quando successe al padre, in corte esisteva un unico ruolo di «maestro della musica del duca», affidato a Giaches Wert,[8] che aveva la responsabilità su tutta

[1] Monteverdi 1640.
[2] Parma, Archivio di Stato, Carteggio Farnesiano, busta 372, 28 agosto 1627, lettera di Alessandro Ghivizzani.
[3] Besutti 2016.
[4] Piccinelli 2014.
[5] Sul concerto delle dame: Durante - Martellotti 2010.
[6] Per assecondare il piacere del ballo di sala e della musica strumentale da camera, la corte di Mantova fu dotata, precocemente di un gruppo stabile di strumentisti: Besutti 2002, p. 413.
[7] Sulla spettacolarità del periodo: Buratelli 1999.
[8] Wert compose la Messa per l'incoronazione di Vincenzo: Follino 2004, p. 34.

la musica di corte: profana, sacra, per i teatri, per le camere, per le chiese e per le cappelle di palazzo, comprese la basilica di S. Barbara, e la cappella di S. Croce in corte, dedicata al culto privato. Vincenzo I mantenne il ruolo di Wert tuttavia, pochi mesi dopo la propria investitura, aumentò il numero dei cantori professionisti per la chiesa ducale di S. Barbara, che passò dai due, assunti da Guglielmo (1582), a otto (1588), e istituì per la prima volta il ruolo di «maestro di cappella della chiesa ducale di S. Barbara».[9] È probabile che Gastoldi, nuovo naestro in S. Barbara, ben noto per la sua produzione profana, avesse precedentemente occupato un ruolo musicale importante nella cerchia di Vincenzo, e che la sua promozione lo avesse premiato, senza creare imbarazzo con l'anziano e celeberrimo Wert. Tale provvedimento stabilizzava la situazione musicale della cappella ducale sacra, ma soprattutto rendeva la cappella «della musica del duca» più disponibile alle sue esigenze: di diletto, di rappresentanza, di trasferta. Vari indizi confermano come Vincenzo, in modo ancor più accentuato che in passato, considerasse la cappella «della musica del duca» come propria prerogativa. Si ricordi, fra l'altro, che egli portò con sé nella campagna d'Ungheria contro i turchi (1595), oltre ai più vari generi di lusso, una piccola, ma titolatissima, cappella musicale, formata da almeno sei musicisti e addirittura supportata da un organo portatile per l'esecuzione di musiche liturgiche e profane.[10] Analogamente, si fece accompagnare da una piccola cappella musicale nelle Fiandre, e ai bagni di Spa (1599). Monteverdi fece parte di queste spedizioni, ricoprendo vari incarichi: di cantore (tenore), di violista e di maestro di cappella *pro tempore*.

Al momento della morte di Guglielmo convivevano tre diversi aggregati musicali: quello del duca, quello della duchessa e quello di Vincenzo, principe ereditario.[11] Con il raddoppio dei ruoli dirigenziali Vincenzo I aveva risolto i problemi di avvicendamento con il precedente governo,[12] e si era munito di una compagine musicale adeguata alle proprie esigenze.

Carriera e finanze di Monteverdi a Mantova

L'assunzione di Monteverdi alla corte dei Gonzaga di Mantova (1590 ca.)[13] rientrava nella nuova politica di *conspicous consumpion* inaugurata da Vincenzo I. Claudio entrò al suo servizio come suonatore di viola,[14] forse con ruolo anche di cantore (tenore). Solidamente formatosi a Cremona con Marc'Antonio Ingegneri, nonostante la giovane età aveva al suo attivo l'edizione di ben cinque raccolte musicali e il suo ruolo di violista era probabilmente già da allora sottodimensionato. Tuttavia il trasferimento nella capitale di un ducato almeno all'apparenza ancora florido, rappresentava un notevole progresso, rispetto alla Cremona spagnola. Claudio si inserì dapprima come esecutore fra gli altri, non abbandonando, anzi intensificando, l'impegno di compositore, per favorire il proprio progresso professionale.

La prima occasione di miglioramento si presentò con la morte di Wert (1596). Monteverti aveva solo ventinove anni: era dunque ancora troppo giovane per il ruolo di maestro di cappella. Fu scelto il cremonese Benedetto Pallavicino dell'età di quarantacinque anni, forse vicemaestro *in pectore* di Wert.[15] Tale mancata nomina rappresentò per Monteverdi un primo motivo di delusione. Nel periodo immediatamente successivo, egli tentò infatti un avvicinamento alla corte di Ferrara, che – per sua fortuna – non andò buon fine.[16]

Nel 1599 sposò nella chiesa dei SS. Simone e Giuda la cantatrice Claudia Cattaneo (**Catalogo n. 45**), figlia del collega violista Giacomo Cattaneo, che forse lo aveva accolto, come ospite, nella propria casa nella contrada del Mastino.[17] Nel 1601 nascerà il loro primogenito, Francesco (**Catalogo n. 46**), seguito nel giro di pochi anni da Leonora, morta precocemente, e Massimiliano (1604; **Catalogo n. 47**).

Una seconda e più verosimile occasione di miglioramento professionale, si presentò alla morte di Pallavicino (1601). Monteverdi aveva trentaquattro anni, ed era ancora piuttosto giovane per un incarico solitamente raggiunto non prima dei quarant'anni, tuttavia la sua richiesta fu accolta. L'età era un elemento rilevante per l'attribuzione dei ruoli di responsabilità: doveva essere adeguata a evitare una pericolosa familiarità con i colleghi, che erano considerati pari grado rispetto al maestro; inoltre la fama doveva essere indiscutibile.[18] In quel momento egli era il più meritevole e, forse, era vicemaestro *in pectore* di Pallavicino. Tra l'altro, aveva svolto *de facto* il compito di vicemaestro durante i citati viaggi ai bagni di Spa e nelle Fiandre (Liegi, Anversa, Bruxelles), ai quali Pallavicino, maestro del duca, non prese parte.

Dopo gli equivoci musicologici del passato, le sue mansioni sono ora più chiare:[19] come «maestro e de la Camera e de la Chiesa sopra la musica», egli aveva responsabilità su tutta la musica che dipendeva direttamente dal Duca, con l'esclusione, almeno formale, della basilica di S. Barbara. Il ruolo prevedeva la composizione e la concertazione di musiche sacre e profane, incarichi didattici[20] e, come in futuro a Venezia, il controllo sulla buona qualità degli organici musicali di corte.[21]

Dopo la sua nomina il duca acquistò strumenti della migliore qualità[22] e fece nuove assunzioni.

Nel 1608, affranto dalla perdita della moglie (1607), stremato dal lavoro per le feste nuziali (1608) del principe Francesco con Margherita di Savoia, nonché irritato per non aver ricevuto i pagamenti dovuti, egli chiese di avere un licenziamento consensuale e referenziato,[23] per cercare un nuovo posto, preferibilmente in una cappella ecclesiastica. La richiesta non fu accolta. Inoltre, dopo circa un mese morì Gastoldi (4 gennaio 1609), e il duca assegnò la direzione della cappella di S. Barbara ad altri musicisti, non paragonabili a Monteverdi.[24]

Il 18 febbraio 1612, moriva il duca Vincenzo I. Il suo successore, Francesco IV, dopo pochi mesi (29 luglio o 2 agosto 1612),[25] licenziò sia Claudio Monteverdi sia suo fratello Giulio Cesare, maestro di cappella a Casale, quando era governata da Francesco, ancora principe. Venne nominato *pro tempore* Santi Orlandi, maestro a Roma della musica privata del cardinale Ferdinando Gonzaga.

Dopo oltre un anno di disoccupazione, Monteverdi ottenne uno dei più prestigiosi incarichi ai quali si potesse aspirare allora in Italia: la direzione della Cappella di S. Marco a Venezia (10 ottobre 1613), resasi vacante (luglio 1613) per la morte del suo maestro, Giulio Cesare Martinengo (1564/1568 - 1613).[26] I Procuratori *de supra* lo reclutarono dopo un modernissimo sondaggio presso gli ambasciatori presenti in varie città italiane (Roma, Padova, Vicenza, Brescia, Bergamo, Milano e Mantova),[27] e un'approfondita ricerca di referenze specifiche, tra l'altro al residente a Milano, che aveva giuridizione su Cremona (16 luglio 1613).

Prematuramente morto Francesco IV Gonzaga, il nuovo duca Ferdinando, già cardinale, confermò Orlandi, ma alla morte di questi tentò di assumere nuovamente Monteverdi. Nel declinare l'offerta, Claudio analizzò in una nota lettera[28] le profonde differenze che intercorrevano fra il servizio in una corte continuamente soggetta ad avvicendamenti di potere, e quello in una cappella ecclesiastica di Stato. Le sue osservazioni sono intepretabili ben oltre il caso individuale.

C'erano almeno tre buoni motivi per non tornare a Mantova. Primo motivo: il salario. Con unanime consenso, Monteverdi era stato assunto in S. Marco con un salario di 300 ducati annui (pari a circa 337 scudi mantovani), più la casa in canonica, e il rimborso di 50 denari per le spese sino ad allora sostenute: condizioni economiche, dunque, non lontane da quelle gradualmente raggiunte a Mantova.

In breve. Monteverdi era stato assunto a Mantova (1590 ca.) con un salario di 150 scudi annui, piuttosto buono per la sua categoria. Durante le trasferte all'estero la paga mensile veniva aumentata, sebbene in misura non sufficiente: durante la campagna d'Ungheria (1595) Monteverdi ricevette 6.5 scudi in più al mese.[29]

Con la nomina a maestro della musica del duca (1601) la paga era salita a 240 scudi annui (20 scudi al mese),[30] la stessa somma che, significativamente, veniva contemporaneamente pagata per l'importante carica di prefetto delle fabbriche:[31] prova della notevole rilevanza di questo ruolo musicale. Nel 1606, al bilancio della famiglia Monteverdi si era aggiunto il salario della moglie Claudia: altri 94 scudi annui, per un totale di circa 336 scudi annui.[32] Tale somma era onorevole, sebbene non opulenta per una famiglia con tre figli, e un paio di persone di servizio. Nei primi tre anni di matrimonio la giovane coppia aveva abitato nella casa del padre di Claudia. Dopo la nomina a maestro della musica del duca Monteverdi affittò una casa al costo di 35 scudi all'anno.[33] Alla morte di Claudia (10 settembre 1607), inizialmente il suo stipendio non venne mantenuto al vedovo,[34] e il rispetto per

[9] Beretta 1995.
[10] Spedizione descritta in ASMn, AG, busta 388, cc. 313*v*, 325*r*-341*v*, 359*r*-381*r*, 383-384*v*; le spese sono registrate ivi, busta 403, fasc. XII, n. 7.
[11] Carter 2012.
[12] Bowers 2007; Besutti 2012.
[13] Non è noto un documento sulla data di assunzione di C. Monteverdi a Mantova che viene indirettamente calcolata sulla base di lettere e dediche, per un riepilogo sulle fonti Besutti 2012.
[14] Monteverdi 1592, dedicato a Vincenzo Gonzaga: «col nobilissimo essercitio della Viola che m'aperse la fortunata porta del suo servitio».
[15] Besutti 2016b.
[16] Fabbri 1985, pp. 45-46.
[17] Gallico 1966a.
[18] Passadore - Rossi 1996, vol. I, p. 46.
[19] Besutti 2012, pp. 116-118.
[20] Parisi 1989, pp. 457-459.
[21] Fabbri 1985, pp. 67-68.
[22] Un repertorio degli strumenti musicali posseduti in corte è ricostruito in Besutti 2002, pp. 432-437.
[23] Per le fonti: Fabbri 1985, 148-150.
[24] Antonio Taroni prima per tre mesi, Stefano Nascimbeni (aprile 1609 - agosto 1612).
[25] L'incertezza fra le date deriva da due diverse lettere: Parisi 1998, 481.
[26] Fabbri 1985, p. 177.
[27] Vogel 1887, pp. 431-432.
[28] ASMn, Autografi, b. 6, cc. 209-212, Venezia, 13 marzo 1620; Monteverdi 1994, pp. 92-96.
[29] ASMn, AG, b. 403, cc. non numerate, *Cappellani e cantori*, fascicolo *Rollo della famiglia di S. A. per la paga del mese di agosto 1595*, «sallario di parte della famiglia dell'Altezza Serenissima che conduce seco al campo in Strigonia [ora Esztergom, Ungheria]»: 8 settembre 1595, a Claudio Monteverdi, scudi 6-5 (agosto). Ivi, fascicolo *Rollo della paga del mese di settembre 1595 di quelli che sono con Sua Altezza nel campo d'Ongaria*, 9-30 settembre 1595, a Claudio Monteverdi, scudi 6-5 (settembre). Ivi, fascicolo *Rollo della paga del mese di ottobre 1595 di quelli che erano sallariati nel campo sotto Strigonia*, «[paga] di quelli che erano con Sua Altezza in Ongaria», 22 dicembre 1595, a Monteverdi scudi 6-5 (ottobre). Si parla di 500 spesati, ma il seguito complessivo raggiungeva il numero di 1500 ca.
[30] ASMn, AG, Autografi, b. 6, cc. 95-96, Cremona 2 dicembre 1608; Monteverdi 1994.
[31] Piccinelli 2014, p. 173.
[32] Parisi 1989, pp. 430-431.
[33] Gallico 1966a.
[34] ASMn, Autografi, b. 6, Cremona, 2 December 1608; Monteverdi 1994: «mi fece patire di freddo, de vestiti, de serivitute e quasi di magnare, con perdita della provigione della signora Claudia. […] so che molto bene Sua Altezza Serenizzima, morta la signora Claudia, fece risoluzione di lasciarmi la provigione sua; ma gionto io a Mantoa, subbito cangiò pensiero, così non diede tal comissione, per mia disgrazia, per lo che sin ora vengo ad aver perso passa duecento scudi, e ogni giorno vado perdendo».

il lutto da parte del duca fu breve: già il 24 settembre fu sollecitato il suo rientro da Cremona a Mantova.[35] L'aumento di salario, ricevuto da Monteverdi all'inizio del 1609 fu apparente:[36] la somma di 335 scudi annui, pari a 25 scudi al mese, più le spese per l'affitto della casa, di fatto corrispondeva al reddito familiare precedente alla morte della moglie. Inoltre, ben presto Monteverdi dovette ritornare al salario di 20 scudi al mese per non aver accettato di sostenere le spese per il mantenimento dell'allievo cantante Francesco Campagnolo.[37] Per avere un termine di paragone, si consideri che nello stesso periodo tre suonatori di cornetto e di trombone, cremonesi, chiesero 12 scudi al mese ciascuno per trasferirsi a Mantova, cifra che fu ridotta a 8 scudi ciascuno proprio da Monteverdi, che conduceva la trattativa.[38]

Neppure le occasioni speciali, come le famose nozze di Francesco IV con Margherita di Savoia (1608) furono fonte di soddisfazioni economiche, ma semmai di spese aggiuntive, di delusioni e di confronti mortificanti.[39] Tale stato di continua tensione aumentava l'insicurezza del compositore, il quale contemporaneamente guardava con apprensione ai tentativi di assunzione da parte del principe Francesco di un proprio maestro di cappella e di un proprio organico a Casale.

Nel 1609 il duca Vincenzo accordò a Claudio una pensione a vita di 100 scudi in denaro, che avrebbe dovuto rassicurarlo, ma che in realtà si sarebbe trasformata in futuro in una fonte di continua preoccupazione. Negli anni immediatamente successivi Monteverdi cercò invano di ottenere la commutazione della pensione in beni stabili.

Ai tempi della nuova richiesta di assunzione da parte del duca Ferdinando a Mantova (1619), Monteverdi percepiva a Venezia ben 400 ducati pari a 450 scudi mantovani, nominalmente il doppio rispetto ai salari concessi in passato ad Adriano Willaert, Cipriano de Rore e Gioseffo Zarlino. Per avvicinarsi a tale condizione il duca Ferdinando offrì 300 scudi mantovani, più la rendita di 150 scudi in beni immobili (terreni). Come Monteverdi preciserà, di questi 150 scudi aggiuntivi, 100 erano in realtà già suoi, essendo corrispondenti alla 'famosa' pensione a vita.

Si trattava di una proposta economica certamente inadeguata, inferiore, per esempio, a quanto percepito in molte occasioni da Adriana Basile, da suo fratello Giambattista, dal tenore Francesco Campagnolo e dal vicemaestro di cappella don Bassano Casola, tuttavia non era questo il principale problema. La distanza economica non era incolmabile. Anche in passato nelle proprie trattative la corte di Mantova aveva presentato proposte economiche medio-alte, che però spesso non erano state considerate sufficienti, poiché la città, monocratica e mancante di un solido patriziato, non offriva valide alternative di arrotondamento, definite da Monteverdi «monete stravaganti». Tale lacuna aveva fatto fallire molte trattative; per esempio, quella con Luca Marenzio,[40] con Galeazzo Sirena,[41] e quella (1627) con il prete mantovano Giacomo Rapallino (baritono).[42]

Monteverdi quantificò i propri guadagni veneziani «stravaganti» in 200 ducati annui, per funzioni nelle «scole», per visitatori di rango,[43] per feste private nel periodo natalizio o di carnevale.[44] Tutti volevano il maestro di S. Marco e per una singola prestazione potevano pagare anche 50 ducati.[45] Data la fama, le commissioni provenivano anche da fuori Venezia, come nel 1627-28 in cui lavorò a Parma per le nozze di Odoardo Farnese.[46]

In una città che gravitava attorno a un'unica corte, anche i vantaggi derivanti dall'insegnamento privato erano minori. Quando Monteverdi divenne «maestro della musica del Duca», e prese casa vicino al palazzo Ducale, dovette ospitare come allieva il soprano Caterina Martinelli, senza un concreto vantaggio economico per lui. Mantova, discretamente ricca di famiglie aristocratiche, mancava di un patriziato e, dunque, di una vera dialettica fra il centro del potere e la città. Tale situazione, oltre a essere meno conveniente, era la principale causa di un altro nefasto effetto, sintetizzabile in una sola parola: instabilità. Monteverdi viveva nel costante timore che il salario e gli altri benefici potessero mancare per la morte del duca o per un suo improvviso cambio d'umore. Egli sottolineò esplicitamente, come grande vantaggio, il fatto che a Venezia, in un'istituzione di Stato, il salario fosse sicuro per tutta la vita e non fosse messo in pericolo dalla morte del Procuratore o del Doge.[47]

PAX

DI CLAVDIO

MONTEVERDE

IL TERZO LIBRO DE MADRIGALI

A CINQVE VOCI

Nouamente composto & dato in luce

IN VENETIA

Appresso Ricciardo Amadino. MDXCII

Fig. 1. Claudio Monteverdi, *Terzo libro de Madrigali*, Venezia, Amadino, 1592.

[35] ASMn, AG, b. 2709, fascicolo II, documento 5, Mantova, 24 settembre 1607, Federico Follino a C. Monteverdi in Cremona.

[36] ASMn, Magistrato Camerale Antico, b. Bb. IV (1513-1697), fascicolo Salariati, c. 169, 22 gennaio1609. Ivi, Autografi, b. 6, cc. 102-103, Cremona, 10 settembre 1609; Monteverdi 1994, pp. 26-29.

[37] ASMn, AG, Autografi, b. 6, cc. 95-96, Cremona, 2 dicembre 1608; Monteverdi 1994, pp. 20-24.

[38] ASMn, Autografi, b. 6, cc. 99-100, Cremona, 24 agosto 1609; Monteverdi 1994, pp. 25-26.

[39] ASMn, Autografi, b. 6, cc. 95-96, Cremona, 2 dicembre1608; Monteverdi 1994, pp. 20-24.

[40] Besutti, 2016a, pp. 287-288.

[41] ASMn, Autografi, b. 6, cc. 102-103, Cremona, 10 settembre 1609; Monteverdi 1994, pp. 26-29.

[42] Sulla trattativa con Rapallino: ASMn, Autografi, b. 6, cc. 322-324, Venezia, 7 maggio 1627; Monteverdi 1994, pp. 152-154; ivi, cc. 326-327, Venezia, 22 maggio 1627; Monteverdi 1994, pp. 155-157; ivi, cc. 332-333, Venezia, 5 giugno 1627; Monteverdi 1994, pp. 158-160; ivi, cc. 338-339, Venezia, 20 giugno1627; Monteverdi 1994, pp. 162-163.

[43] ASMn, Autografi, b. 6, c. 293, Venezia, 15 marzo 1625; Monteverdi 1994, pp. 138-139.

[44] Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms Antonelli 680, cc. non numerate, Parma 26 novembre 1627, e 18 febbraio 1628.

[45] ASMn, Autografi, b. 6, cc. 209-214, Venezia, 13 marzo 1620; Monteverdi 1994, pp. 92-96.

[46] Besutti 1999, pp. 70-75.

[47] ASMn, Autografi, b. 6, cc. 209-2014, Venezia, 13 marzo 1620; Monteverdi 1994, pp. 92-96: «alla morte del principe o a suo minimo disgusto»; a Venezia «la provvigione sua è certa sino alla morte [del musicista], né la disturba morte né di procuratore né di principe».

CANTO

IL QVARTO LIBRO

DE MADRIGALI

A CINQVE VOCI.

DI CLAVDIO MONTEVERDE

Maestro della Musica del Serenis. Sig.

Duca di Mantoua.

Nuouamente composto, dato in luce.

IN VENETIA

Appresso Ricciardo Amadino.

M D C III.

Fig. 2. Claudio Monteverdi, *Il quarto libro de madrigali*, Venezia, Amadino, 1603.

[48] ASMn, Autografi, b. 6, cc. 102-103, Cremona, 10 settembre 1609; Monteverdi 1994, pp. 26-29: «mancando il serenissimo signor Ducca e che volesse Idio benedetto che io restassi dopo, e avendo maestro di capella il signor Prencipe, che vorebbe che facessi io? Andarmene all'ora poi da Mantoa?».

[49] ASMn, Autografi, b. 6, cc. 372-374, Venezia, 1 gennaio 1628; Ivi, cc. 376-377, Venezia, 9 gennaio 1628; Monteverdi 1994, pp. 188-190, 190-191.

[50] Parisi 1998, p. 481.

[51] Besutti 2016, pp. 291-292.

[52] ASMn, Autografi, b. 6, cc. 209-214, Venezia, 13 marzo 1620; Monteverdi 1994, pp. 92-97: «in capella non si acetta cantore che prima non piglino il parere del maestro di capella […]. Il servitio poi è dolcissimo poiché tutta la capella è sottoposta al ponto [puntatura delle assenze] eccetto il maestro di capella».

[53] ASMn, Autografi, b. 6, cc. 81-82, Mantova, 27 ottobre 1604; Monteverdi 1994, pp. 14-16: sul ritardo di ben cinque mesi nei pagamenti per sé, per la moglie e per il suocero **(Catalogo n. 48).**

[54] ASMn, AG, b. 3109, c. 45, Mantova, 8 novembre 1618: L. 1500 (scudi 250) a Monteverdi per cinque pagamenti semestrali arretrati o per le musiche composte in occasione delle feste per le nozze di Ferdinando Gonzaga.

[55] ASMN, Autografi, b. 6, c. 317, Venezia, 20 marzo 1627; Monteverdi 1994, pp. 149-150: sull'utilizzo di un semestre di pensione (50 scudi) da parte del figlio Massimiliano, temporaneamente a Mantova per perfezionare gli studi in medicina.

[56] ASMn, Autografi, b. 6, c. 139, Venezia, 28 novembre 1615; Monteverdi 1994, p. 46.

[57] ASMn, Autografi, b. 6, cc. 177-178, Venezia, 19 ottobre 1619; ivi, cc. 191-192, Venezia, 8

A Mantova egli aveva guardato con apprensione il fatto che il principe ereditario, Francesco Gonzaga, divenuto governatore del Monferrato, avesse inusualmente nominato a Casale un proprio maestro di cappella (1609): egli aveva prefigurato i problemi che, alla morte del duca regnante, sarebbero potuti derivare da tale moltiplicazione di incarichi,[48] il che puntualmente si verificò. All'inizio del 1628 esternò ad Alessandro Striggio *jr.* i timori per la perdita della propria pensione in occasione morte del duca Vincenzo II Gonzaga (1594-1627).[49] I suoi timori puntualmente si tradussero in realtà: la frammentazione della corte su tre poli (Mantova, Casale, Roma), unita al dissesto economico, enfatizzato dal dispendioso cardinalato di Ferdinando a Roma, causarono, tra l'altro, il suo licenziamento e quello di suo fratello Giulio Cesare, maestro di cappella a Casale.[50] Gli studi comparativi sulla *governance* della corte di Mantova, confermano che tale *spoil sistem* in passato non era consueto.[51] Un altro motivo di sofferenza nei confronti della corte di Mantova era stato la farraginosità della burocrazia di Corte, contorta, clientelare e indifferente al rispetto per la persona; una piaga tuttora ben nota in Italia.

Uno dei vantaggi più enfatizzati da Monteverdi riguardo al rapporto con la Repubblica di Venezia era il fatto di essere molto rispettato come maestro di cappella di S. Marco, di essere l'unico responsabile delle assunzioni e delle licenze (*punta-ture*) dei suoi componenti. Tale rispetto si traduceva anche in relazioni stabili e trasparenti con l'amministrazione, che pagava regolarmente senza bisogno di sollecitazioni, avendo persino la delicatezza di recapitare a domicilio il salario, in caso di impedimento. Monteverdi sintetizzò tale rispettabilità con una frase, attribuita al Procuratore di Venezia: «Se si vuole un servitore onorato, bisogna trattarlo onoratamente».[52] Per Monteverdi, il rapporto con gli Uffici della Corte gonzaghesca era stato, e continuò a essere, molto difficoltoso, al punto che, nel trattare del suo eventuale ritorno a Mantova, arrivò ad affermare che chiedere l'elemosina sarebbe stato preferibile al fatto di dover sottostare nuovamente alla Tesoreria mantovana. L'emblema di tale giustificata idiosincrasia è rappresentato dalla faticosa riscossione semestrale della pensione di 100 scudi annui, spesso pagata in ritardo,[53] o in più rate aggregate.[54] Paradossalmente, noi posteri dobbiamo proprio a questa distorsione amministrativa l'esistenza di gran parte dell'ampio epistolario monteverdiano: le reiterate richieste scritte di pagamento venivano infatti accompagnate da dettagli biografici sui figli,[55] su furti e su altri episodi quotidiani che, altrimenti, sarebbero rimasti ignoti. Inoltre, dovendo continuamente ribadire il diritto a questa pensione, Monteverdi dopo il suo licenziamento dovette mantenere con la corte un rapporto diretto e attivo, anche a livello compositivo, che andava oltre il semplice obbligo di essere un cittadino mantovano, sottoposto quindi alla giurisdizione del duca. Per esempio, seguendo la cronologia epistolare si nota nell'estate e nel primo autunno 1615 una significativa prossimità fra l'infittirsi di sollecitazioni da parte di Monteverdi per la riscossione della pensione e la composizione del balletto *Tirsi e Clori* per la corte di Mantova.[56]

Lo spazio della letteratura, dell'accademia e dell' editoria

Come comprova l'esempio della composizione del balletto *Tirsi e Clori*, al quale può aggiungersi la dedica del *Concerto. Settimo libro de' madrigali* alla duchessa Caterina de' Medici Gonzaga,[57] legata alla richiesta di commutare la 'famosa' pensione in una rendita ricavabile da proprietà terriere (1619), è evidente come l'intreccio fra occasioni artistiche e opportunità economiche sia inestricabile e che le ricerche debbano tenere conto di ciò. La natura prevalentemente economica delle lettere autografe giunte sino a noi, conservate per il 90% a Mantova, riguardano ritardi nei pagamenti, e sofferenze varie, il che può indurre la sensazione di una perenne insoddisfazione di Monteverdi, il che, alla luce delle comparazioni con i suoi contemporanei, non è corretto. La sua situazione era infatti di discreta agiatezza, tale da consentirgli di superare con una certa tranquillità alcune gravi crisi economiche del periodo, e tale da permettergli un istitutore privato per i figli, che furono infatti ben istruiti e poi inseriti professionalmente. Resta semmai la forte sensazione di un'indole che soffriva la competizione interna alla corte e che

ambiva alla 'modernissima' liberazione del lavoro artistico dalle noie burocratiche e dalle incombenze economiche.
Se Mantova, per i motivi sin qui brevemente tratteggiati, non aveva saputo dargli quella vagheggiata apollinea libertà creativa, d'altro canto in quei ventidue anni di febbrile attività, incuneati proprio nel centro della sua vita, aveva dischiuso al suo immaginario *«spazi», per riprendere la parola usata da Claudio per definire il* proprio tempo mantovano, sino ad allora impensabili. A titolo di mera suggestione, si considerino, almeno gli ambiti della letteratura, dell'accademia, dell'editoria e dello spettacolo.
Il periodo mantovano è per Monteverdi momento di alacre operosità e di progressivo affinamento espressivo: il *Terzo libro de Madrigali* (1592; Fig. 1), il *Quarto libro de Madrigali* (1603; Fig. 2), il *Quinto* (1605; Fig. 3), i brillanti *Scherzi musicali* (Fig. 4), i balli rappresentativi, sino alla grandiosa fase teatrale dell'*Orfeo* (Fig. 5) e dell'*Arianna* (**Catalogo n. 78**). Sulla linea di scambio attivo fra la città dei Gonzaga e Ferrara, che ospitava, oltre a Tasso, anche Battista Guarini, si muovono le passioni del duca Vincenzo I. Giungendo a Mantova Monteverdi trova una corte già ben edificata, ma coinvolta in un'ampia opera di riadattamento di edifici, cortili, piazze e giardini all'idea 'spettacolare' e meravigliosa, che Vincenzo I aveva della propria vita e del proprio governo. «Il reale e l'effimero divengono espressioni interrelate nelle strategie celebrative del nuovo duca: la città si trasforma in teatro e in palcoscenico, anche notturno e acquatico».[58] A questa stessa visione va ricondotta la ben nota rappresentazione teatral-musicale della favola pastorale *Pastor fido*, prefigurata sin dal 1584 e realizzata nel 1598 per ben tre volte nel Teatro Grande di corte, appena riedificato (fine giugno; 5 settembre; 22 novembre), l'ultima delle quali in occasione della visita di Margherita d'Asburgo (**Catalogo n. 54**).[59] Nei libri madrigalistici 'mantovani' la presenza pervasiva dei versi di Guarini, quasi esclusiva nel *Quinto libro de madrigali* (1605), evoca quel mitico evento. Le musiche per lo spettacolo, descritto e decantato in varie fonti, non sono mai state pubblicate in un'unica silloge, così come, per esempio avverrà per *La Maddalena* di Giovanni Battista Andreini (nel 1617; **Catalogo n. 57**). Furono invece sparsamente edite da Monteverdi, e dagli altri compositori coinvolti, nelle raccolte di madrigali di quel periodo. Le implicazioni sono molteplici, ma qui preme sottolinearne fondamentalmente una, sostanziale. Nell'arco creativo monteverdiano la rappresentazione del *Pastor fido* diviene l'emblema dell'applicazione polifunzionale, anche in funzione rappresentativa, delle musiche vocali e strumentali. La passione del duca per il *Pastor fido* non determina solo la 'scelta' di rime Guariniane per i madrigali, ma spinge il personale artistico a crearne una viva personificazione in scena, il che comporta la ricerca di soluzioni innovative, che potevano attingere solo in parte alla tradizione degli intermedi. Il fatto che lo spettacolo, finalmente realizzato, non sia stato stampato è emblematico del fatto che si trattasse di una sorta di marchigegno scenico plutiarticolato e forse non traducibile in una stampa di matrice tradizionale. Resta il fatto che a Mantova, Monteverdi maturerà una visione meno monolitica della composizione e adattabile a diverse contingenze e volumetrie sonore. Non è certo un caso che il guariniano *Quinto libro de madrigali* preveda, per la prima volta nella storia, la parte del basso continuo, obbligato o *si placet*, da affidare al chitarrone (**Catalogo n. 90**) o al clavicembalo, segno di un'attenzione peculiare al riempimento di diversi spazi sonori.
La coesistenza fra madrigali col basso continuo obbligato e altri con basso seguente facoltativo è indice poi delle diverse situazioni della vita di corte. Si sa poco del fare musica nella quotidianità cortigiana, ma i pochi elementi sull'esecuzione 'cameristica' di madrigali con strumenti e organo nella Sala degli specchi, recentemente ritrovata,[60] documenta forme di fruizione più raccolta e adatta a esecuzioni più cesellate e contenute nei volumi sonori rispetto al magniloquente spettacolo teatrale.
Oltre che al confronto con le esperienze fiorentine, a questo insieme di suggestioni si dovrebbe guardare per rileggere *La favola d'Orfeo* (**Catalogo, nn. 74, 77**), dell'accademico invaghito Alessandro Striggio *jr.*, posta in musica da Monteverdi e rappresentata in una sala, non nel Teatro Grande,[61] a distanza di poco

VIS
IL QVINTO LIBRO
DE MADRIGALI
A CINQVE VOCI,
DI CLAVDIO MONTEVERDE
Maestro della Musica del Serenissimo
Sig. Duca di Mántoa,
Col basso continuo per il Clauicembano, Chitarrone, od altro
simile istromento, fatto particolarmente per li sei vltimi, & per li altri a beneplacito.
Di nuouo ricorretto, & ristampato.
In Venetia, Appresso Ricciardo Amadino,
M D C VI. D

Fig. 3. Claudio Monteverdi, *Il Quinto libro de madrigali*, Venezia, Amadino, 1605.

SCHERZI
MVSICALI
A TRE VOCI,
DI CLAVDIO MONTEVERDE,
RACCOLTI DA GIVLIO CESARE
Monteverde suo fratello, & nouamente
posti in luce.
Con la Tauola mutante di voce, che si ritroua stampata
nel quinto libro de suoi Madrigali.
DEDICATI
AL SERENISSIMO S. DON FRANCESCO GONZAGA
Prencipe di Mantoua, & di Monferrato.
CON PRIVILEGIO.
IN VENETIA
APPRESSO RICCIARDO AMADINO.
M D C VII.

Fig. 4. Claudio Monteverdi, *Scherzi musicali a tre voci*, Venezia, Amadino 1607.

febbraio 1620; come ricompensa per la dedica la duchessa donerà una collana: ivi, cc. 221-222, Venezia, 4 aprile 1620; Monteverdi 1994, pp. 70-72, 81-82, 101-102.
[58] Piccinelli, in *'Al suon de la famosa cetra'*.
[59] Togliani 2016.
[60] Besutti 1999b; Besutti 2007b.
[61] Besutti 2015.
[62] Besutti 1995.
[63] Besutti 2016c.
[64] Tosetti con Lorenzoni, in *'Al suon de la famosa cetra'*.
[65] ASMn, Autografi, b. 6, cc. 183-184; Venezia, 9 gennaio 1620; Monteverdi 1994, pp. 75-76 (**Catalogo n. 69**).

meno di dieci anni (24 febbraio 1607) dal *Pastor fido*. Lo spettacolo pastorale vi risulta distillato e reso più fluido, anche in forza di quella passata esperienza e della lezione dei comici dell'arte, presenti in corte quasi quotidianamente con le loro dinamiche soluzioni sceniche (Fig. 5).[62] Inoltre, sulla favola pastorale vanno a innestarsi una serie di tendenze letterarie e filosofiche tipiche dell'accademia. Ai tempi di Monteverdi a Mantova era attiva l'Accademia degli Invaghiti, istituita il 13 novembre 1562 da Cesare di Ferrante Gonzaga (Mantova, 1536 - Guastalla 1575). Le adunanze si svolgevano originariamente nel palazzo mantovano di Cesare (**Catalogo, n. 65**), sede, seppur molto rimaneggiata, dell'attuale Accademia Nazionale Virgiliana. Come tutte le istituzioni consimili, il consesso era riservato a membri selezionati, aristocratici per nascita, censo o opere, spesso prossimi alla Corte. Monteverdi non ne fece parte, ma è verosimile che abbia marginalmente preso parte, come musico professionista, a sue adunanze; così come fece ripetutamente Leone de' Sommi per le attività teatrali.[63] In un passo di un manoscritto (1589) conservato alla Biblioteca Comunale Teresiana, si fa esplicito riferimento alla pratica strumentale per diletto. Si tratta di un indizio molto raro: «Resta che dovendosi introdurre una Musica di viuole per trattenimento degli Accademici, mentre si ragunano tanto più che molti di loro se ne dilettano, et sanno usarle, si desidera in grazia, che per la picciolezza della stanza V.E. si compiaccia di farsi dare quella che è contigua all'Accademia, che risponde su la scala […]» (**Catalogo n. 66**). Non si dimentichi che Monteverdi era proprio violista.
Fu invece membro dell'Accademia degli Animosi (1606), a Cremona, dove la sera del 23 febbraio 1607 risuonarono brani tratti da un *Orfeo*, accompagnati da una «tiorba» (chitarrone). Non v'è prova che l'autore fosse Monteverdi, e certamente quella sera egli, data l'imminenza dell'*Orfeo* mantovano, non poteva trovarsi a Cremona, ma piace pensare che possa essersi trattato almeno di una forma indiretta di omaggio.[64]
Nell'Accademia di Mantova si dibattevano temi vagamente etici e filosofici, per esempio sulla natura umana e sull'ingratitudine delle donne in amore. Molti soggetti, come quello del *Ballo delle ingrate* di Ottavio Rinuccini con musiche di Monteverdi per le feste del 1608, così come il criptico finale bacchico di *Orfeo,* sarebbero meno conprensibili al di fuori del contesto accademico.
Delle tante tendenze spettacolari e culturali conviventi in quello spazio di anni divengono *summa* enciclopedica le magniloquenti feste del 1608 (**Catalogo, n. 78**), indette per le nozze del principe ereditario Francesco Gonzaga con Margherita di Savoia. Il teatro per musica, ulteriormente evolutosi in 'tragedia per musica', convive con *Idropica* di Guarini (**Catalogo, n. 80**), grande commedia all'antica con intermedi di Gabriello Chiabrera, musicati e spettacolarissimi, con il torneo con musiche, con lo spettacolo acquatico e con grandi apparati liturgici, il tutto con interventi musicali di vario genere e solo in minima parte tramandati sino a noi. Monteverdi è contemporaneamente attivo su tutti i diversi fronti, ne soffre, non solo per la fatica, ma anche per quel suo innato desiderio di perfezionismo e insofferenza alla concitazione e all'approssimazione.[65]
Di questa sua indole incline alla distensione e alla conversazione, parlano diverse testimonianze, relative tra l'altro al periodo di lavoro a Parma (1628). A Mantova, vengono ricordate le sue piacevoli soste alla bottega degli stampatori Osanna. Lì potè verosimilmente vedere le moltissime edizioni in lavorazione, tra cui opere letterarie, teatrali, dialoghi. Le rime di Torquato Tasso figurano tra le 'scelte' musicali monteverdiane sin primi due libri di madrigali, precedenti all'arrivo del compositore a Mantova. Francesco Osanna in quel momento era il più attendibile stampatore delle opere tassiane (*Rinaldo* 1581; *Gierusalemme liberata*, 1584; *Lettera*, 1581; *Scielta delle rime*, 1582; *Apologia*, 1585; *Risposta,* 1585; *Parere*, 1586; *Canzone nella coronatione* […] *Vincenzo Gonzaga*, 1587; *Delle rime*, 1591; e altre raccolte con rime sparse). Poco dopo l'arrivo di Monteverdi a Mantova, Osanna diede alle stampe una edizione corretta e riveduta delle *Rime* (**Catalogo n. 58**) alla quale il maestro poté attingere nell'includere ottave e madrigali tassiani nel *Terzo libro de madrigali* (1592**)** e *Quarto libro de madrigali* (1603), stampati durante il periodo mantovano. Dal *Quinto*

L'ORFEO
FAVOLA IN MVSICA
DA CLAVDIO MONTEVERDI
RAPPRESENTATA IN MANTOVA
l'Anno 1607. & nouamente data in luce.
AL SERENISSIMO SIGNOR
D. FRANCESCO GONZAGA
Prencipe di Mantoua, & di Monferato, &c.
In Venetia Appresso Ricciardo Amadino.
M D C IX.

Fig. 5. Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, Venezia, Amadino, 1609.

libro de madrigali (1605), la presenza di Battista Guarini sarà invece esclusiva. A scritti quali *Il Figino* di Gregorio Comanini (Mantova, Francesco Osanna, 1591; **Catalogo n. 51**), sulla natura delle arti e sul concetto di 'imitazione', poté ispirarsi dalla propria prospettiva musicale e nel meditare le risposte alle critiche mossegli da Giovanni Maria Artusi (*Delle imperfettioni della moderna musica*, 1600). Sempre tra i torchi degli Osanna, Monteverdi che si interessava di alchimia, potrebbe aver avvicinato l'opera di Zenobio Bocchi, religioso e botanico, noto per i suoi studi astrologici e alchemici, e responsabile della progettazione del Giardino dei semplici **(Catalogo n. 52)**.

Nonostante la familiarità con gli Osanna, Monteverdi non si rivolse mai a loro per le proprie edizioni musicali. A partire dal *Terzo libro de madrigali* (1592), come la maggior parte dei compositori attivi in ambito mantovano, egli mantenne la relazione con lo stampatore veneziano Ricciardo Amadino, e ciò fino alla metà degli anni Dieci del Seicento, ovvero sino al momento in cui Amadino rallentò la propria attività, sino a una sorta di ritiro, coincidente con la stampa del *Sesto libro de madrigali* (1614). Non sempre il rapporto con Amadino fu soddisfacente: nel caso, per esempio, del *Quinto libro*

SANCTISSIMÆ
VIRGINI
MISSA SENIS VOCIBVS
AD ECCLESIARVM CHOROS
CVM NONNVLLIS SACRIS CONCENTIBVS,
OPERA
A CLAVDIO MONTEVERDE
MDCX

Fig. 6. Claudio Monteverdi, *Sanctissimae Virgini Missa* [...] *ac Vespere*, Venezia, Amadino, 1610.

[66] Besutti 2008.
[67] Kurtzman-Mari 2008; Mari, in *'Al suon de la famosa cetra'*.

Monteverdi dovette intervenire per correggere i troppi errori della prima edizione. Passando al servizio della cappella di S. Marco, egli passò ad Angelo Gardano (la cui impresa era gestita da Bartolomeo Magni) per la stampa del *Settimo libro de madrigali* (1619), per poi oscillare nel periodo seguente tra lo stesso Magni e Alessandro Vincenti.

Nel complesso della cospicua produzione degli Osanna (400 opere circa, oltre alla «Gazzetta», a statuti, ordini, decreti e altri atti ufficiali), l'editoria musicale non era del tutto assente, ma ebbe un ruolo marginale. È probabile che, così come gli altri caratteri di stampa, anche quelli musicali fossero stati acquistati a Venezia. Al periodo monteverdiano risale l'edizione delle *Canzonette a tre voci di Gio. Giacomo Gastoldi maestro di cappella nella Chiesa Ducale di Santa Barbara di Mantova. Libro secondo* (1595). Prima di allora, l' officina di Francesco Osanna aveva stampato (1585) *Breviarii S. Barbarae Gregorii XIII pont. max. auctoritate approbati*, dotato di brevi sezioni d'intonazione, tipiche di questi libri di preghiera. Negli anni successivi, gestiti dai fratelli Aurelio e Lodovico uscì la *Messa* [*Cantemus Domino*]*, et Litanie della B. Vergine a otto voci. Con il basso continuo per l'organo* (1614) di Amante Franzoni, anch'esso maestro di cappella di S. Barbara.

Tale ultimo accenno alla basilica di corte, ricorda, anche solo con uno sguardo che, come si accennava, Monteverdi dovette occasionalmente produrre musiche liturgiche e sacre per le maggiori chiese della città: il Duomo di S. Pietro, la Basilica concattedrale di S. Andrea e la citata basilica di S. Barbara. Parte di quelle musiche furono verosimilmente raccolte nei cosiddetti *Vespri della Beata Vergine* (1610; Fig. 6). Nella raccolta non sono distinguibili le diverse occasioni per le quali le musiche furono concepite, ma in alcuni casi è possibile identificarne la destinazione: come l'inno *Ave maris stella* (**Catalogo n. 89**),[66] composto sul canto piano riformato per la basilica di S. Barbara e quindi probabilmente a essa destinato; o come il mottetto trinitario *Duo Seraphim*, forse scritto nel 1605 per celebrare la collocazione della pala della *Trinità* di Pietro Paolo Rubens nella chiesa della Ss. Trinità. Brani monteverdiani non identificabili risuonarono certamente in un vespro solenne celebrato nel 1611 nella basilica concattedrale di S. Andrea.[67]

Mantova e le rinascite monteverdiane

Gli innumerevoli temi, biografici, storici, economici, letterari, musicali sin qui sorvolati trovano negli archivi e nelle biblioteche di Mantova le fonti e le tracce per la loro trattazione o anche semplice identificazione.

Quando nel tardo Ottocento, Monteverdi e altri autori del periodo 'pre-mozartiano' tornarono gradualmente a intercettare le energie di musicisti, innovatori e studiosi, Mantova divenne un punto di riferimento obbligato. Se la rinascita di interesse musicale prese le mosse dall'edizione di un frammento della già frammentaria *Arianna* (Amintore Galli, 1882; **Catalogo n. 2**), mitizzata nelle pagine di *Il fuoco* di Gabriele D'Annunzio (1900; **Catalogo n. 4**), il primo studio biografico documentato, e ancora valido sotto il profilo archivistico, fu prodotto a Mantova da Stefano Davari (1885; **Catalogo n. 18**).[68] Contemporaneamente in Germania (Robert Eitner, 1881; **Catalogo n. 1**) e Francia (Vincent D'Indy, 1904; **Catalogo n. 6**) anche l'*Orfeo* cominciava ad avere spazio in edizioni spesso non contrassegnate da una coscienza filologica, ma almeno utili a rinvigorire la curiosità dei musicisti. A Mantova nei primi anni Cinquanta Ettore Campogalliani cominciò a includere occasionalmente anche musiche di Monteverdi fra i repertori proposti ai tanti cantanti che si rivolgevano a lui (**Catalogo n. 19**). E una vaga ispirazione monteverdiana poteva essere dietro la scelta di denominare Premio Orfeo (**Catalogo n. 20**)[69] l'ambizioso concorso (1955-1957) per la direzione d'orchestra e per il canto che intendeva esplorare ai più alti livelli il mondo del melodramma nella sua accezione lirica, nei fatti non estesa al mondo dell'opera 'antica'. Per la creazione della statuetta, che in oro o in argento veniva attribuita ai vincitori, venne istituito un concorso internazionale (1954) vinto da Enzo Nenci (**Catalogo n. 40**). Il primo vincitore fu Arturo Toscanini.

Una nuova stagione musicologica, musicale e creativa sarebbe però stata alimentata dall'inesausto impegno del musicologo, musicista e poeta mantovano Claudio Gallico (Mantova, 4 dicembre 1929 – ivi,

24 febbraio 2006). A partire dai primi anni Sessanta egli diviene uno dei più attivi protagonisti della riscoperta monteverdiana a livello internazionale. Schiude nuove vie alla ricerca ritrovando nuovi e fondamentali documenti sulla vita di Monteverdi,[70] identificando fra l'altro i luoghi di residenza del maestro a Mantova e chiarendo questioni sulla sua carriera (**Catalogo nn. 21, 22**). Parallelamente intraprende, nelle vesti di trascrittore e maestro concertatore, un vasto progetto di valorizzazione musicale del repertorio monteverdiano. Riporta sulle scene l'*Orfeo* (1972) e rappresenta altri capolavori radunandoli in memorabili «spettacoli contenitore», ambientati nei palazzi storici di Mantova e nel Teatro Olimpico di Sabbioneta, divenuto suo «laboratorio teatrale».[71] È di quel periodo l'incontro (1974) con il pittore e scultore Ferruccio Bolognesi. Insieme creeranno uno stile rappresentativo originale, sensibile alle vicende della storia, ma nel contempo attento alla vitalità della scena. La sartoria Tirelli darà corpo ai loro 'sogni' teatrali, realizzando i costumi ideati da Bolognesi. Negli anni successivi, Gallico pubblica una monografia di profonda riflessione interpretativa (1979; **Catalogo n. 33**), sperimenta collaborazioni con importanti istituzioni (Ente Arena di Verona, 1990; **Catalogo n. 35**), promuove incontri di studio (1993; **Catalogo n. 37**), sino all'edizione critica di *Orfeo* (2004) e alla pubblicazione di un romanzo sulla vita del 'divino Claudio' (2005; **Catalogo n. 38**). Scomparso alla vigilia della rappresentazione della *Fabula di Orfeo* di Poliziano da lui curata, l'Accademia Nazionale Virgiliana gli dedicherà la produzione dell'*Orfeo* nel quarto centenario della prima rappresentazione (Mantova, Teatro Bibiena, 24-25 febbraio 2007; **Catalogo n. 39**).

Di quella incredibile stagione creativa piace ricordare, e talvolta rimpiangere, l'illuminato equilibrio fra ricerca e creazione, sino a esiti di vissuta avanguardia.

[68] Davari 1885.
[69] Dall'Ara, in *'Al suon de la famosa cetra'*.
[70] Gallico 1962.
[71] Gallico 2000.

Sigle bibliografiche

AG
Archivio Gonzaga

ASMn
Archivio di Stato di Mantova

ASPr
Archivio di Stato di Parma

Beretta 1995
Ottavio Beretta, *Giovanni Giacomo Gastoldi. Profilo biografico*, «Rivista internazionale di musica sacra», 16, n. 1, 1995, pp. 121-141.

Besutti 1995
Paola Besutti, *Da 'L'Arianna' a 'La Ferinda': Giovan Battista Andreini e la 'comedia musicale all'improviso'*, «Musica Disciplina», XLIX, 1995 [1998], pp. 227-276.

Besutti 1999a
Paola Besutti, *Giostre, fuochi e naumachie a Mantova fra Cinque e Seicento*, in *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, a cura di Paolo Fabbri, Lucca, LIM, 1999, pp. 65-79.

Besutti 1999b
Paola Besutti, *The 'Sala degli Specchi' uncovered: Monteverdi, the Gonzagas and the Palazzo Ducale, Mantua*, «Early Music», XXVII/3, 1999, pp. 451-464.

Besutti 2002
Paola Besutti, *La galleria musicale dei Gonzaga: intermediari, luoghi, musiche e strumenti in corte a Mantova*, in *Gonzaga. La celeste galeria: le raccolte*, a cura di Raffaella Morselli, Milano, Skira, 2002, pp. 407-442.

Besutti 2005
Paola Besutti, *Variar 'le prime 7 stanze della luna': ritrovati versi di ballo per Jacopo Peri*, «Studi musicali», XXXIV, 2005, n. 2, pp. 319-374.

Besutti 2007a
Paola Besutti, *Note e monete: strategie economiche di musicisti nella prima età moderna*, in *Vivere d'arte*, a cura di Raffaella Morselli, Roma, Carocci, 2007 [2008]), pp. 167-204.

Besutti 2007b
Paola Besutti, *Spaces for Music in Renaissance Mantua*, in *Monteverdi Companion*, ed. by John Whenham, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 76-94.

Besutti 2008
Ave maris stella: la tradizione mantovana nuovamente posta in musica da Monteverdi, in *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive*, atti del convegno (Mantova, 21-24 ottobre 1993), a cura di Paola Besutti, Teresa M. Gialdroni e Rodolfo Baroncini, Firenze, Olschki, 1998 (Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere e Arti. Miscellanea, 5), pp. 57-78.

Besutti 2012
Paola Besutti, *Musica politica e religione alla corte di Mantova tra Cinque e Seicento: il caso di Claudio Monteverdi,* in *La corte en Europa: Política y Religión (Siglos XVI-XVIII)*, ed. J. Martinez Millán. M. Rivero Rodriguez, G. Versteegen, Madrid, Polifemo, 2012, vol. I, pp. 93-132.

Besutti 2015
Paola Besutti, *Luoghi musica e identità al tempo di Monteverdi: la sala di 'Orfeo' e altri spazi della 'rappresentazione'*, in *La corona del principe. Iconologia e simbologia per Vincenzo I Gonzaga*, a cura di Chiara Continisio, Mantova, Il Rio, 2015, pp. 108-130.

Besutti 2016a
Paola Besutti, *Ruoli professionali al paragone: i musici, i pittori, gli architetti (1480 - 1630),* in *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*, a cura Simona Brunetti, Bari, Edizioni di Pagina, 2016, pp. 273-292.

Besutti 2016b
Paola Besutti, *Musiche e scene ducali ai tempi di Vespasiano Gonzaga: le feste, Pallavicino, il teatro*, in *Non solo Sabbioneta*, a cura di Giancarlo Malacarne, Sabbioneta, Associazione Pro Loco, 2016, pp. 137-151.

Besutti 2016c
Paola Besutti, *450 anni di musica nelle accademie di Mantova: dagli Invaghiti alla Virgiliana*, in *Dall'Accademia degli Invaghiti nel 450° anniversario dell'istituzione all'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti*, a cura di Paola Tosetti Grandi e Annamaria Lorenzoni, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, 2016, tomo II, pp. 53-82.

Bowers 2007
Roger Bowers, *Monteverdi 'at Mantua, 1590-1612'*, in *Monteverdi. The Cambridge* Companion, ed. by John Whenham and Richard Wistreich, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 53-75.

Burattelli 1999
Claudia Burattelli, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze Le lettere, 1999.

Carter 2012
Tim Carter, *Monteverdi and some problems of biography*, «Journal of Seventeenth Century Music», XVIII, 1 (2012 [2016]), online.

Carter - Goldthwaite 2013
Tim Carter and Richard A. Goldthwaite, *Orpheus in the Marketplace. Jacopo Peri and the Economy of Late Renaissance Florence*, Harvard, Harvard University Press, 2013.

Durante - Martellotti 2010
Elio Durante - Anna Martellotti, *'Giovinetta peregrina'. La vera storia di Laura Peperara e Torquato Tasso*, Firenze, Olschki, 2010.

Fabbri 1985
Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985.

Follino 2004
Federico Follino, *Descrittione delle solenni cerimonie fatte nella coronatione del Sereniss. Sig. il Sig. Vincenzo Gonzaga, III Duca di Mantova, e di Monferrato II, & c.*, Mantova, Osanna, 1587 (facs. *Federico Follino. Cronache mantovane (1587– 1608)*, a cura di Claudio Gallico, Firenze, Olschki, 2004), pp. 25-45.

Gallico 1966a
Claudio Gallico, *Dimore mantovane di Claudio Monteverdi*, «Civiltà mantovana», I, n. 1, 1966, pp. 27-31.

Gallico 1966b.
Claudio .Gallico, *Monteverdi e i dazi di Viadana,* «Rivista italiana di musicologia», II, 1, 1966, pp. 242-245.

Gallico 2000
Claudio Gallico, *Il mio laboratorio teatrale a Sabbioneta (1969-86)*, in Claudio Gallico, *Per Verdi e altri scritti*, Firenze, Olschki, 2000, pp. 273-305 (Historiae Musicae Cultores, LXXXVIII, collana diretta da Lorenzo Bianconi).

Kurtzman-Mari 2008
Jeffrey Kurtzman - Licia Mari, *A Monteverdi Vespers in 1611*, «Early Music», 36/4, 2008, pp. 547-556.

Monteverdi 1592
Claudio Monteverdi, *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1592.

Monteverdi 1640
Claudio Monteverdi, *Selva morale e spirituale* […], Venezia, Bartolomeo Magni, 1640.

Monteverdi 1994
Claudio Monteverdi, *Lettere*, a cura di Éva Lax, Firenze, Olschki, 1994.

Parisi 1989
Susan H. Parisi, *Ducal patronage of music in Mantua, 1587-1627: an archival study*, Urbana-Champaign, UMI, 1989.

Parisi 1998
Susan H. Parisi, *New documents concerning Monteverdi's relations with the Gonzagas*, in *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive*, a cura di Paola Besutti, Teresa M. Gialdroni, Rodolfo Baroncini, Firenze, Olschki, 1998, pp. 477-511..

Passadore - Rossi 1996
Francesco Passadore - Franco Rossi, *San Marco vitalità di una tradizione. Il fondo musicale e la Cappella dal Settecento ad oggi*, Venezia, Edizioni della Fondazione Levi, 1996.

Piccinelli 2014
Roberta Piccinelli, *The position of artists at the Gonzaga court (1587-1707)*, in *The court artist in Seventeenth-Century Italy*, ed. by Elena Fumagalli e Raffaella Morselli, Roma, Viella, 2014, pp. 167-197.

Togliani 2016
Dal 'Pastor fido' guariniano all'ingresso trionfale di Margherita d'Austria. Spettacoli, artefici e cerimoniale a Mantova nel 1598, in *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*, a cura di Simona Brunetti, Bari, Edizioni di Pagina, 2016, pp. 273-292.

Vogel 1887
Emil Vogel, *Claudio Monteverdi. Leben, Werken im Lichte der zeitgenössischen Kritik und Verzeichniss seine im Druck erschiedenen Werke*, «Viertelijahrsschrift für Musikwissenschaft», 3,1887, pp. 315-450

Catalogo

Quando non diversamente indicato, ogni testo è di Paola Besutti.

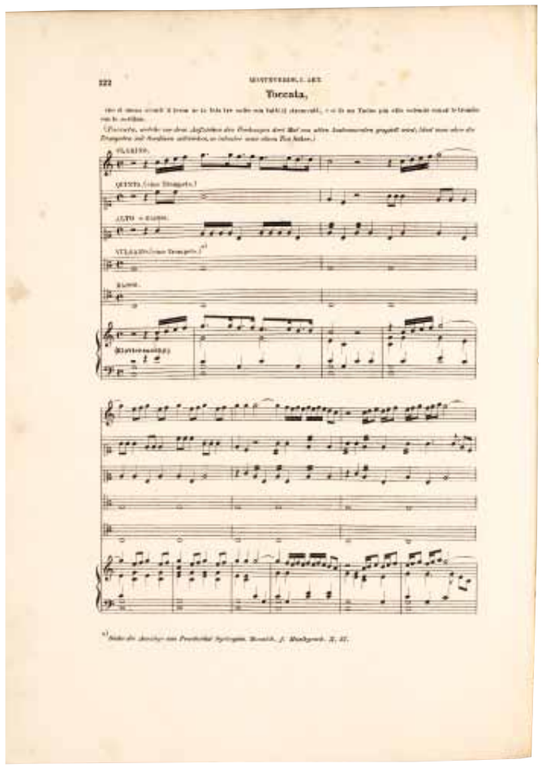
Riscoprire Monteverdi (1881-2007)

Prime edizioni moderne e rarità discografiche

L'oblio calò su Claudio Monteverdi come su qualsiasi altro compositore che potesse considerarsi 'antico', rispetto alla stagione classico-romantica. Tra il 1780 e il 1860, la formidabile produzione di opere, entrate nel repertorio comunemente frequentato fino a oggi nelle sale da concerto – i tre 'classici' e la serie dei romantici che si apre con Schubert e giunge almeno fino a Brahms – comportò l'esclusione di interesse verso musiche 'diverse'. Tuttavia, proprio in quel periodo si ravvivò l'interesse per Johann Sebastian Bach, in realtà mai completamente dimenticato. Nei decenni successivi, si cominciò a cercare e rivalutare le musiche dei secoli dal XVI al primo XVIII. Il fenomeno era emerso verso la metà del secolo: in Francia nel 1853 Louis Niedermeier aprì una scuola «per resuscitare l'arte degli antichi maestri»; a Berlino Robert Eitner fondò una Musikschule nella quale fu elaborata (1881) la prima edizione moderna di *Orfeo*.
La Nuova Italia scontò un certo ritardo. Nei primi decenni dall'Unità, nuove imprese editoriali e imprenditoriali (Società del Quartetto, Società sinfoniche) si mobilitarono per rompere il monopolio del teatro d'opera, puntando sull'aggiornamento rispetto all'Europa della musica strumentale. Negli anni Ottanta del XIX secolo, quando questo riallineamento sembrò almeno in parte conquistato, ci fu spazio per la cosiddetta 'musica antica'. Solo allora si posero le basi per un'analoga estensione di repertorio: con la collana *Biblioteca di rarità musicali* curata da Oscar Chilesotti, con l'*Arte musicale italiana* di Luigi Torchi, a cui seguirono dal 1886 le raccolte di *Arie antiche: ad una voce per canto e pianoforte* a cura di Alessandro Parisotti, nelle quali figurava una parziale edizione del *Lamento d'Arianna*. Il nome di Claudio Monteverde [sic], a cui si attribuì come data di nascita il 1568, cominciò a circolare, mediante edizioni del tutto ignare di filologia. Di questa acquisizione è testimone il romanzo *Il fuoco* (I ed. 1900), equamente diviso tra *quella* musica antica e l'ombra gigantesca e inquietante di Richard Wagner. L'esecuzione del *Lamento d'Arianna* è al centro di un suggestivo passo del romanzo (cfr. Guido Salvetti, *Il culto novecentesco di Monteverdi secondo D'Annunzio*, in *Al suon de la famosa cetra'*).

1
L'Orfeo. Favola in musica da Claudio Monteverdi rappresentata in Mantova l'Anno 1607 & nouamente data in luce […], in *Die Oper von ihren Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Erste Theil: Einleitung, Caccini's 'Euridice', Gagliano's 'Dafne' und Monteverde's* [sic] '*Orfeo*'. Nach den Quellen hergestellt und mit einem ausgesetzten Generalbass versehen von Rob. Eitner, X. Band der Publikation Aelterer Praktischer und Theoretischer Musikwerke herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, Berlin, T. Trautwein'sche Hof- Buch- und Musikalienhandlung, 1881, pp. 121-229.

Collezione N. Zanella

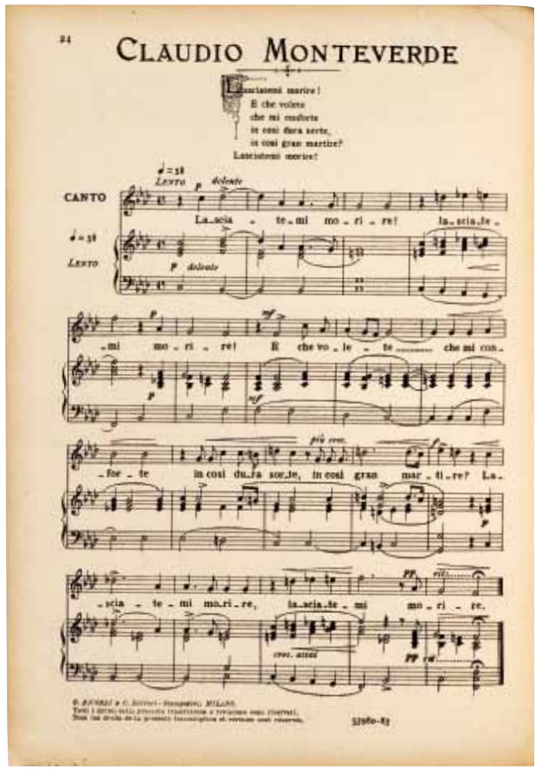
Prima trascrizione moderna (con poche omissioni) della partitura di *Orfeo*; basso continuo realizzato da Robert Eitner.

2
Amintore Galli
Claudio Monteverde, «La musica popolare. Giornale ebdomadario illustrato», anno I, n. 6, 11 maggio, Milano, Edoardo Sonzogno Editore, 1882, pp. 21-22.

Collezione N. Zanella

Contiene (inserto staccabile): Claudio Monteverde, *Lasciatemi morire* [*Lamento di Arianna*], trascrizione per canto e pianoforte (sola invocazione iniziale, vv. 1-5).

3
Claudio Monteverde [sic]
Lasciatemi morire [*Lamento di Arianna*], in *Arie antiche a una voce, trascritte per cura di Alessandro Parisotti, dedicate alla nostra Gratiosissima Margherita Regina, Ecc.ma Sovrana di Savoja d'Italia*, Milano, G. Ricordi et c. in Contrada di G. Berchet, 2, e appresso le filiali di Roma, Napoli, Palermo, Parigi, Londra, Lipsia, Buenos-Aires, New York, S. Paulo et etiandio appresso tutti li venditori di musica et libraj, 1890, pp. 23-24.

Collezione N. Zanella

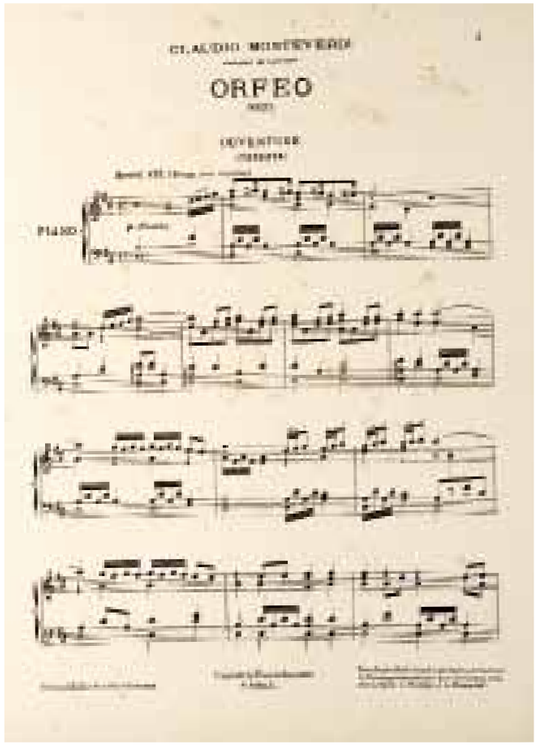
Trascrizione per canto e pianoforte del *Lamento di Arianna* (primi 5 versi).

4
Gabriele D'Annunzio
Il Fuoco, Milano, Fratelli Treves Editori, 1900 (Opere di Gabriele D'Annunzio. I romanzi del Melagrano).

Collezione N. Zanella

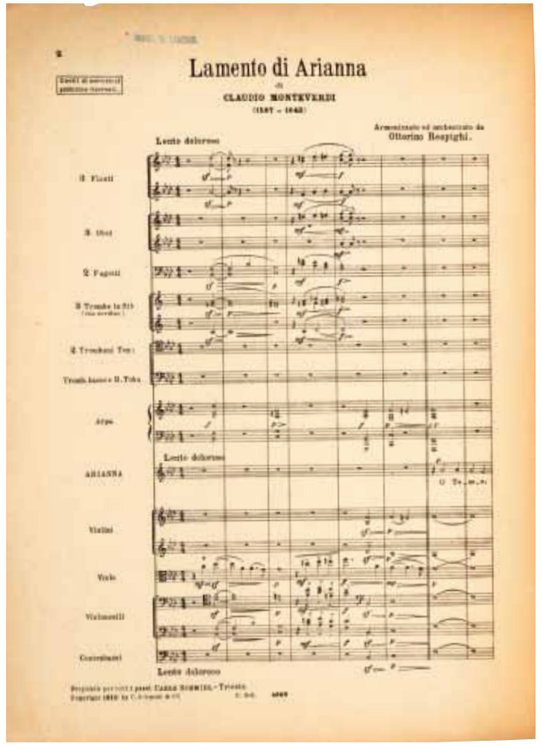
Prima edizione del romanzo. Alle pp. 163-164 si immagina l'esecuzione del *Lamento d'Arianna* (vv. 1-5).

5
Claudio Monteverdi
*Orfeo. Sélection conforme à l'exécution donnée par les soins de la Schola Cantorum, le 25 Février 1904. Publiée d'après l'*édition *du temps avec la réalisation de la basse,* nuances et indicatios d'exécution par Vincent D'Indy, Paris, Schola Cantorum, [1905].

Collezione N. Zanella

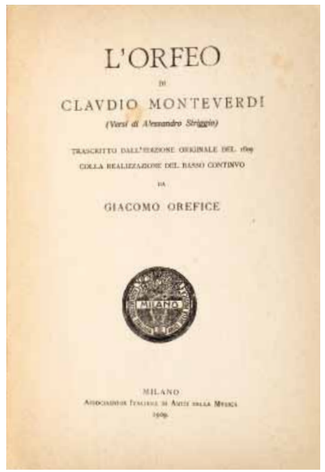
Trascrizione per canto e pianoforte (con omissioni) di *Orfeo*. All'interno: personaggi e interpreti dell'esecuzione del 25 febbraio 1904 «première exécution en France».

6
Claudio Monteverdi
Lamento di Arianna, armonizzato ed orchestrato da Ottorino Respighi, Trieste, Editoria musicale Carlo Schmidl, 1908 (Tesori musicali italiani. Raccolta di Composizioni scelte fra i capolavori dei grandi maestri italiani antichi).

Collezione N. Zanella

Sul frontespizio: «Prima esecuzione Philarmonisches Concert Berlino 12 Ottobre 1908». Trascrizione completa non filologica del *Lamento di Arianna;* invocazione solo alla fine (inc. «O Teseo»), partitura e parti (3 fl, 3 ob, 2 fg, 3 tr Sib, 2 trb te., trb basso e bs tuba, ar, vl, vla, vlc, ctb).

7
Claudio Monteverdi
L'Orfeo. Favola in musica di Claudio Monteverdi rappresentata per la prima volta in Mantova nell'anno 1607, trascritta dall'edizione originale e istrumentata da Giacomo Orefice, Milano, Tip. Già Montorfano e Valcarenghi, 1909.

Bibl. Com. Teresiana, OP-CC 37.8

«Prima esecuzione per cura dell'Associazione Italiana di Amici della Musica, al R. Conservatorio di Milano, la sera del 30 novembre 1909». Programma di sala con nota di Giovanni Battista Nappi, ed elenco delle repliche: Mantova, Verona, Vicenza, Venezia, Treviso, Ferrara, Bologna, Firenze, Roma, Genova, Montecarlo, Sanremo, Torino, Como, Milano.



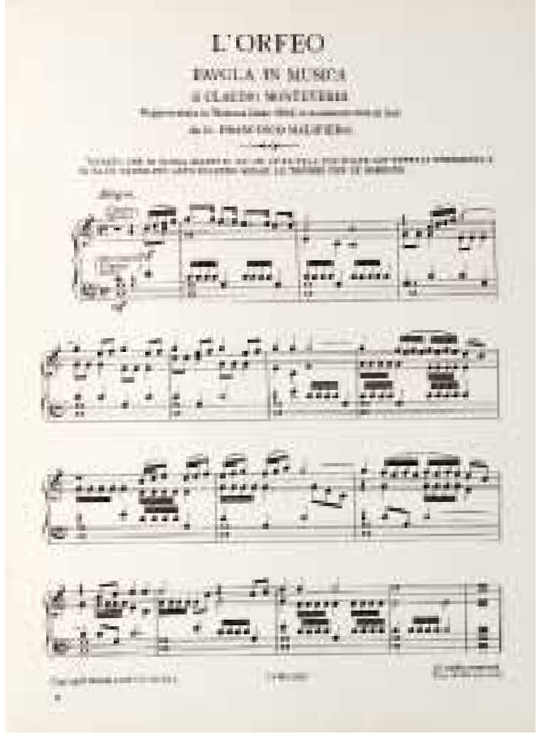
8
Claudio Monteverdi
L'Orfeo di Claudio Monteverdi (versi di Alessandro Striggio), trascritto dall'edizione originale del 1609, colla realizzazione del basso continuo da Giacomo Orefice, Milano, Associazione Amici della Musica, 1909.

Collezione N. Zanella

Trascrizione del libretto allegata all'edizione musicale così descritta (p. 6): «L'Orfeo del Monteverdi fu già pubblicato dall'Eitner, ma a puro scopo di studio per i musicologi. Una realizzazione con intendimenti artistici ha pubblicato in Francia Vincent D'Indy tralasciando parecchie parti, e specialmente sopprimendo completamente l'atto primo. Anche nella presente edizione si è fatta una selezione, ma tale da dare un'idea completa dell'opera originale. Le arie di Proserpina e di Plutone nel IV atto sono completamente inedite, perché né l'Eitner, né il D'Indy le hanno pubblicate».

9
Claudio Monteverdi
Orfeo. Favola in musica di Claudio Monteverdi rappresentata in Mantova l'anno 1607 et novamente data in luce da G. Malipiero, in Londra, appresso J. and W. Chester, 1923.

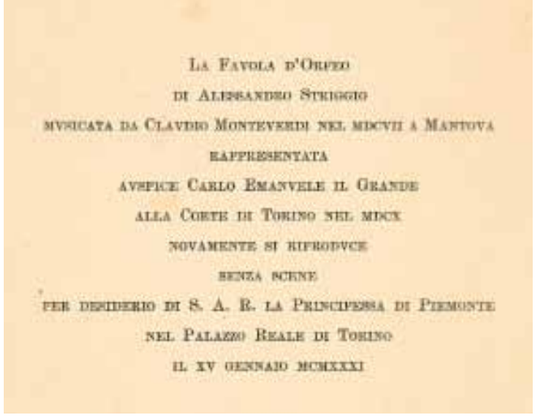
Collezione N. Zanella

Gian Francesco Malipero (p. I): «Non è difficile sapere che dell' "Orfeo" di Claudio Monteverdi esistono alcune edizioni moderne, con e senza il basso realizzato, ma è difficile che valgano a dare un'idea dell'opra originale perché non sono complete […]. È per la mia convinzione che l' "Orfeo" di Claudio Monteverdi sia una delle opere musicali più significative che ho ritenuto quasi un dovere di pubblicarlo nel suo testo originale e allo stesso tempo col basso realizzato».

L'ORFEO
FAVOLA IN MUSICA
DI CLAUDIO MONTEVERDI

10
Claudio Monteverdi
La favola d'Orfeo di Alessandro Striggio musicata da Claudio Monteverdi nel MDCVII a Mantova rappresentata auspice Carlo Emanuele il Grande alla Corte di Torino nel MDCX novamente si riproduce senza scene per desiderio di S.A.R. la Principessa di Piemonte nel Palazzo Reale di Torino il XV gennaio MCMXXXI, Torino, Società Industriale Grafica Fedetto & C., 1931.

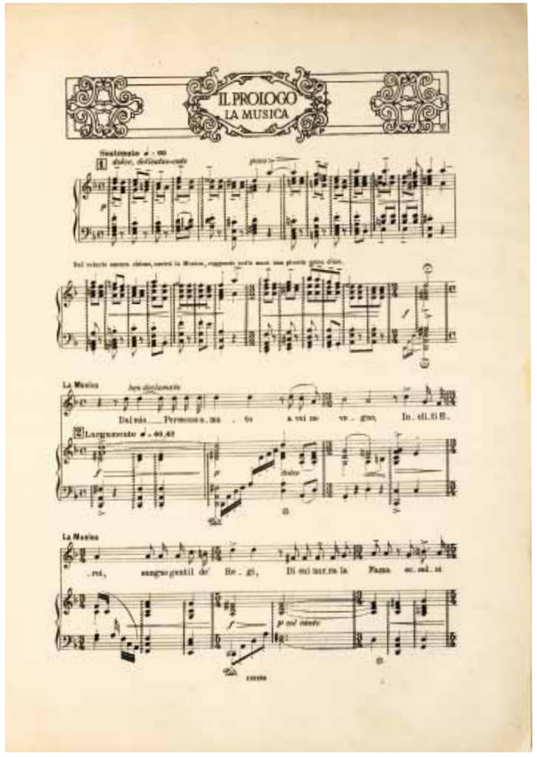
Collezione N. Zanella

Programma di sala, con trascrizione del libretto, note critiche ed elenco degli interpreti (Torino, 15 gennaio 1931). Direttore Luigi Gallino; Stella Calcina (Musica), Lina Falk (Orfeo), Chiarina Fino Savio (Silvia, messaggera), Luigi Rangoni (Pastore I), Nicola Fasciolo (Pastore II), Stella Calcina (Proserpina), Michelangelo Monti (Plutone, Caronte, Speranza).


La Favola d'Orfeo
di Alessandro Striggio
musicata da Claudio Monteverdi nel MDCVII a Mantova
rappresentata
auspice Carlo Emanuele il Grande
alla Corte di Torino nel MDCX
novamente si riproduce
senza scene
per desiderio di S. A. R. la Principessa di Piemonte
nel Palazzo Reale di Torino
il XV gennaio MCMXXXI

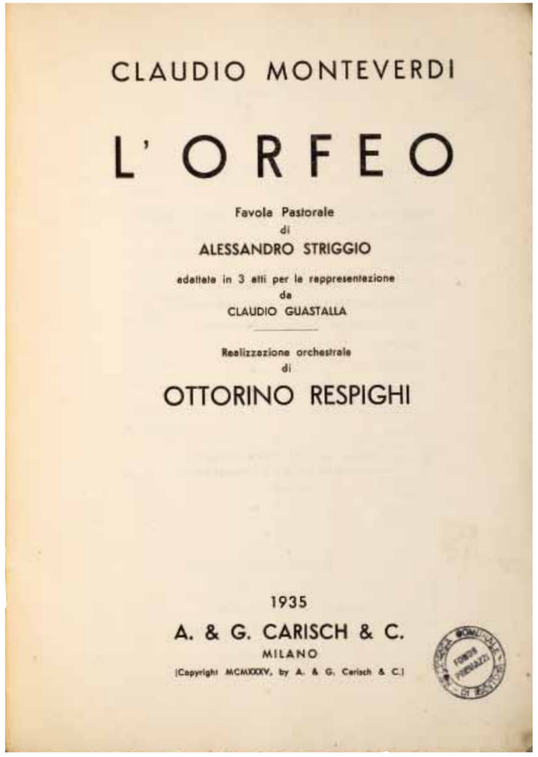
11
Claudio Monteverdi
L'Orfeo. Favola pastorale in un prologo e cinque atti di Alessandro Striggio (junior). Adattamento scenico in un Prologo, tre Atti e cinque Quadri di Arturo Rossato. Trascrizione ritmica, realizzazione e strumentazione di Giacomo Benvenuti. Riduzione per canto e pianoforte, Milano, G. Ricordi & c., 1934.

Collezione N. Zanella

L'edizione Ricordi dell'*Orfeo* documenta l'inclusione dell'opera nel repertorio di vasto interesse.

IL PROLOGO
LA MUSICA

12
Claudio Monteverdi
L'Orfeo. Favola pastorale di Alessandro Striggio, adattata in 3 atti per la rappresentazione da Claudio Guastalla. Realizzazione orchestrale di Ottorino Respighi, Milano, A. & G. Carish & c., 1935.

Bibl. Com. Teresiana, CP-M 1132

Trascrizione del libretto, allegata alla realizzazione orchestrale della partitura di Ottorino Respighi.

CLAUDIO MONTEVERDI
L' ORFEO
Favola Pastorale
di
ALESSANDRO STRIGGIO
adattata in 3 atti per la rappresentazione
da
CLAUDIO GUASTALLA
Realizzazione orchestrale
di
OTTORINO RESPIGHI
1935
A. & G. CARISCH & C.
MILANO
(Copyright MCMXXXV, by A. & G. Carisch & C.)

13
Claudio Monteverdi
L'Orfeo di Claudio Monteverdi, a cura di Valentino Bucchi, Firenze, Tipocalcografia Classica, 1949 (XII Maggio Musicale Fiorentino).

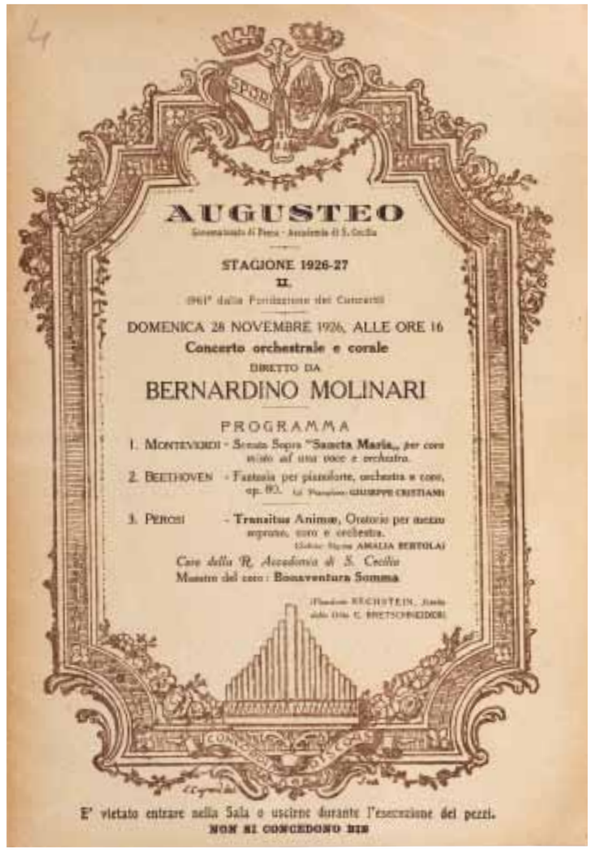
Collezione N. Zanella

Ampio e documentato programma di sala: *L'Orfeo* (pp. 9-13), *Il libretto* (pp. 15-20), *La musica* (pp. 21-39), *L'esecuzione dell'opera* (pp. 31-32), *Il problema della trascrizione* (pp. 33-37). Con bozzetti di Giorgio De Chirico ed esempi musicali.

Giorgio de Chirico – Figurini per l'Orfeo

14
Claudio Monteverdi
Sonata sopra 'Sancta Maria', per coro misto ad una voce e orchestra, in Augusteo Governatorato di Roma – Accademia di S. Cecilia, stagione 1926-27. II. Domenica 28 novembre 1926, alle ore 16. Concerto orchestrale e corale, diretto da Bernardino Molinari, Roma, Pinci, 1926.

Collezione N. Zanella

Programma di sala. Dopo l'*Orfeo*, anche la musica sacra di Monteverdi comincia a figurare nei programmi concertistici; in questo concerto all'Augusteo, il programma prevede anche musiche di Ludwig van Beethoven e Lorenzo Perosi.

AUGUSTEO
Governatorato di Roma - Accademia di S. Cecilia

STAGIONE 1926-27
II.
(961° dalla Fondazione dei Concerti)

DOMENICA 28 NOVEMBRE 1926, ALLE ORE 16
Concerto orchestrale e corale
DIRETTO DA
BERNARDINO MOLINARI

PROGRAMMA

1. MONTEVERDI - Sonata Sopra "**Sancta Maria**,, *per coro misto ad una voce e orchestra.*
2. BEETHOVEN - Fantasia per pianoforte, orchestra e coro, op. 80. (al Pianoforte: GIUSEPPE CRISTIANI)
3. PEROSI - **Transitus Animæ**, Oratorio per tenore, soprano, coro e orchestra. (Soprano: AMALIA BERTOLA)

Coro della R. Accademia di S. Cecilia
Maestro del coro: **Bonaventura Somma**

(Pianoforte BECHSTEIN, fornito dalla Ditta C. BRETSCHNEIDER)

E' vietato entrare nella Sala o uscirne durante l'esecuzione dei pezzi.
NON SI CONCEDONO BIS

15
Claudio Monteverdi
La lettera amorosa (La lettre amoureuse). Madrigal de Monteverdi, basse réalisée par Ruggero Gerlin, interprété par les Artistes de la Musique Intime. Vocce [sic] solo Yvon Le Marc' Hadour, au clavecin: Ruggero Gerlin, enregistré à Paris le 26 Avril 1936 "Fabriqué en France", BAM, édition de la boite à musique 133 Bld Raspail Paris. Tél: Lit 16-12. N° de Matrice Part. 775. N° de Catalogue 6 (l'utilisation de ce disque pour les auditions publiques ou pour les auditions radiophoniques est interdit). Disco 78g.

Collezione N. Zanella

Incisione discografica della *Lettera amorosa* di Monteverdi, curata e realizzata a Parigi dal celebre clavicembalista Ruggero Gerlin (Venezia, 1899 – Paris, 1983).

16
Claudio Monteverdi
L'Orfeo di Claudio Monteverdi, (real. di G[iacomo] Benvenuti). [Facciata A] 2° Pastore: *In questo lieto e fortunato giorno*. Coro: *Vieni Imeneo* e Ninfa. Bar. [Giuseppe] Manacchini. Sopr. [Vittoria] Palombini. (3) Atto I, N.o 0-15°, CBX 1464. [Facciata B] Orfeo: *Rosa del ciel*. Euridice: *Io non dirò qual sia* e 1° Pastore. [Enrico] Lombardi, [Enrico] De Franceschi, [Ginevra] Vivante. (4) Atto I, N.o 015b, CBX b 1465. Al clav. [Corradina] Mola. Direttore F[erruccio] Calusio, Milano, Edizioni del Magazzino Musicale, Fabbricato in Italia. incisione della S.A. Voce del padrone – Columbia. Disco 78g.

Collezione N. Zanella

Prima incisione discografica conosciuta di *Orfeo*. Disponibile edizione digitale (2 CD Walhall Eternity Series WLCD 0060).

17
Claudio Monteverdi
Orfeo. Favola in musica in un prologo e cinque atti di Alessandro Striggio. Musica di Claudio Monteverdi, revisione di Valentino Bucchi. Interpreti: Nicoletta Panni, Lajos Kozma, Valeria Mariconda, Adriana Lazzarini, Nicola Zaccaria, Gloria Lane, Carlo Cava, Ennio Buoso, Franca Mattiucci, Nicoletta Panni, Giuseppe Baratti, Luigi Pontiggia, Fernando Jacopucci, Franco Ghitti, Carlo Cava, Valeria Mariconda. Orchestra sinfonica e coro di Milano della Radiotelevisione Italiana. Direttore: Nino Sanzogno. Maestro del coro: Giulio Bertola, Milano, Edizioni ERI Rai, 1966. 3 dischi 33g.

Collezione N. Zanella

Incisione discografica italiana completa di *Orfeo*, ad ampia distribuzione (la precede l'edizione RAI, diretta da Sanzogno, 1954; diversi interpreti).

ORFEO

RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

Mantova riscopre Monteverdi e 'L'Orfeo'

La città di Mantova ha avuto un ruolo di primo piano nella riscoperta di Monteverdi sia musicologica, sia musicale. Il mantovano, patriota del risorgimento e accademico virgiliano, Stefano Davari (Mantova, 1836 – ivi, 1909) fu responsabile dell'Archivio Gonzaga (1969 – 1909). Tra le sue innumerevoli ricerche, schedature e pubblicazioni, figura il primo studio correttamente documentato (**Catalogo n. 18**) sulla presenza di Claudio Monteverdi negli archivi mantovani (1885).
A partire dai primi anni Sessanta, il musicologo, musicista e poeta Claudio Gallico (Mantova, 4 dicembre 1929 – ivi, 24 febbraio 2006) diviene protagonista della riscoperta monteverdiana internazionale. Egli schiude nuove vie alla ricerca (**Catalogo nn. 21, 22**), identificando i luoghi di residenza di Monteverdi a Mantova e chiarendo questioni sulla carriera del maestro (1966). Parallelamente intraprende, nelle vesti di trascrittore e maestro concertatore, un vasto progetto di valorizzazione musicale del repertorio monteverdiano. Riporta sulle scene l'*Orfeo* (1972) e rappresenta altri capolavori radunandoli in memorabili «spettacoli contenitore», ambientati nei palazzi storici di Mantova e nel Teatro Olimpico di Sabbioneta, divenuto suo «laboratorio teatrale». È di quel periodo l'incontro (1974) con il pittore e scultore Ferruccio Bolognesi. Insieme creeranno uno stile rappresentativo originale, sensibile alle vicende della storia, ma nel contempo attento alla vitalità della scena. La sartoria Tirelli darà corpo ai loro 'sogni' teatrali. Negli anni successivi, Gallico pubblica una monografia di profonda riflessione interpretativa (1979; **Catalogo n. 33**), sperimenta collaborazioni con importanti istituzioni (Ente Arena di Verona, 1990; **Catalogo n. 35**), promuove incontri di studio (1993; **Catalogo n. 37**), sino all'edizione critica di *Orfeo* (2004) e alla pubblicazione di un romanzo sulla vita del 'divino Claudio' (2005; **Catalogo n. 38**). Scomparso alla vigilia della rappresentazione della *Fabula di Orfeo* di Poliziano da lui curata, l'Accademia Nazionale Virgiliana gli dedicherà la produzione dell'*Orfeo* nel quarto centenario della prima rappresentazione (Mantova, Teatro Bibiena, 24-25 febbraio 2007; **Catalogo n. 39**).

18
Stefano Davari
Notizie biografiche del distinto maestro di musica Claudio Monteverdi, desunte dai documenti dell'archivio storico Gonzaga, Estratto da «Atti della R. Accademia Virgiliana di Mantova», 1885-86, Mantova, Prem. Stab. Tip. Lit. G. Mondovi, 1885, pp. 3-107.

Bibl. Com. Teresiana, Miscellanea 208/4

A Mantova viene edito il primo studio biografico, basato su ricerche archivistiche sistematiche (prima edizione Mantova, Segna, 1884).

STEFANO DAVARI

NOTIZIE BIOGRAFICHE

del distinto Maestro di Musica

CLAUDIO MONTEVERDI

DESUNTE DAI DOCUMENTI

DELL'ARCHIVIO STORICO GONZAGA

Estratto dagli Atti della R. Accademia Virgiliana di Mantova degli anni 1885-86

MANTOVA
PREM. STAB. TIP. LIT. G. MONDOVI
1885.

501/203
Mel 41820
Lo11067569

19
Società dei Concerti – Mantova, *Orfeo. Melodramma di Monteverdi*. Personaggi e interpreti della rievocazione musicale: Orfeo: Umberto Borghi (baritono); Il Prologo, Euridice: Raffaella Ferrari (soprano); La Messaggera, Proserpina (Laura Bocca (contralto); Plutone, Caronte: Giorgio Tadéo (basso); al pianoforte: Maestro Ettore Campogalliani, Sala del Circolo Cittadino (g. c.), Lunedì 4 maggio 1953 – ore 21.15.

Collezione N. Zanella

Programma di sala: «Prima della rappresentazione il Maestro Ettore Campogalliani del Conservatorio di Stato di Parma e del Teatro alla Scala di Milano parlerà sul tema: "Nascita del Melodramma, la prima dell'*Orfeo* di Monteverdi alla Reggia dei Gonzaga"». All'interno: nota di Adalberto Genovesi.

SOCIETÀ DEI CONCERTI - MANTOVA

SALA DEL CIRCOLO CITTADINO (g. c.)

LUNEDI' 4 Maggio 1953 - ore 21,15

ORFEO

Melodramma di MONTEVERDI

PERSONAGGI e INTERPRETI

della rievocazione musicale

Orfeo . . . . UMBERTO BORGHI (Baritono)

Il Prologo / Euridice . . . RAFFAELLA FERRARI (soprano)

La Messaggera / Proserpina . . . LAURA BOCCA (contralto)

Plutone / Caronte . . . GIORGIO TADÉO (basso)

al pianoforte: Maestro ETTORE CAMPOGALLIANI

Prima della rappresentazione il Maestro ETTORE CAMPOGALLIANI del Conservatorio di Stato di Parma e del Teatro alla Scala di Milano, parlerà sul tema:

«Nascita del Melodramma - la prima dell'ORFEO di Monteverdi alla Reggia dei Gonzaga».

INGRESSO GRATUITO RISERVATO AI SOCI

20
Premio Orfeo, Mantova, Reggia dei Gonzaga, Teatro Sociale, 12 settembre – 2 ottobre 1955.

Collezione N. Zanella

Cartolina-invito: conferimento del Premio Orfeo d'oro per la direzione d'orchestra e per il canto; audizioni per il conferimento del Premio Orfeo d'argento a cantanti emergenti.

21
Claudio Gallico
Dimore mantovane di Monteverdi, «Civiltà mantovana», rivista bimestrale, I, n. 1, gennaio-febbraio 1966, pp. 27-31.

Bibl. Com. Teresiana, OC 821

Sulla base di fonti archivistiche inedite C. Gallico documenta i luoghi di residenza di Monteverdi a Mantova, dando l'impulso a nuove ricerche sulla vita materiale dell'autore.
«Il giovane musicista cremonese sposa nella città di adozione una compagna d'arte: il rito è naturalmente celebrato nella chiesa parrocchiale della fanciulla (atto di nozze in S. Simone); e forse la coppia stabilisce d'abitare presso il padre della sposa atto di battesimo del primogenito in S. Simone). Non si può escludere che Monteverdi fosse ospite od inquilino del Cattaneo fino dai primi tempi del suo soggiorno mantovano, cosa che sarebbe stata naturale per un artista forestiero, il quale all'inizio intrattiene relazioni solamente con i musicisti, che conosce e frequenta per il proprio ufficio» (p. 29).

CLAUDIO GALLICO

DIMORE MANTOVANE
DI CLAUDIO MONTEVERDI

Sul finire dell'anno 1590 giungeva a Mantova Claudio Monteverdi[1]. Proveniva da Cremona, la città nella quale era nato nel 1567, e nella quale aveva compiuto il proprio apprendistato musicale, sotto la guida di Marcantonio Ingegneri, ed aveva presentato i primi saggi preziosi della sua virtù di compositore: le *Sacrae cantiunculae* (1582), i *Madrigali spirituali* (1583), le *Canzonette* (1584), il primo (1587) ed il secondo (1590) libro di *Madrigali*. Tuttavia, non il rango di compositore, di maestro, era offerto dai mantovani al musicista ancor giovane; si quello di suonatore di viola, del pregiato e nobile strumento ad arco, progenitore dei moderni violino e viola.

Nella città sul Mincio, durante ventidue anni centrali della vita sua, Monteverdi doveva creare quelle composizioni, per le quali egli ora più giganteggia nella prospettiva storica musicale, e per le quali oggi si è potuto arrivare a definirlo " il creatore della musica moderna "[2]. Qui egli portò a compimento la disgregazione del madrigale polifonico, esaltandone l'espressività fino al dramma, e modificandolo in forme concertanti o rappresentative; qui fece nascere l'opera, dallo spirito della musica; qui fermò invenzioni sonore inaudite nel dominio sacro, in composizioni destinate alla cappella palatina di S. Barbara.

Poco si sa dei casi della vita ordinaria di Claudio Monteverdi, nei primi anni del suo soggiorno mantovano. Sono ricordati solamente episodi che rivestono particolare significato, ch'ebbero singolare risonanza: la pubblicazione di nuovi lavori; il passaggio al ruolo di " cantore " nel 1594; i viaggi, compiuti al seguito del duca Vincenzo I Gonzaga, in Ungheria (1595) e nelle Fiandre (1599). Solo per via d'induzione qualche elemento probabile ed approssimativo arricchisce il patrimonio d'informazioni del quale disponiamo sulla vita privata del musicista. E per via d'induzione, siamo ora in grado d'affermare che almeno due furono le dimore di Monteverdi in Mantova, e d'indicare la posizione della prima.

Fra gli esperti colleghi anziani dell'artista, era al servizio della corte mantovana un Giacomo Cattaneo, violista; e sua figlia Claudia vi era apprezzata cantatrice. Nel 1590, essa s'unì in matrimo-

27

22
Claudio Gallico
Monteverdi e i dazi di Viadana, «Rivista Italiana di Musicologia», I, n. 2, 1966, pp. 242-245.

Bibl. Com. Teresiana, Misc. 733/26

In questo studio C. Gallico chiarisce alcuni passi degli autografi monteverdiani in cui si parla di questioni economiche: «La qual sua grazia Sua [del duca Vincenzo I Gonzaga] se si estendesse sopra li dazi di Viadana, integramente resteressimo sodisfattissimi» (Mantova, Archivio di Stato, Autografi, busta 6, cc. 81-82, Mantova, 27 ottobre 1604; C. Monteverdi a Vincenzo I Gonzaga; in mostra, scheda n. 48).

MISCELLANEA
733
26
BIBLIOTECA COMUNALE MANTOVA

Claudio Gallico

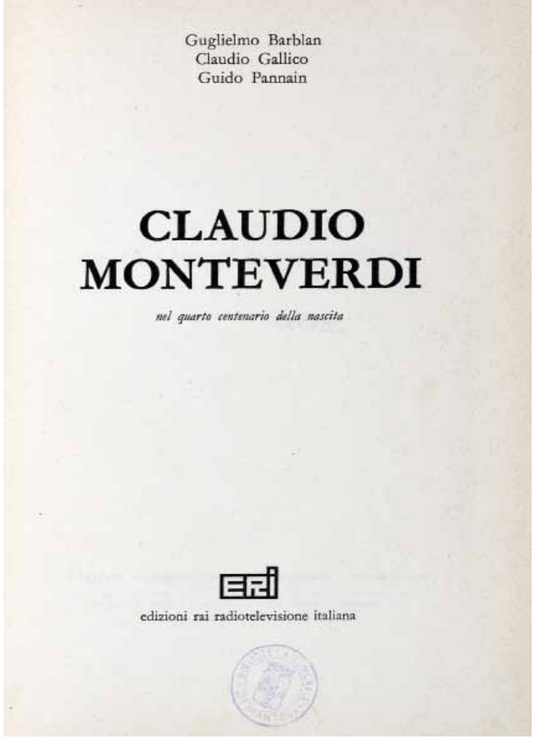
Monteverdi e i dazi di Viadana

FIRENZE
LEO S. OLSCHKI EDITORE
MCMLXVI

23
Guglielmo Barblan, Claudio Gallico, Guido Pannain
Claudio Monteverdi nel quarto centenario della nascita, Torino, ERI edizioni rai radiotelevisione italiana, 1967.

Bibl. Com. Teresiana, MN MAN 780.31

Monografia, edita nel quarto centenario della nascita, punto di riferimento in Italia sino alla fine degli anni Settanta.


Guglielmo Barblan
Claudio Gallico
Guido Pannain

CLAUDIO
MONTEVERDI

nel quarto centenario della nascita

ERI
edizioni rai radiotelevisione italiana

24
Claudio Gallico
Teatro in camera Mantova, Programma: Sinfonia, *Tempro la* cetra; *Tirsi e* Clori; *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (Nuove edizioni di Claudio Gallico). Elenco artistico: Luciana Ticinelli Fattori e Maria Grazia Ferracini, soprani; Ennio Buoso, tenore; Laerte Malagutti e Gastone Sarti, baritoni; Enrico Fissore, basso. Nuovo Concerto Italiano, direttore Claudio Gallico. Regia: Riccardo Bacchelli. Coreografia e interpretazione mimica: Nives Poli. Aiuto regia e allestimento scenico: Aldo Signoretti. Mantova, palazzo Ducale, Sala di manto, 26, 28, 30 agosto 1967.

Collezione N. Zanella

Cartolina-invito delle manifestazioni mantovane per il IV centenario della nascita di Monteverdi.

25
[Claudio] Monteverdi
Lettera amorosa. Nigra sum. O quam pulchra, Mantova, Associazione amici di Mantova con la collaborazione dell'ente provinciale per il turismo, custodia impressa da CITEM, Mantova, 1967. Disco 45g («Il disco non è in vendita»).

Collezione N. Zanella

All'interno nota storica di C[laudio] G[allico].

26
Claudio Monteverdi
Scelta di madrigali a 5 voci dai libri I-II-III-IV-V-VI. Magnificat II a 6 voci dal Vespro della B. Vergine. Coro da camera della Rai Radiotelevisione Italiana diretto da Nino Antonellini, all'organo Angelo Guerrina, Torino, edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, 1967, 2 dischi 33 LP.

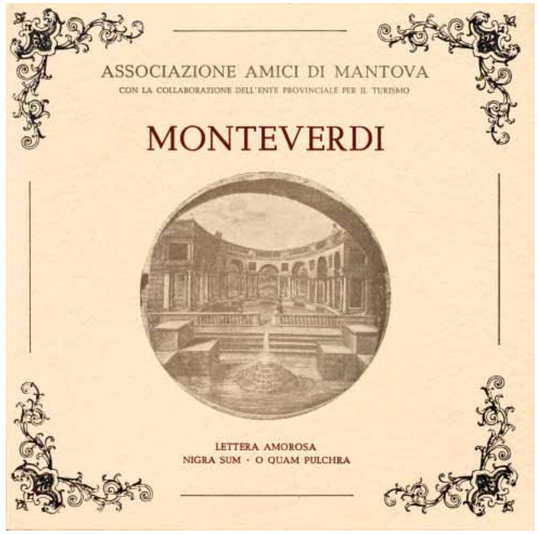
Collezione N. Zanella

All'interno: «un volume con tre saggi di Guglielmo Barblan, Claudio Gallico, Guido Pannain».

27
Claudio Gallico
Per la nuova edizione nazionale di tutte le opere di Claudio Monteverdi, in *Claudio Monteverdi e il suo tempo*, a cura di Raffaello Monterosso, Verona, s.e., impresso dalla stamperia Valdonega, 1969, pp. 505-517.

Bibl. Com. Teresiana, IX.c.2852

Nell'ambito del congresso internazionale, promosso nel IV centenario della nascita di Monteverdi (Cremona, Mantova, Venezia, 3-7 maggio 1968), C. Gallico tratta il tema dell'edizione degli *opera omnia* monteverdiani. Nel Comitato Nazionale, Mantova era rappresentata dal sindaco Luigi Grigato.



CLAUDIO GALLICO

PER LA NUOVA EDIZIONE NAZIONALE DI TUTTE LE OPERE DI CLAUDIO MONTEVERDI

L'esigenza d'una edizione criticamente condotta di tutte le opere di Claudio Monteverdi è vivacemente sfiadita in dichiarazioni anche recentissime. Alludo in ispecie ad alcuni dei contributi portati al «Convegno internazionale di studi monteverdiani» indetto dalla Società Italiana di Musicologia, svoltosi a Siena, 28-30 aprile 1967, che oggi si leggono negli Atti del Convegno, pubblicati sull'organo della Società.[1]

Friedrich Blume dichiara perentoriamente: «La nostra capacità di comprendere giustamente ed efficacemente il linguaggio monteverdiano è tuttora limitata»;[2] difatti «tutti gli sforzi si basano ancor oggi su fondamenta oscillanti, perché ci manca un'Opera omnia critica e fedele alle fonti»; i grandi meriti, l'esperienza al tempo suo illuminante dell'edizione curata da Gianfrancesco Malipiero non cancellano l'attuale irrinunciabile esigenza di un «testo fedele alle fonti».[3]

Nella medesima circostanza Hans Ferdinand Redlich, osservato che «l'edizione originale di Malipiero e la sua attuale ristampa non rispondono né alle esigenze culturali né alle esecuzioni pratiche dei prossimi decenni»,[4] propone una soluzione alternativa, che dovremmo ritenere provvisoria: la compilazione di un «apparato e commento critico» riferito all'edizione malipieriana. Questo apparato, reso necessario dal fatto che quest'edizione non è il risultato del vaglio critico di tutte le fonti originali, e a sua volta porta corruzioni ed errori, in qualche libro numerosissimi, potrebbe esser frutto di un lavoro collettivo, anche sotto l'impulso dello stesso Gianfrancesco Malipiero.[5]

Anche Guglielmo Barblan[6] offre un contributo su questo tema: elogia

1. «Rivista Italiana di Musicologia», II (1967), fasc. 2.
2. F. Blume, *Saluto al Convegno. Compiti e prospettive monteverdiane*, in «Rivista Italiana di Musicologia», cit., p. 224.
3. *Ivi*, p. 225.
4. H. F. Redlich, *Problemi monteverdiani*, in «Rivista Italiana di Musicologia», cit., p. 249.
5. *Ivi*, p. 230.
6. G. Barblan, *Nota bibliografica monteverdiana*, in «Rivista Italiana di Musicologia», cit., pp. 387-389.

28
Claudio Monteverdi
Orfeo, di Claudio Monteverdi. Opera in un prologo e due parti su libretto di Alessandro Striggio. Revisione di Claudio Gallico. Regia: Filippo Crivelli. Aiuto regista: Noe Paganotti. Coreografia: Giuliana Barabaschi. Primo ballerino: Flavio Bennati. Scene e costumi: Ferruccio Villagrossi. Scenografo realizzatore: A. Benassi. Direttore: Claudio Gallico. Mantova, Ente Manifestazioni Mantovane. Teatro Olimpico di Sabbioneta, 7 settembre 1972. Teatro Accademico del Bibbiena [sic.] in Mantova, 9-10 settembre 1972, ore 21,30.

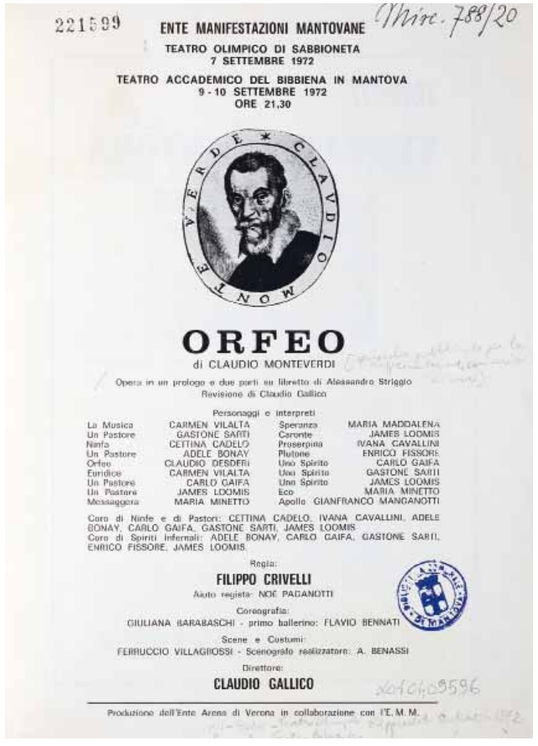
Bibl. Com. Teresiana, Misc. 788/20

Programma di sala. Produzione dell'Ente Arena di Verona in collaborazione con Ente Manifestazioni Mantovane. Personaggi e interpreti: *La musica*, Carmen Vilalta; *Un pastore*, Gastone Sarti; *Ninfa*, Cettina Cadelo; *Un pastore*, Adele Bonay*; Orfeo*, *pastore*, James Loomis; *Messaggera*, Maria Minetto; *Speranza*, Maria Maddalena; *Caronte*, James Loomis; *Proserpina*, Ivana Cavallini; *Plutone*, Enrico Fissore; *Uno spirito*, Carlo Gaifa; *Uno spirito*, Gastone Sarti; *Uno spirito*, James Loomis; *Eco,* Maria Minetto; *Apollo*, Gianfranco Manganotti. Coro di ninfe e pastori […]. Coro di spiriti infernali […].

29
Claudio Gallico
Canti di Claudio Monteverdi, esecuzione del Nuovo Concerto Italiano, diretto da Claudio Gallico, Mantova, Teatro Scientifico del Bibiena, 28 settembre 1973.

Bibl. Com. Teresiana, Misc. 803/1

Note di sala. In programma: *Tempro la cetra* (Gastone Sarti, basso), *Lamento d'Arianna* (Carmen Vilalta, soprano), *Ed è pur dunque vero* (Vincenzo Manno, tenore), *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (G. Sarti, *Testo*; C. Vilalta, *Clorinda*; V. Manno, *Tancredi*).


221599
Misc. 788/20
ENTE MANIFESTAZIONI MANTOVANE
TEATRO OLIMPICO DI SABBIONETA
7 SETTEMBRE 1972
TEATRO ACCADEMICO DEL BIBBIENA IN MANTOVA
9 - 10 SETTEMBRE 1972
ORE 21,30
CLAUDIO MONTEVERDI
ORFEO
di CLAUDIO MONTEVERDI
Opera in un prologo e due parti su libretto di Alessandro Striggio
Revisione di Claudio Gallico
Personaggi e interpreti
La Musica CARMEN VILALTA
Un Pastore GASTONE SARTI
Ninfa CETTINA CADELO
Un Pastore ADELE BONAY
Orfeo CLAUDIO DESDERI
Euridice CARMEN VILALTA
Un Pastore CARLO GAIFA
Un Pastore JAMES LOOMIS
Messaggera MARIA MINETTO
Speranza MARIA MADDALENA
Caronte JAMES LOOMIS
Proserpina IVANA CAVALLINI
Plutone ENRICO FISSORE
Uno Spirito CARLO GAIFA
Uno Spirito GASTONE SARTI
Uno Spirito JAMES LOOMIS
Eco MARIA MINETTO
Apollo GIANFRANCO MANGANOTTI
Coro di Ninfe e di Pastori: CETTINA CADELO, IVANA CAVALLINI, ADELE BONAY, CARLO GAIFA, GASTONE SARTI, JAMES LOOMIS
Coro di Spiriti Infernali: ADELE BONAY, CARLO GAIFA, GASTONE SARTI, ENRICO FISSORE, JAMES LOOMIS.
Regia:
FILIPPO CRIVELLI
Aiuto regista: NOE PAGANOTTI
Coreografia:
GIULIANA BARABASCHI - primo ballerino: FLAVIO BENNATI
Scene e Costumi:
FERRUCCIO VILLAGROSSI - Scenografo realizzatore: A. BENASSI
Direttore:
CLAUDIO GALLICO
Produzione dell'Ente Arena di Verona in collaborazione con l'E. M. M.

MISCELLANEA
803
1
BIBLIOTECA COMUNALE MANTOVA
CAMERA DI COMMERCIO INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
MANTOVA
CANTI
DI
CLAUDIO MONTEVERDI
Esecuzione del
« NUOVO CONCERTO ITALIANO »
diretto da
CLAUDIO GALLICO
MANTOVA, TEATRO SCIENTIFICO DEL BIBIENA, 28 SETTEMBRE 1973

30
Claudio Monteverdi
Tirsi e Clori, in *Per passatempo di veglia*. Revisioni e direzione di Claudio Gallico. Scene e costumi Ferruccio Bolognesi. Coreografia Claire Jahier. Assistente di scena Anna Bolognesi. Produzione Laboratorio Cantar Recitato di Sabbioneta. Mantova, Palazzo Te, 8 settembre 1979, fotografia.

Collezione Ferruccio Bolognesi

In foto: Claire Jahier con il gruppo delle danzatrici.

31
Claudio Monteverdi
Combattimento di Tancredi e Clorinda, in *Per passatempo di veglia*. Revisioni e direzione: Claudio Gallico. Scene e costumi: Ferruccio Bolognesi. Coreografia: Claire Jahier. Assistente di scena: Anna Bolognesi. Produzione: Laboratorio Cantar Recitato di Sabbioneta. Mantova, Palazzo Te, 8 settembre 1979. Fotografia.

Collezione Ferruccio Bolognesi

In foto: Mario Bolognesi *Tancredi*, Emilio Curiel *Testo*, Carmen Vilalta *Clorinda*, Paolo Cosenza *Personaggio muto* (accucciato), Claudio Gallico direttore (sullo sfondo). Lo spettacolo *Per passatempo di veglia* comprendeva anche *Il ballo delle Ingrate*. Replica: Sabbioneta, Teatro Olimpico, 9 settembre 1979.

32
Claudio Monteverdi
'Movete al mio bel suon'. Balletti e madrigali rappresentativi.
Revioni e direzione: Claudio Gallico. Messa in scena: Caterina Mattea. Coreografia: Claire Jahier. Costumi: Ferruccio Bolognesi. Maestro collaboratore: Umberto Benedetti Michelangeli. Sartoria: Tirelli. Compagnia degli strumenti antichi e corpo di ballo del Teatro Olimpico di Sabbioneta. Mantova, Cortile dell'Esedra di Palazzo D'Arco, 21 settembre 1980.

Collezione Ferruccio Bolognesi

Spettacolo prodotto per il bicentenario di Maria Teresa d'Austria. In programma: *Ballo per l'Imperatore o 'delle Ninfe d'Istro'* (Oslavio di Credico, *Il Poeta*), *De la bellezza le dovute lodi* (Maurizia Barazzoni, Tiziana Tramonti, soprani; Carlo De Bortoli, basso), *Lamento della ninfa* (M. Barazzoni, *La ninfa*; Mario Bolognesi, O. Di Credico, C. De Bortoli, bassi).

33
Claudio Gallico
Monteverdi, Torino, Einaudi, 1979.

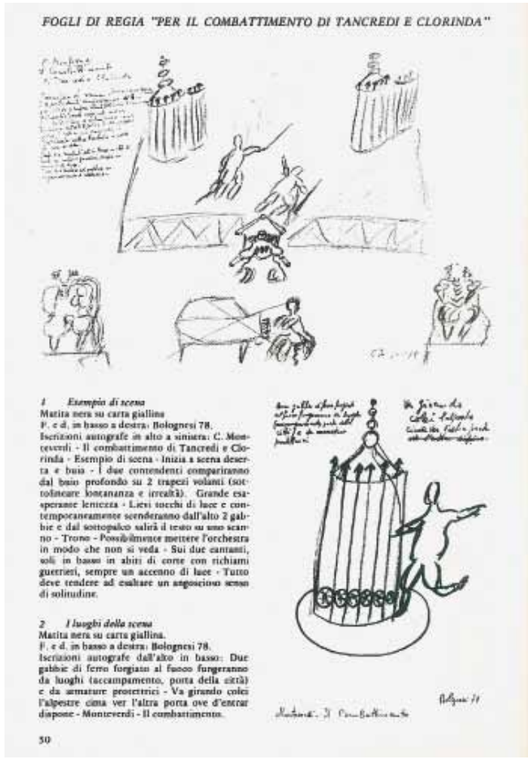
Bibl. Com. Teresiana, IX.a.412

Monografia di riferimento per l'interpretazione critica delle opere di Monteverdi.

34
Vestire i sogni. Rassegna di bozzetti e di costumi teatrali ideati da Ferruccio Bolognesi e realizzati dalla sartoria teatrale Umberto Tirelli, s.l., s.e., stampa Carpi, Centro di documentazione arti contemporanee, 1982.

Bibl. Com. Teresiana, Misc. b.84/4

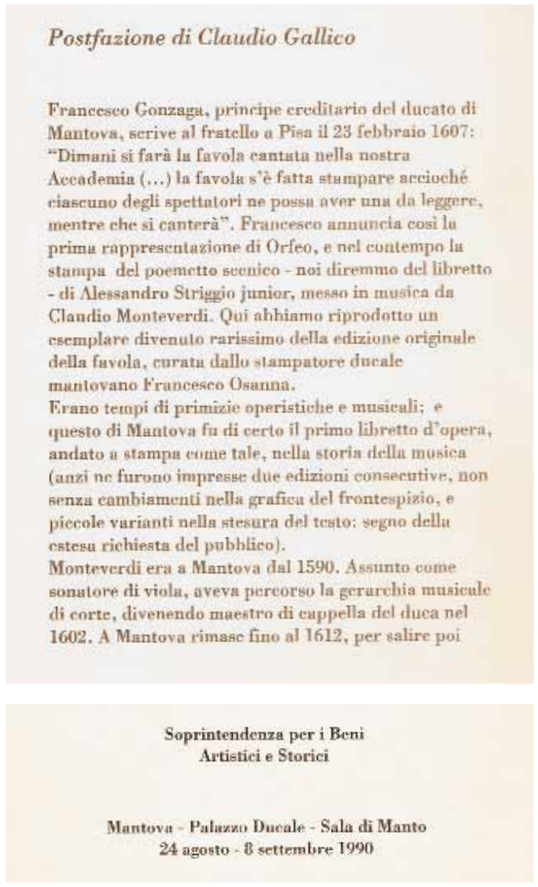
Catalogo della mostra (Carpi, Castello dei Pio e Teatro Comunale), sostenuta dal Comune di Carpi (Assessorato agli istituti culturali).



35
Alessandro Striggio *jr.*
La favola d'Orfeo, rappresentata in musica il Carnevale dell'anno 1607 nell'Accademia degli Invaghiti di Mantova, ristampa anastatica del libretto con postfazione di Claudio Gallico, Mantova, Sintesi stampa, 1990.

Bibl. Mediateca Gino Baratta, M.SL.a.24

In occasione della rappresentazione di *Orfeo*: Mantova, Palazzo Ducale, Sala di Manto, 24 agosto – 8 settembre 1990; direzione: Claudio Gallico; scene e costumi: Carlo Savi; regia: Beppe Menegatti; produzione Ente Arena di Verona.


Postfazione di Claudio Gallico

Francesco Gonzaga, principe ereditario del ducato di Mantova, scrive al fratello a Pisa il 23 febbraio 1607: "Dimani si farà la favola cantata nella nostra Accademia (...) la favola s'è fatta stampare accioché ciascuno degli spettatori ne possa aver una da leggere, mentre che si canterà". Francesco annuncia così la prima rappresentazione di Orfeo, e nel contempo la stampa del poemetto scenico - noi diremmo del libretto - di Alessandro Striggio junior, messo in musica da Claudio Monteverdi. Qui abbiamo riprodotto un esemplare divenuto rarissimo della edizione originale della favola, curata dallo stampatore ducale mantovano Francesco Osanna.
Erano tempi di primizie operistiche e musicali; e questo di Mantova fu di certo il primo libretto d'opera, andato a stampa come tale, nella storia della musica (anzi ne furono impresse due edizioni consecutive, non senza cambiamenti nella grafica del frontespizio, e piccole varianti nella stesura del testo: segno della estesa richiesta del pubblico).
Monteverdi era a Mantova dal 1590. Assunto come sonatore di viola, aveva percorso la gerarchia musicale di corte, divenendo maestro di cappella del duca nel 1602. A Mantova rimase fino al 1612, per salire poi

36
Claudio Gallico
Claudio Monteverdi. Passatempo di veglia a Palazzo Te. Itinerari musicali a Palazzo Ducale e in altri luoghi della città. Direzione: Claudio Gallico. Regia: Walter Pagliaro. Mantova, Palazzo Te, 4-5 settembre 1993.

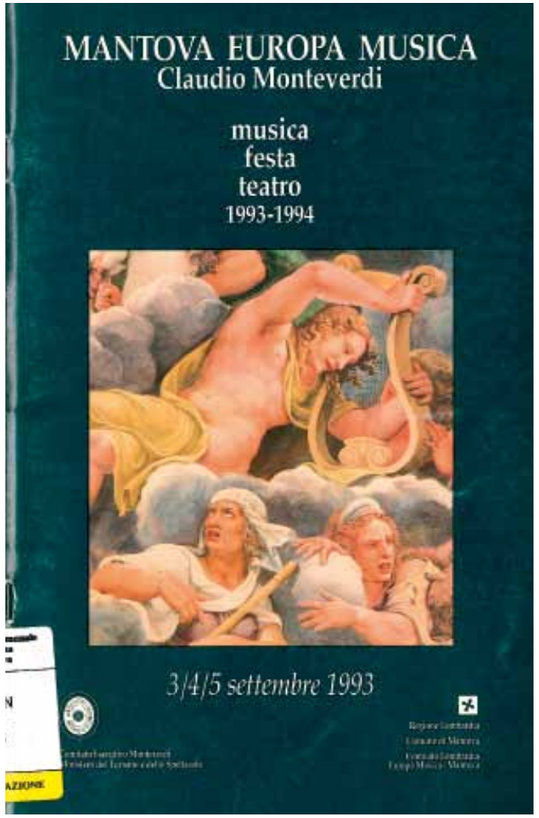
Bibl. Com. Teresiana, OP MN b.54/6

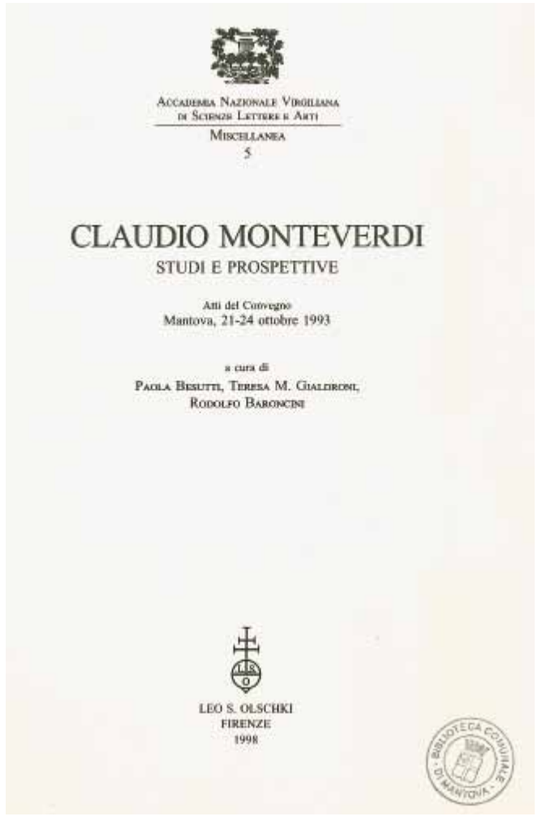
Programma di sala. Spettacolo composito, prodotto dal Comitato Mantova Europa Musica, in occasione del 350° anniversario della morte di Monteverdi.

37
Claudio Monteverdi. Studi e prospettive, atti del convegno (Mantova, 21-24 ottobre 1993) a cura di Paola Besutti, Teresa Maria Gialdroni, Rodolfo Baroncini, Firenze, Olschki, 1998

Bibl. Com. Teresiana, MN MAN 780.38

Convegno promosso dall'Accademia Nazionale Virgiliana in occasione del 350° anniversario della morte di Monteverdi.





38
Claudio Gallico
Autobiografia di Claudio Monteverdi, Lucca, Akademos & LIM, 1995,

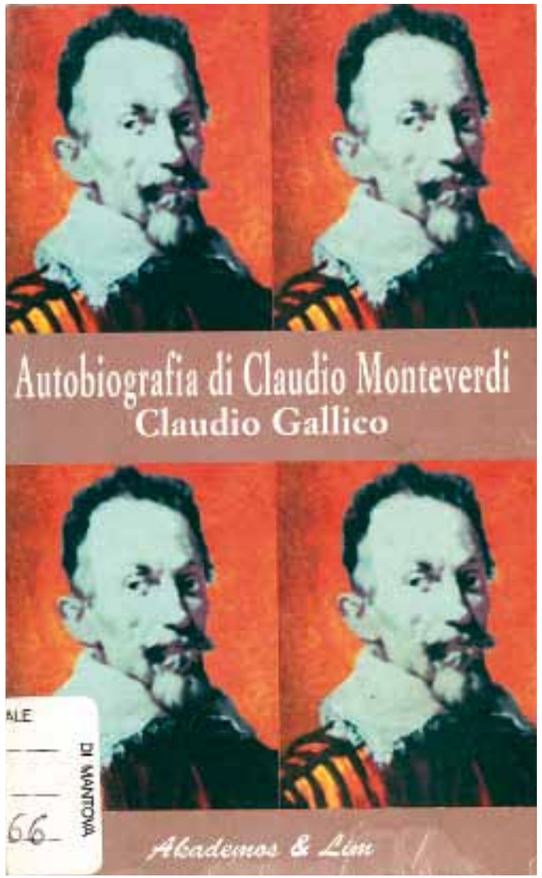
Bibl. Com. Teresiana, X.b.15566

Romanzo. In copertina (p. IV): «Si immagina che Claudio Monteverdi, giunto all'estrema vecchiezza, in procinto di compiere un viaggio da Venezia alla Lombardia dove nacque, ritrovi un fascicolo di carte parzialmente ingiallite. Sono fogli sui quali egli annotò di tanto in tanto aneddoti, esperienze, ricordi, ragionamenti, confessioni, sfoghi […]».

39
Alessandro Striggio *jr.*
L'Orfeo favola posta in musica da Claudio Monteverdi, a cura di Paola Besutti, Mantova, Tre Lune, 2007.

Bibl. Com. Teresiana, OP MN b.44/9

Facsimile del libretto (Mantova, Osanna, 1607) pubblicato nel IV centenario della prima rappresentazione di *Orfeo*; note di commento di Giorgio Bernardi Perini, P. Besutti, Gianfranco De Bosio e Roberto Gini. Il volume è stato distribuito in occasione della rappresentazione dell'opera: Mantova, Teatro Bibiena, 24-25 febbraio 2007; direttore Roberto Gini; regia Gianfranco De Bosio; produzione Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti, in collaborazione con UNESCO e IIOP (Istituto Internazionale per Opera e la Poesia, Verona).



40
Enzo Nenci
Orfeo [*premio Orfeo*], 1954, scultura, bronzo, cm 20x4x4.
Collezione Nenci

Statuetta che vinse il concorso internazionale per la realizzazione del premio da consegnare (in oro) ai vincitori del Premio internazionale per la musica lirica *Orfeo* (Mantova, 1955-56). Esemplari in oro: Arturo Toscanini, Maria Callas, Renata Tebaldi, Giuseppe Di Stefano, Cesare Siepi, Mario Del Monaco, Ebe Stignani, Elisabetta Schwarkopf, Dietrisch Fischer Diskau, Nicola Rossi-Lemeni, Wolfgang Windgassen, Dimitri Mitropulos, Bruno Walter, Fedrora Barbieri, Giulietta Simionato. In argento: Marisa Pintus, Angelina Arena, Alberto Tosi, Giovanni Foiani, ex. EPT provincia di Mantova).

Monteverdi cittadino mantovano (1590-1612)

Città, famiglia, carriera

Con la signoria dei primi Gonzaga, Mantova aveva acquisito i caratteri di una grande città europea. Il principe Vincenzo (1562 - 1612), amante dei beni di lusso, delle donne, delle commedie, dei tornei e del giuoco d'azzardo, assomigliava ben poco severo padre Guglielmo, il 'duca musicista'. Divenuto quarto duca, impresse alla corte un'atmosfera opulenta e immemore dei sani criteri paterni di gestione; si passò dalle circa 350 'bocche' dell'età guglielmina a più di 800.
È qui che, in una data imprecisata dell'anno 1590, Claudio Monteverdi entra al servizio del duca Vincenzo come suonatore di viola e, in seguito, compositore, prendendo abitazione dapprima nella contrada del Mastino e poi in Palazzo Ducale, o nelle sue vicinanze, e godendo di una modesta agiatezza che, a onta delle sue continue lamentele per i ritardi delle provvigioni, gli avrebbe consentito di superare senza troppi problemi alcune crisi economiche di quegli anni. A Mantova visse ventidue anni, sposando (1599) la cantante Claudia Cattaneo, che gli diede tre figli (Francesco, Leonora, Massimiliano), e divenendo cittadino mantovano (1602). Al seguito del duca, nelle spedizioni contro i turchi e ai bagni di Spa, conobbe terre e stili lontani.
La città viveva un periodo ancora felice: con più di 30.000 abitanti, risultava una fra le prime metropoli italiane, superata solo da una decina di centri; rispetto all'Europa continentale, Mantova era fra le prime venti città più popolose. Tuttavia, la prosperità, favorita dalla crescita della manifattura soprattutto dell'arte della lana e della sericoltura, all'inizio degli anni Novanta si incrinò, a causa soprattutto della crescente concorrenza delle *new draperies* fiamminghe. La fragilità della corte divenne drammaticamente evidente con la morte di Vincenzo I (1612), che coincise anche con il licenziamento di Claudio Monteverdi e di suo fratello Giulio Cesare. Si trattava di un inesorabile declino che, di lì a poco, vide soccombere la città (1630) sotto i colpi della peste e del sacco delle milizie imperiali (Marzio Achille Romani, *La Mantova di Claudio Monteverdi*, in *'Al suon de la famosa cetra'*).

41
Cesare Campana
Arbori delle famiglie lequali hanno signoreggiato con diuersi titoli in Mantoua, fino a' tempi nostri, e principalmente della Gonzaga, laquale abbraccia il dominio di molt'altri paesi, con gli elogii à ciascuna persona, donde possa, sommariamente ritrarsi, quanto in pace, & in guerra, è stato fatto da loro, nello spatio di ben 690 anni. Con gli arbori delle tre famiglie Aledrama, Paleologa, e Gonzaga, lequali fin'hora han ritenuta la signoria nel Monferrato, prima con titolo di marchese, indi di duca. Il tutto da uarie historie raccolto da Cesare Campana.
In Mantoua, per Francesco Osanna, stampator ducale, 1590.

Bibl. Com. Teresiana, 174.F.29

Albero genealogico dei Gonzaga, edito nell'anno in cui Monteverdi giunse a Mantova.

42
Antonio Possevino *jr.*
Doct. Antonii Posseuini iunioris philosophi, et medici mantuani, Gonzaga. Calci operis addita Genealogia totius familiae.
Mantuae, apud Osannos typographos ducales, 1617.

Bibl. Com. Teresiana, Sala Ms. Rari 74

Ritratti dei duchi Guglielmo, Vincenzo, Francesco e Ferdinando Gonzaga che furono in relazione diretta con Claudio Monteverdi o, nel caso di Guglielmo riflessa.

43
Stefano Gionta
Il fioretto delle croniche di Mantoua, di nuouo ristampato, con l'agionta di molte cose, doue si uede l'origine di essa città, con la maggior parte delle cose notabili occorse in lei, tanto di guerra come di pace. Raccolta da Stefano Gionta mantouano. Aggiontoui di nuouo l'edificazione di essa città, in ottaua rima di Rafaelo Toscano.
In Mantoua, per Francesco Osanna, 1587.

Bibl. Com. Teresiana, 42.F.15

L'*Edificatione* di Mantova di Raffaello Toscano include una notevole descrizione del Teatro Grande, degno delle più importanti corti, nel quale furono rappresentati i più importanti spettacoli del periodo, quali, la favola pastorale *Pastor fido* (1598) di Battista Guarini e la commedia *L'Idropica* (1608) sempre di Guarini, entrambe con musiche di Claudio Monteverdi.

44
Federico Follino
Descrittione dell'infirmità, morte, et funerali del sereniss. sig. il sig. Guglielmo Gonzaga, III duca di Mantoua, e di Monferrato I. Con quelle de le solenni cerimonie, fatte nella coronatione del sereniss. sig. il sig. duca Vincenzo suo figlio e successore. Di Don Federico Follino mantouano. Insieme con le orationi recitate in ciascuna di queste attioni ...
In Mantoua, *appresso Francesco Osanna, 1587.*

Bibl. Com. Teresiana, 42.F.15

La morte di Guglielmo Gonzaga e l'incoronazione del suo successore, duca Vincenzo I, sono descritte e riunite da Federico Follino, il quale raccoglie anche numerosi testi poetici inneggianti al nuovo duca, fra di essi la *Canzone nella coronatione del Serenissimo Sig. don Vincenzo Gonzaga del Signor Torquato Tasso*, che ebbe anche un frontespizio autonomo.

L'EDIFICATIONE
DI MANTOVA,
E L'ORIGINE DELL'ANTICHISSIMA
Famiglia de' Prencipi Gonzaghi, e d'altre
nobilissime Famiglie di detta Città.
CON GLI EDIFICII, E
cose memorabili, che in quella si veggono.
Composta da Rafaelo Toscano,
in ottaua Rima.
ALLI SERENISS. SIG.
Vincentio Gonzaga, & Leonora Medici, di essa Mantoua, Prencipi.
VIRTVTE ET LABORE.
In Mantoua, per Francesco Osanna. 1587.
Con licenza de' Superiori.

DESCRITTIONE
DELL'INFIRMITA', MORTE,
ET FVNERALI
DEL SERENISS. SIG. IL SIG.
GVGLIELMO GONZAGA, III. DVCA
DI MANTOVA, E DI MONFERRATO I.
Con quelle de le solenni Cerimonie,
FATTE NELLA CORONATIONE
DEL SERENISS. SIG. IL SIG. DVCA
VINCENZO SVO FIGLIO E SVCCESSORE.
Di Don Federico Follino Mantouano.
Insieme con le Orationi recitate in ciascuna di quelle attioni; Et con la raccolta di quante Compositioni, Volgari, e Latine, fin'ad hora fono fopra ciò uscite.
I. R. BIBLIOTECA DI MANTOVA
In Mantoua, Appresso Francesco Osanna. 1587

45

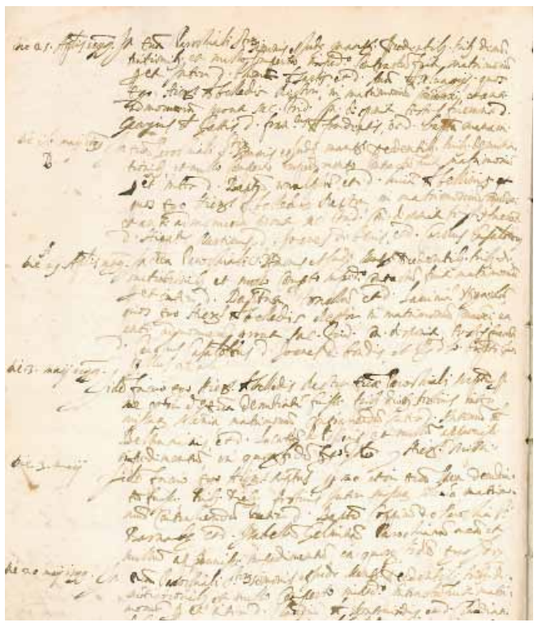
Parrocchia dei SS. Simone e Giuda di Mantova

II. Liber matrimonio[*rum*] *Ecclesiae* [*SS.*] *Simonis et Iudae Mant.* [*inc*]*eptus anno 1592. Dalli 14 gennaio 1592 sino alli 15 settembre 1630* (cc. 1r-119v).

Archivio Storico Diocesano di Mantova, Anagrafe Antica della Città di Mantova; cc. I, 119; 1592-1630; mm 289 x 204. Legatura coeva in pergamena floscia.

Il 20 maggio 1599 Claudio Monteverdi sposa nella chiesa dei SS. Simone e Giuda Claudia Cattaneo (? - Cremona, 10 settembre 1607) cantatrice, figlia del violista di corte Giacomo Cattaneo. «In ecclesia parochiali S.ctorum Simonis et Iude Mantuae precedentibus tribus denuntiationibus et nullo comperto imped.o contractum fuit matrimonium per et inter d. Claudium de Monteviridis et d. Claudiam de Cattaneis; quos ego Hier.us de Belledis rector in matrimonium coniunxi, et ante admonueram prout sacrum tridentinum concilium disponit testes fuerunt d. Carolus de Thomasiis et d. Eugenius Cagnatius et d. Joseph de Pretis». [Nella chiesa parrocchiale dei SS. Simone e Giuda a Mantova dopo aver fatte le tre pubblicazioni e non essendo emerso alcun impedimento è stato contratto matrimonio da parte di e tra il signor Claudio Monteverdi e la signora Claudia Cattaneo, che io Girolamo Belledi rettore ho congiunto in matrimonio, avendoli prima informati delle disposizioni del sacro concilio di Trento; testimoni sono stati i signori Carlo Tommasi, Eugenio Cagnati, e Giuseppe Depretis] (Gallico 1962).

Bibliografia: Claudio Gallico, *Newly discovered documents concerning Monteverdi,* «The Musical Quarterly», XLVIII, 1962, pp. 68-73: 68 (trad. it. *Nuovi documenti su Monteverdi*, «La rassegna musicale», XXXII, 1962, pp. 21-24: 21).



46

Parrocchia dei SS. Simone e Giuda di Mantova

[Battesimi, Libro III, 1592-1631] (pp. 1-66).

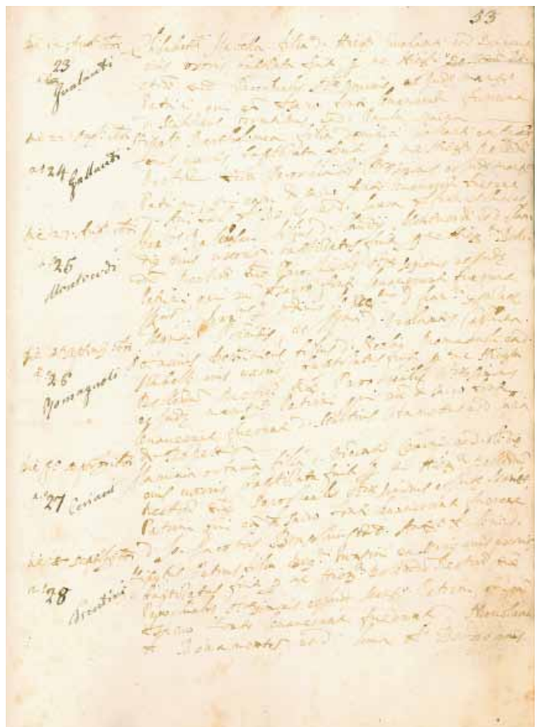
Archivio Storico Diocesano di Mantova, Anagrafe Antica della Città di Mantova; pp. 1-66 (due fascc. di cc. 16 e 17); 1592-1631; mm 289 x 205. Senza legatura.

Il 27 agosto 1601, nella chiesa dei SS. Simone e Giuda, viene battezzato Francesco Baldassarre, figlio primogenito di Claudio Monteverdi.

«Fran.cus Balthasar filius d. Claudii Monteverdi et d. Claudiae eius uxoris baptizatus fuit per me Hier.um de Belledum rectorem ecclesiae parochialis S.ctorum Simonis et Iudae patrini qui eum de sacro fonte levaverunt fuerunt illustrissimus d. Franciscus de Odinis loco ex.mi d. Francisci Gonzagae Mantuae principis et ill.ma d. Violantes Caphina»

[Francesco Baldassarre figlio del signor Claudio Monteverdi e della signora Claudia sua moglie è stato battezzato da me Girolamo Belledi rettore della chiesa parrocchiale dei SS. Simone e Giuda: i padrini che lo hanno levato dal sacro fonte sono stati l'illustrissimo signor Francesco Odini per conto dell'esimio signor principe di Mantova Francesco Gonzaga e l'illustrissima signora Violante Caffino] (Gallico 1962).

Bibliografia: Claudio Gallico, *Newly discovered documents concerning Monteverdi,* «The Musical Quarterly», XLVIII, 1962, pp. 68-73: 68 (trad. it. *Nuovi documenti su Monteverdi*, «La rassegna musicale», XXXII, 1962, pp. 21-24: 21).



47

Cattedrale di Mantova

Liber Baptizatorum anni 1590 usque a.D. 1605 (cc. 1-194).

Archivio Storico Diocesano di Mantova, Anagrafe Antica della Città di Mantova; cc. I, 194, I'; 1590-1605; mm 302 x 202. Legatura recente in pergamena rigida.

Il giorno 20 febbraio 1603, nella Cattedrale di S. Pietro di Mantova, viene battezzata Leonora Camilla, secondogenita di Monteverdi, che morirà precocemente. Nel medimo registro è annotato il battesimo del terzo figlio Massimiliano (10 maggio 1604). Il cambio di residenza, dalla contrada del Mastino alla zona della Cattedrale coincise forse con la concessione della cittadinanza mantovana (10 aprile 1602; Davari 1885) la promozione a «maestro della musica del duca» (1603).

«Die 20 februarii 1603

Leonora Camilla nata ex d. Claudio Montevirido et d. Cathanea iugalibus baptizata fuit per me curatum ut supra patrini fuerunt d. comes Vincentius Caffinus, nomine ill.mi d. comitis Iulii eius patris et ill.ma d. comitissa Polisena Gonzaga» (Gallico 1962).

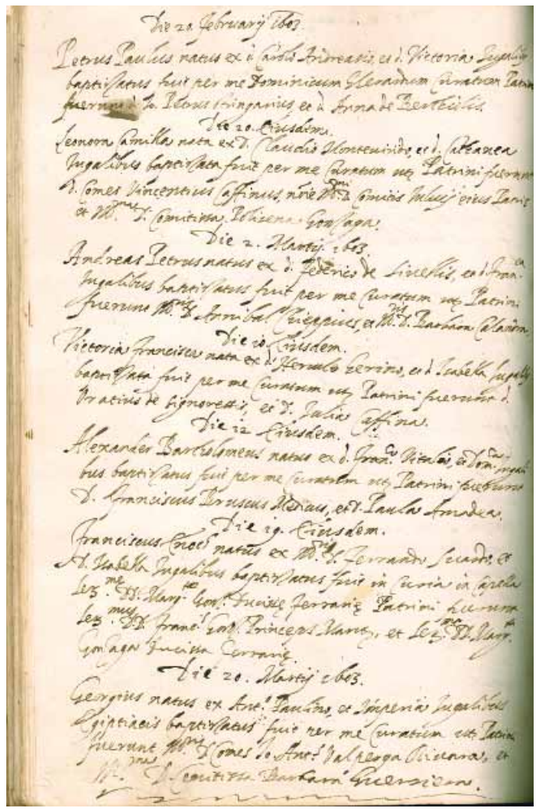
[Il 20 febbraio 1603 Leonora Camilla figlia del signor Claudio Monteverdi e della signora Cattaneo, coniugati, è stata battezzata da me, curato come sopra scritto: padrini sono stati il signor conte Vincenzo Caffino, per conto dell'illustrissimo signor conte Giulio suo padre, e l'illustrissima signora contessa Polissena Gonzaga] (Gallico 1962).

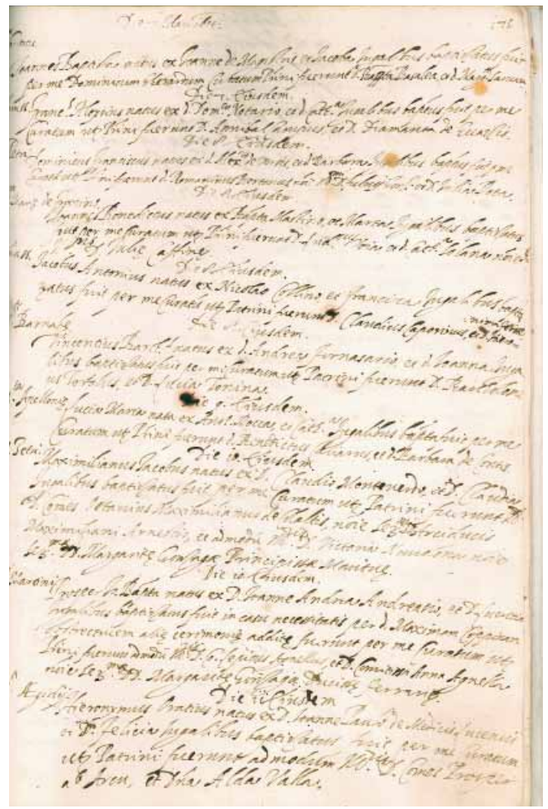
«Die 10 maii 1604

S. Petri Maximilianus Iacobus natus ez Claudio Monteverdo et d. Claudia iugalibus Baptizatus fuit per me curatum ut supra, patrini fuerunt ill.is comes Octavius Maximilianus de Colaltis, nomine ser.mi d. d. arciducis Maximiliani Arnestis, et admodum ill.is d. Victoria Nuvolona nomine ser.mae d. d. Margaritae Gonzagae principissae Mantuae».

[Il 10 maggio 1604 *A S. Pietro,* Massimiliano Giacomo figlio di Claudio Monteverdi e della signora Claudia, coniugati, è stato battezzato da me, curato come sopra scritto: padrini sono stati l'illustre signor arciduca Massimiliano Ernesto e per l'appunto l'illustre signora Vittoria Nuvolini per conto della serenissima signora principessa di Mantova Margherita Gonzaga].

Bibliografia: Stefano Davari *Notizie biografiche del distinto maestro di musica Claudio Monteverdi, desunte dai documenti dell'archivio storico Gonzaga*, Estratto da «Atti della R.Accademia Virgiliana di Mantova», 1885-86, Mantova, Prem. Stab. Tip. Lit. G. Mondovi, 1885, pp. 3-107; Claudio Gallico, *Newly discovered documents concerning Monteverdi,* «The Musical Quarterly», XLVIII, 1962, pp. 68-73: 71 (trad. it. *Nuovi documenti su Monteverdi*, «La rassegna musicale», XXXII, 1962, pp. 21-24).





48

Claudio Monteverdi

Lettera autografa al duca Vincenzo Gonzaga a Casale Monferrato, Mantova 27 ottobre 1604.

Archivio di Stato di Mantova, Autografi, busta 6, c. 81-82; mm 290 x 210. Destinatario: «Al Serenissimo Signore Ducca di Mantoa / e Monferrato, mio Signore e Patron / Casal Monferrato».

L'Archivio di Stato di Mantova conserva la maggior parte delle lettere autografe di Claudio Monteverdi sino a oggi conosciute. Vi si tratta prevalentemente di questioni materiali, economiche e di carriera. In questa lettera, divenuto da poco «maestro della musica del duca», egli chiede l'intercessione del duca per avere le «paghe» arretrate di cinque mesi per sé, per la moglie e per il suocero. Per liberarsi dai ritardi della tesoreria egli chiede inoltre di poter accedere direttamente ai «dazii» provenienti da Viadana.

«Serenissimo Signore e Patron mio Collendissimo,
Per ultima provigione [risorsa] pur mi convien ricorrere alla infinita bontà de l'Altezza Serenissima Sua perché sia Quella finalmente cometta il voler Suo cerca [circa] le paghe concessemi dalla Sua grazia.
Vengo però a' piedi Suoi, con quella maggior umiltà ch'io posso a supplicarLa degnarsi di movere il sguardo non al'ardire mio (forsi) cerca [circa] questo scrivere, ma sì bene al molto bisogno, causa ch'io scriva; non al signor Presidente [Alessandro Striggio *jr*.] che moltissime volte ha datto la comissione del sì, amorevolissimamente e creatamente, ma sì bene al Bel'intento [Ottavio Benintendi, tesoriere] che mai l'ha voluta esequire, se non quando a lui è piaciuto, e all'ora che si è ridotto a questo effetto, mi è bisognato quasi usar termine d'aver l'obligo a lui e non alla infinita bontà di Vostra Altezza Serenissima, che fa grazie anco a servitori di poco merito (per Sua infinita bontate), come son io presso al molto risguardo del grande merito de l'Altezza Serenissima Sua, doperando elli (che è il più) anco mala creanza verso di me quando non ha voluto darmi tal pagamento.
Questa scrittura mia ad altro fine non viene inanti a' piedi Suoi che per supplicare l'Altezza Serenissima Sua dignarsi di comettere ch'io abbia paghe tali che assendono [assendono] alla somma de cinque mesi, nel qual termine si trova ancora la signora Claudia [Cattaneo, moglie] e mio messere [Giacomo Cattaneo, suocero]; e questa somma cresse anco nel più, non vi veggendo, per le altre futture, speranza di poterle avere senza comissione particolare di Vostra Altezza Serenissima; senza il qual fondamento tutta la fabrica mia resterà cadente e ruinosa, poiché di giorno in giorno mi va sovravegnendo danni e non ho con che ripararli.
Non ho doperato nondimeno, per aver tali pagamenti (almeno di un mese solo se non de tutti), che preghiere, umiltà, creanza, mattina e sera, in virtù del qual uffizio ho perso e vado perdendo quasi tutto il tempo de li miei studii, che devo spendere per gusto e bisogno di Vostra Altezza Serenissima, trovandomi in tal carico, come sono da Lei agraziato, e non posso nondimeno aver nulla. S'io sono degno di ricevere quasta particolar grazia dalla bontà infinita di Vostra Altezza Serenissima ch'io chieggio, supplicoLa con quel maggior affetto di core ch'io so e posso, a concedermela: la quale sarà di comando che sia pagato, non solo, ma maggiormente mi sarà di somma grazia ogni volta che io non sia pagato per mano di qual Bel'intenti, perché son sicuro che Vostra Altezza Serenissima non mi potrebbe dare altri, fuor che lui, che doperasse verso di me qualche sodisfazione; almeno di parole se non de fatti, almeno di onore se non di effetti, almeno una volta se non sempre (e non so per qual causa ciò va usando questo verso di me).
La qual grazia Sua se si estendesse sopra li dazii di Viadana, integramente resteressimo sodisfattissimi, e, assicurato dalla infinita bontà di Vostra Altezza Serenissima e dalli molti altri signalati favori e grazie fattemi, spero anco di questo, che ho chiesto all'Altezza Serenissima Sua di restarne agraziato [...]».

Bibliografia: Henry Prunières, *Monteverdi: His life and his work*, London Toronto, Dent, 1926, p. 232; Claudio Gallico, *Monteverdi e i dazi di Viadana*, «Rivista Italiana di Musicologia», I, n. 2, 1966, pp. 242-245; *Claudio Monteverdi. Lettere dediche e prefazioni*, a cura di Domenico de' Paoli, Roma, De Santis, 1973, p. 24; *Claudio Monteverdi. Lettere*, a cura di Éva Lax, Firenze, Olschki, 1994, pp. 14-16.

49

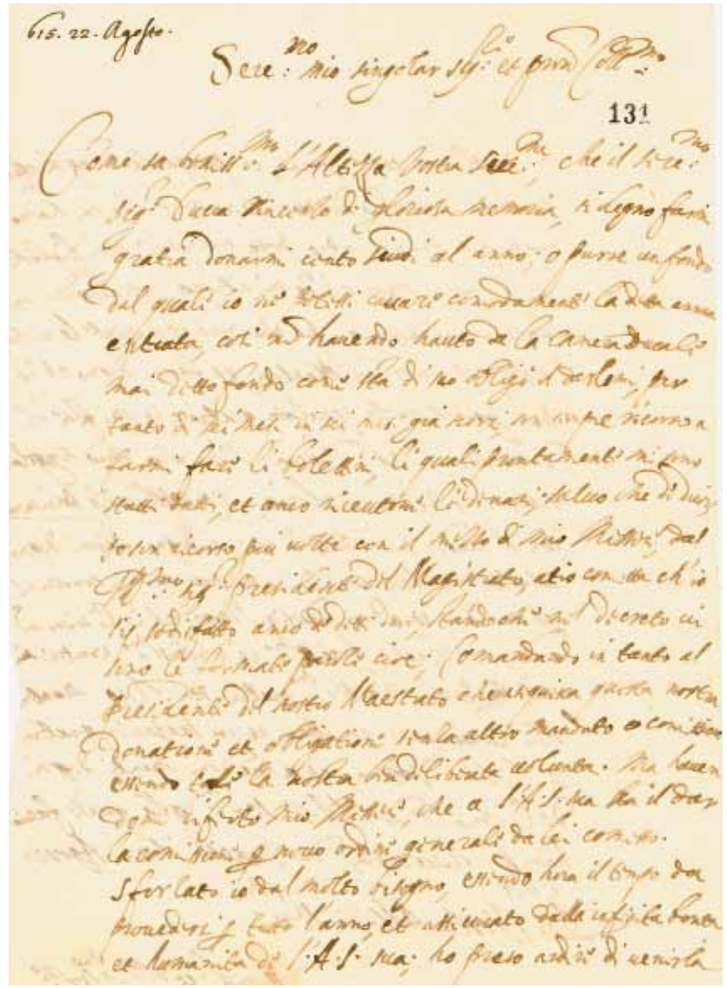
Claudio Monteverdi

Lettera autografa al duca di Mantova Ferdinando Gonzaga a Mantova, Venezia 22 agosto 1615.

Archivio di Stato di Mantova, Autografi, busta 6, c. 131, mm 290 x 210.

Licenziato dal duca Francesco Gonzaga (luglio 1612), Monteverdi divenne maestro di cappella della basilica di S. Marco a Venezia (1613). Il licenziamento non fece decadere il pagamento della pensione di 100 scudi annui (in due rate semestrali di 50 scudi), concessagli (1609) dal duca Vincenzo I vita natural durante. L'erogazione di tale pensione non avveniva regolarmente e Monteverdi dovette spesso sollecitarlo mediante richiesta di intercessioni del duca, e talvolta anche del doge di Venezia. La lettera allude alle spese di approvvigionamento domestico che avvenivano in tarda estate e all'educazione dei figli Francesco e Massimiliano, anch'essi cittadini mantovani, affidata a un insegnante privato che impartiva le lezioni a casa.

«Signor mio Singolar Signore e Padrone Collendissimo,
Come sa benissimo l'Altezza Vostra Serenissima che il Serenissimo Signor ducca Vincenzo di gloriosa memoria di degnò farmi grazia donarmi cento scudi al'anno, o purre un fondo dal quale io ne potessi cavare comodamente la detta annua entrata, così, non avento aùto da la Camera Ducale mai detto fondo, come sta di suo obligo il darlomi, per tanto di sei mesi in sei mesi già scorsi, sono sempre ricorso a farmi fare li bolettini, li quali prontamente mi sono statti datti e anco riceùtone li danari, salvo che de duoi.
Io sono ricorso più volte, con il mezzo di mio messere, dal'illustrissimo signor Presidente del Magistrato, aciò cometta ch'io sii sodisfatto anco de' detti duoi, stando che nel decreto vi sono le formate parole, cioè: "Comandando in tanto al Presidente del nostro Maestrao che esequisca questa nostra donazione e obligazione senza altro mandato o comissione, essendo tale la nostra ben delivberata voluntà".
Ma avendomi riferto mio messere che

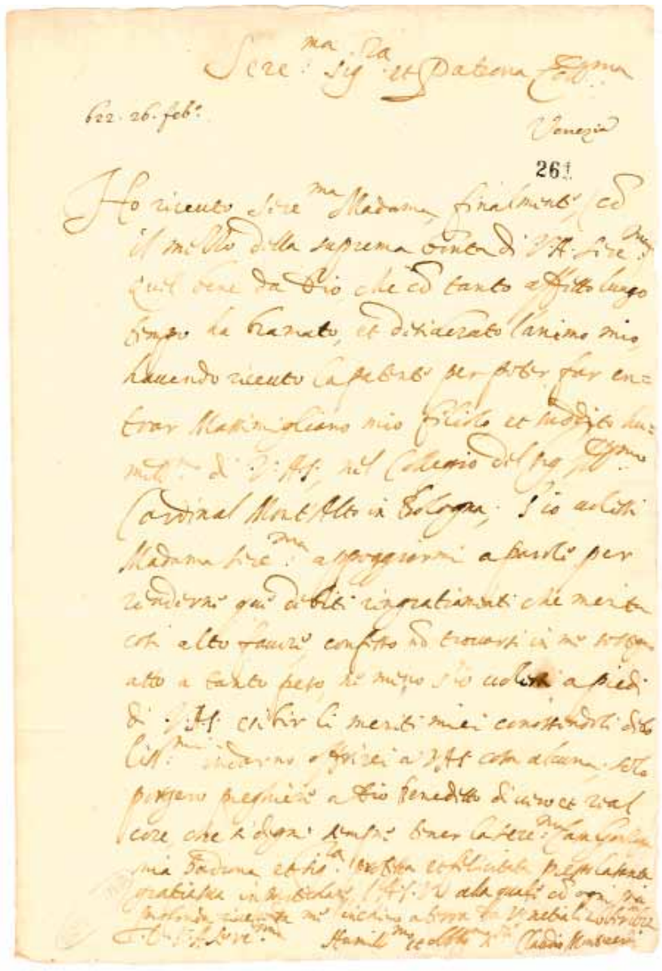


a l'Altezza Serenissima Sua sta il dar la comissione, per novo ordine generale da lei comesso, sforzato io dal molto bisogno, essendo ora il tempo da provedersi per tutto l'anno, e assicurato dalla infinita bontà e umanità de l'Altezza Serenissima Sua, ho preso ardire di venirLa a supplicare, come faccio, e pregarLa, con ogni affetto di corse, voglia degnarsi comettere che mi siano datti detti avanzi aciò possa sostentare duoi figlioli [Francesco, 14 anni; Massimiliano, 11 anni] di non poca spesa ch'io mi ritrovo (desiderando, come faccio, che imparino più che mediocremente le virtuti), acquistati questi in Mantoa, e farmi degno ch'io possa godere quella signalata grazia che mi fece il detto Serenissimo Signor ducca Vincenzo, mio singolar signore, che sia in gloria; e supplicarla parimente, con il medesimo affetto di core, si degna farmi degno talvolta de qualche comandi aciò possa farmi conoscere al mondo e a me medesimo stesso ch'io Li vivo non indegno (benché bassissimo e debolissimo servitore mi sia) tutto dela serenissima grazia Sua. [...]».

Bibliografia: Henry Prunières, *Monteverdi: His life and his work*, London Toronto, Dent, 1926, p. 232; *Claudio Monteverdi. Lettere dediche e prefazioni*, a cura di Domenico de' Paoli, Roma, De Santis, 1973, p. 174; *Claudio Monteverdi. Lettere*, a cura di Éva Lax, Firenze, Olschki, 1994, pp. 40-41.

50
Claudio Monteverdi
Lettera autografa alla duchessa Caterina de' Medici Gonzaga, Venezia 26 febbraio 1622

Archivio di Stato di Mantova, Autografi, busta 6, c. 261, mm 290 x 210.



Nati a Mantova, i figli di Claudio Monteverdi erano anch'essi cittadini mantovani. In questa lettera Claudio ringrazia la duchessa Caterina per la concessione della «patente» (certificato) necessaria per far entrare il figlio minore, Massimiliano (18 anni), nel collegio del cardinal Montalto a Bologna per gli studi in medicina. Anche il nonno paterno, Baldassarre Monteverdi, era medico.

«Serenissima Signora e Padrona Collendissima,
Ho riceùto, Serenissima Madama, finalmente (con il mezzo della suprema bontà di Vostra Altezza Serenissima), quel bene da Dio che con tanto affetto lungo tempo ha bramato e desiderato l'animo mio, avendo riceùto la patente per poter far entrar Massimigliano, mio figliolo e suddito umillissimo di Vostra Altezza serenissima, nel collegio del signore illustrissimo cardinal Mont'Alto in Bologna.
S'io volessi, Madama Serenissima, appoggiarmi a parole per renderne que' debiti ringraziamenti che merita così alto favore, confesso non travarsi in me sostegno atto a tanto peso, né meno s'io volessi a' piadi di Vostra Altezza Serenissima esibir li meriti miei, concossendoli debolissimi, indarno offrirei a Vostra Altezza Serenissima cosa alcuna; solo porgerò preghiere a Dio benedetto, di vero e real core, che si degni sempre tener la serenissima cada Gonzaga, mia padrona e signora, protetta e felicitata presso la tanta grazia Sua, in particolare l'Altezza Serenissima Vostra; alla Quale con ogni più profonda riverenza me L'inchino a terra».

Bibliografia: *Claudio Monteverdi. Lettere dediche e prefazioni*, a cura di Domenico de' Paoli, Roma, De Santis, 1973, p. 261; *Claudio Monteverdi. Lettere*, a cura di Éva Lax, Firenze, Olschki, 1994, pp. 122-123.

Esperienze visive e spettacolarità

Giungendo a Mantova Monteverdi trova una corte indaffarata a riadattare o a perfezionare edifici, cortili, piazze e giardini, in larga parte edificati, che costituivano l'assetto funzionale e definitivo del complesso delle fabbriche ducali. Gli interventi commissionati da Vincenzo I Gonzaga, rispetto a quelli del padre Guglielmo, contribuiscono a mutarne la forma, non la sostanza, all'insegna di un cambiamento 'di segno', che si traduce in fasto e meraviglia. Il reale e l'effimero divengono espressioni interrelate nelle strategie celebrative del nuovo duca: la città si trasforma in teatro e in palcoscenico, anche notturno e acquatico. La celebrazione dell'immagine del duca viene affidata a maestri quali i fiamminghi Pietro Paolo Rubens (1577 – 1640), autore dell'imponente *Pala della Trinità* (1605), e Frans Pourbus (1560 – 1622). Nel periodo mantovano di Monteverdi, il fervore edilizio e decorativo raggiunge l'apice e il Palazzo Ducale diventa fulcro delle espressioni artistiche e delle arti performative, in un labirinto di simboli, anche alchemici. Sono questi gli anni del cremonese Antonio Maria Viani (1550 ca. – 1635 ca.), prefetto delle fabbriche e principale responsabile dell'immagine della città, ma anche dell'ingegnere ed esperto in pirotecnie Gabriele Bertazzolo (1570 – 1626) assunto contemporaneamente a Monteverdi e forse coinvolto nell'allestimento del *Pastor Fido* di Battista Guarini. Operano negli stessi spazi e sulle stesse scene i comici professionisti della cerchia di Giovan Battista Andreini (1576 o 1579 – 1654) e di sua moglie Virginia (1583 – 1630 ca.), la prima Arianna monteverdiana. Per le serate musicali nella Sala dello specchio, Monteverdi può comporre per virtuose, come Adriana Basile (1580 – post 1642). Personaggi dalla formazione polivalente, come il diplomatico Federico Follino o come l'accademico invaghito conte Alessandro Striggio *jr.*, contribuivano a trasformare i diversi apporti artistici in drammaturgie armoniose e composite, e a perpetuarne poi la memoria in cronache, divenute nel tempo documenti imprescindibili della moderna spettacolarità (cfr. Roberta Piccinelli, *'Movere il sguardo': spettacolarità e percezioni visive tra il reale e l'effimero. L'esperienza di Claudio Monteverdi a Mantova (1590-1612)*, in *'Al suon de la famosa cetra'*).

51
Gregorio Comanini
Il Figino, ouero del fine della pittura. Dialogo del reuer. padre d. Gregorio Comanini canonico regolare Lateranense. Oue quistionandosi, se'l fine della pittura sia l'vtile, ouero il diletto, si tratta dell'vso di quella nel christianesimo. Et si mostra, qual sia imitator più perfetto, & che più diletti, il pittore, ouero il poeta.
In Mantoua, per Francesco Osanna, stampator ducale, 1591.

Bibl. Com. Teresiana, Arm.17.b.26

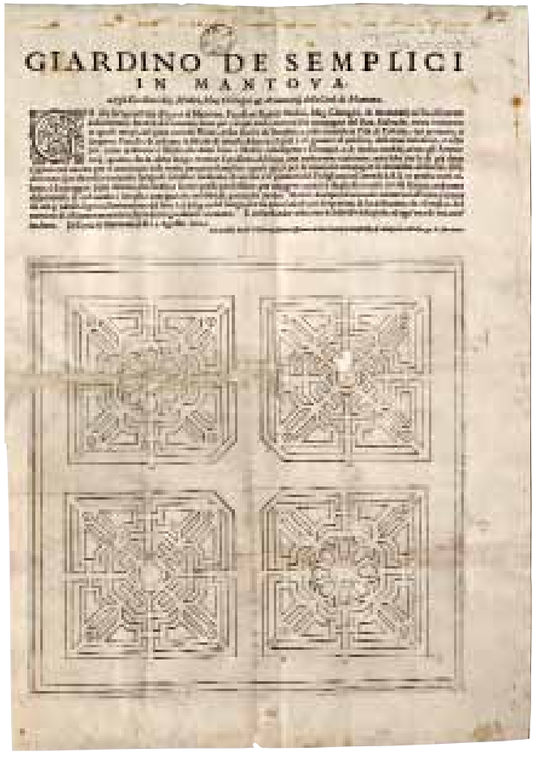
Monteverdi frequentava la stamperia degli Osanna, dove venivano editi testi di vario ambito, letterari, teatrali e teorici, fra questi *Il Figino* sulla natura delle arti e sul concetto di 'imitazione', che tornerà, in prospettiva musicale, anche nelle riflessioni del maestro cremonese.

IL FIGINO,
OVERO DEL FINE
DELLA PITTVRA.
DIALOGO DEL REVER. PADRE
D. GREGORIO Comanini Canonico
Regolare Lateranense.
One quistionandosi, se'l fine della pittura sia l'vtile, ouero il diletto, si tratta dell'vso di quella nel Christianesimo.
Et si mostra, qual sia imitator più perfetto, & che più diletti, il Pittore, ouero il Poeta.
In Mantova, Per Francesco Osanna, Stampator Ducale. MDLXXXXI.

52
Zenobio Bocchi
Giardino de semplici in Mantoua. Agli eccellenti sig. medici, mag. chirugici, & aromatarij [...] *Di Corte in Mantoua, il dì 25. agosto 1603. Frà Zanobio Bocchi di Fiorenza* [...] *semplicista & antiquario dell'Altezza di Mantoua.*
[Mantova, Francesco Osanna, 1603].

Bibl. Com. Teresiana, Sala Ms. Rari 63

Tra i lavori di miglioria ed edificazione che interessarono le fabbriche ducali al tempo di Monteverdi, figura anche la progettazione del Giardino dei semplici a opera del religioso e botanico Zenobio Bocchi, noto per i suoi studi astrologici e alchemici. Gli interessi alchimistici di Monteverdi, comprovati da alcune sue lettere, potrebbero aver incrociato quelli di Bocchi.


GIARDINO DE SEMPLICI
IN MANTOVA

53
Federico Follino
Breue descrittione della barriera fatta in Mantoua il primo dì di maggio dell'anno MDLXXXXIIII. Con la dechiaratione della inuentione di quella, dell'apparato del teatro, & delle machine. Insieme con tutti i cartelli, co' nomi, & habiti de' caualieri, & premij de' vincitori.
In Mantoua, per Francesco Osanna stampator ducale [1594].

Bibl. Com. Teresiana, Arm.11.a.6

Durante il periodo di permanenza a Mantova Monteverdi fu certamente coinvolto, come strumentista o come compositore, nelle feste, tornei e intrattenimenti vari che venivano organizzati dalla corte ducale per ricevimenti o ricorrenze. Come quasi sempre accade, le musiche per quegli eventi non sono reperibili, ma sono descritte dalle cronache. La barriera a piedi qui narrata si svolse il 1° maggio 1594 nel cortile della Mostra del palazzo Ducale per l'arrivo da Roma del duca di Nevers. Oltre ai soliti squilli di trombe e rulli di tamburi, venne eseguito un concerto curiosamente suonato da strumenti a fiato in foggia di armi («cominciarono a sonare con l'arme istesse un bellissimo concerto»), dopo del quale fu eseguito da quattro cantatrici, che impersonavano le quattro stagioni, un madrigale («Finito che fu il soavissimo concerto, cantarono le quattro donzelle [quattro stagioni] il loro madrigale che fu parimente cantato nella pubblicazione del cartello»). I nomi degli esecutori e degli autori delle musiche non sono noti. Di questa barriera sono note anche le spese per la stampa dei cartelli e dei libri della barriera.

Bibliografia: Paola Besutti, *Giostre, fuochi e naumachie a Mantova fra Cinque e Seicento*, in *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, a cura di Paolo Fabbri, Lucca, LIM, 1999, pp. 3-32: 19-20 (trascrizione parziale e bibliografia concorrente).

BREVE
DESCRITTIONE
DELLA BARRIERA
FATTA IN MANTOVA
il primo dì di Maggio dell'anno
M D LXXXXIIII.
CON LA DECHIARATIONE
della Inuentione di quella, dell'Apparato del Teatro, & delle Machine.
Insieme con tutti i Cartelli, co' nomi, & habiti de' Caualieri, & premij de' vincitori.
ALL'ILLVSTRISS. ET ECCELLENTISS. SIG. CARLO Gonzaga Prencipe di Nevers, & Duca di Rethelois.
In Mantoua, per Francesco Osanna Stampator Ducale.

54
Ferrante Persia
Relatione de i riceuimenti fatti in Mantoua alla maesta' della reina di Spagna dal sereniss. sig. duca l'anno MDXCVIII del mese di nouembre.
In Mantoua, per Francesco Osanna, [1598].

Bibl. Com. Teresiana, Arm.17.b.113

Durante il 1598 andò in scena per tre volte (fine giugno; 5 settembre; 22 novembre) nel Teatro Grande di corte, appena riedificato, la favola pastorale *Il pastor fido* di Battista Guarini, con musiche anche di Claudio Monteverdi. Lo spettacolo, a lungo vagheggiato e preparato, e poi ovunque decantato, venne rappresentato 22 novembre per l'arrivo di Margherita d'Austria, regina di Spagna, insieme ad altri ricevimenti, qui narrati da Ferrante Persia.

Bibliografia: Carlo Togliani, *Dal 'Pastor fido' guariniano all'ingresso trionfale di Margherita d'Austria. Spettacoli, artefici e cerimoniale a Mantova nel 1598*, in *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*, a cura di Simona Brunetti, Bari, Edizioni di Pagina, 2016, pp. 384-404 (con bibliografia precedente).

RELATIONE
DE I RICEVIMENTI
FATTI IN MANTOVA
ALLA MAESTA' DELLA
REINA DI SPAGNA
DAL SERENISS. SIG. DVCA.
L'ANNO M D XCVIII.
Del mese di Nouembre.
IN MANTOVA, PER FRANCESCO OSANNA, Stampator Ducale. Con licenza de' Superiori. 1598

55

Relatione delle feste fatte in Mantoua dal sereniss. sig. duca Francesco, l'anno MDCXII adi' 21. luglio, per l'elettione, & incoronatione dell'inuittissimo imperadore Matthias d'Austria.
In Mantoua, per Aurelio, & Lodouico Osanna fratelli, stampatori ducali, [1612].

Bibl. Com. Teresiana, Arm.11.a.18

Pochi giorni dopo il licenziamento di Claudio e Giulio Cesare Monteverdi da parte del duca Francesco Gonzaga, a Mantova si tennero vari festeggiamenti per l'incoronazione dell'imperatore Mattia d'Austria (21-23 luglio 1612). Oltre a fuochi e tornei, viene ricordata una cena musicale sull'acqua, con l'esibizione della celeberrima cantatrice Adriana Basile: «Quasta sera [23 luglio] si replicano li fochi e si cena sopra la zata nel lago con musiche dove la signora Adriana [Basile] farà stupir la brigata».

Bibliografia: Paola Besutti, *Giostre, fuochi e naumachie a Mantova fra Cinque e Seicento*, in *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, a cura di Paolo Fabbri, Lucca, LIM, 1999, pp. 25-26: 19-20 (trascrizione parziale e bibliografia concorrente).

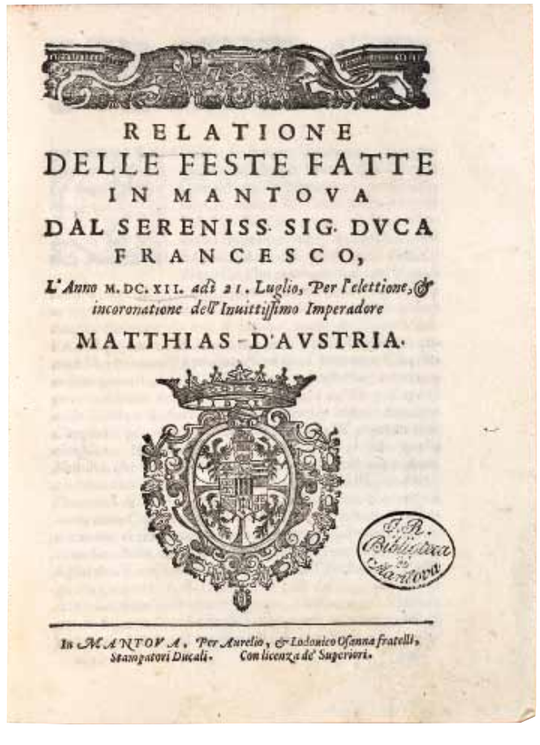
56

Andreini, Giovanni Battista
La saggia egiziana. Dialogo spettante alla lode dell'arte scenica. Di Gio. Batista Andreini fiorentino. Con vn trattato sopra la stessa arte e, causato da San Tomaso, & da altri santi.
In Fiorenza, per Volcmar Timan Germano, 1604.

Bibl. Com. Teresiana, LX.H.23

Claudio Monteverdi visse e operò negli stessi ambienti in cui erano contemporaneamente attivi i comici professionisti, primi fra tutti Giovanni Battista Andreini e sua moglie Virginia Ramponi Andreini in arte Florinda, prima interprete di Arianna (1608). In quegli anni gli Andreini (Francesco, Giovanni Battista, Isabella) perseguivano un progetto di legittimazione della propria famiglia e della propria professione sia stampando i testi integrali degli spettacoli, sia intervenendo sul ruolo del teatro, anche nelle sue implicazioni etiche e morali. Alla *Saggia egiziana* e a *La Florinda* viene collegato l'esordio di Andreini nel repertorio della favola pastorale.

Bibliografia: Emanuela Chichiriccò, *'Col mezzo di così fatto innesto'. L'esordio pastorale di G. B. Andreini tra 'La saggia Egiziana' e 'La Florinda'*, in *La tradizione della favola pastorale in Italia. Modelli e percorsi*, a cura di Alberto Beniscelli, Myriam Chiarla, Simona Morando, Genova, Archetipo libri, 2013, pp. 331-348 (con bibliografia concorrente).


RELATIONE
DELLE FESTE FATTE
IN MANTOVA
DAL SERENISS. SIG. DVCA
FRANCESCO,
L'Anno M. DC. XII. adì 21. Luglio, Per l'elettione, & incoronatione dell'Inuittissimo Imperadore
MATTHIAS D'AVSTRIA.
In MANTOVA, Per Aurelio, & Lodouico Osanna fratelli, Stampatori Ducali. Con licenza de' Superiori.

LA SAGGIA EGIZIANA
DIALOGO
SPETTANTE ALLA LODE DELL'ARTE SCENICA.
ALL'ILL. ET ECCELL. PRINCIPE IL SIG. DON ANTONIO DE MEDICI
IN FIORENZA.

57

Giovanni Battista Andreini
La Maddalena di Gio. Batista Andreini, fiorentino.
In Firenze, appresso gl'heredi di Cristofano Marescotti, 1612.

Bibl. Com. Teresiana, r.II.37

Pubblicata nell'anno del licenziamento di Monteverdi da Mantova, la *Maddalena* fu più volte rappresentata anche con musiche. La sacra rappresentazione fu recitata dalla compagnia I Fedeli di Giovanni Battista Andreini in occasione delle nozze di Ferdinando Gonzaga con Caterina de' Medici (1617), con inserti musicali commissionati a Claudio Monteverdi, Muzio Effrem, Salomone Rossi e Alessandro Guivizzani; a memoria dello spettacolo, le musiche furono stampate: *Musiche de alcuni eccellentissimi musici composte per la Maddalena sacra rappresentazione di Gio. Battista Andreini fiorentino,* Venezia, Stampa del Gardano appresso Bartolomeo Magni, 1617. Monteverdi vi contribuì con un ritornello strumentale a cinque parti che doveva servire nel prologo, intercalato alla quartina di endecasillabi, cantata dal favor divino («Su le penne de' venti il ciel varcando»).

Bibliografia: Stefano Davari, *Notizie biografiche del distinto maestro di musica Claudio Monteverdi, desunte dai documenti dell'archivio storico Gonzaga*, Estratto da «Atti della R. Accademia Virgiliana di Mantova», 1885-86, Mantova, Prem. Stab. Tip. Lit. G. Mondovi, 1885, pp. 3-107: 40-42; Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985, pp. 211 (con bibliografia concorrente).

LA
MADDALENA
DI
GIO: BATISTA ANDREINI,
Fiorentino.
ALLA SERENISSIMA
MARIA MADDALENA
ARCIDVCHESSA D'AVSTRIA,
GRAN DVCHESSA DI TOSCANA,
Dedicata.
In Firenze, Appresso Gl'Heredi di Cristofano Marescotti.
Con licenza de' Superiori. MDCXII.

Letteratura, Accademia, editoria

Il periodo mantovano è per Monteverdi momento di alacre operosità e di progressivo affinamento espressivo: dal *Terzo libro de Madrigali* (1592) al *Quinto* (1605), dai brillanti *Scherzi musicali* (1607) ai balli rappresentativi, sino alla grandiosa fase teatrale dell'*Orfeo* e dell'*Arianna*. Sulla linea di scambio attivo fra la città dei Gonzaga e Ferrara, che ospitava, oltre a Tasso, anche Battista Guarini, si muovono le passioni del duca Vincenzo I, mentore a Mantova della rappresentazione teatral-musicale del *Pastor fido*, vagheggiata sin dal 1584 e realizzata in occasione della visita di Margherita d'Asburgo (20 novembre 1598). Nei libri madrigalistici 'mantovani' la presenza pervasiva dei versi di Guarini evoca quel mitico spettacolo.
Mantova è anche fucina di idee e laboratorio di diffusione editoriale. Dalla bottega degli stampatori Osanna, che Monteverdi amava frequentare, ma che, salvo qualche tentativo, non produssero edizioni musicali, uscivano non solo ottime edizioni letterarie, ma anche dialoghi teorici, classici commentati e testi teatrali. Fra quei torchi Monteverdi legge, si aggiorna e forse medita di rispondere con un proprio trattato, mai realizzato, alle critiche mossegli (1600) da Giovanni Maria Artusi a partire dal suo madrigale guariniano *Cruda amarilli*.
Nell'Accademia degli Invaghiti, si dibattono temi vagamente filosofici, quali la natura degli affetti umani o l'ingratitudine delle donne in amore. Il criptico finale bacchico dell'*Orfeo* o soggetti come quello del *Ballo delle Ingrate*, sarebbero meno comprensibili al di fuori dell'*humus* accademico. Non risulta che Monteverdi sia stato Invaghito, ma non si può escludere che abbia marginalmente partecipato alle adunanze, come suonatore di viola o come concertatore di madrigali. Fu invece membro dell'Accademia degli Animosi (1606), a Cremona, dove la sera del 23 febbraio 1607 risuonarono brani tratti da un *Orfeo*, accompagnati da una «tiorba» (chitarrone). Non v'è prova che l'autore fosse Monteverdi, e certamente quella sera egli, data l'imminenza dell'*Orfeo* mantovano, non poteva trovarsi a Cremona, ma piace pensare che possa essersi trattato almeno di una forma indiretta di omaggio (cfr. Paola Tosetti Grandi con Anna Maria Lorenzoni, in *'Al suon de la famosa cetra'*).

58
Torquato Tasso
Delle rime del sig. Torquato Tasso parte prima. Di nuouo dal medesimo in questa nuoua impressione ordinate, corrette, accresciute, & date in luce. Con l'espositione dello stesso autore.
In Mantoua, per Francesco Osanna stampator ducale, 1591.

Bibl. Com. Teresiana, 174.D.31

Le rime di Torquato Tasso figurano tra le 'scelte' musicali monteverdiane sin dai primi due libri di madrigali, precedenti all'arrivo del compositore a Mantova. Nel giungere in città egli entrò certamente in contatto con Francesco Osanna, che era in quel momento il più attendibile stampatore delle opere tassiane (*Rinaldo* 1581; *Gierusalemme liberata*, 1584; *Lettera*, 1581; *Scielta delle rime*, 1582; *Apologia*, 1585; *Risposta,* 1585; *Parere*, 1586; *Canzone nella coronatione* […] *Vincenzo Gonzaga*, 1587; *Delle rime*, 1591; e altre raccolte con rime sparse). Poco dopo il suo arrivo Osanna diede alle stampe una edizione corretta e riveduta delle *Rime* alla quale poté attingere l'autore nell'includere ottave e madrigali tassiani nel *Terzo libro de madrigali* (1592) e *Quarto libro de madrigali* (1603), stampati durante il periodo mantovano. Dal *Quinto libro de madrigali* (1605), la presenza di Battista Guarini sarà esclusiva.

Bibliografia: *Torquato Tasso nelle edizioni Osanna, con una selezione delle pubblicazioni tassiane possedute dalla Biblioteca Comunale di Mantova*, saggio introduttivo di Carla Molinari, Mantova, Biblioteca Comunale, 1995.

DELLE
RIME DEL SIG.
TORQVATO TASSO
PARTE PRIMA.
DI NVOVO DAL MEDESIMO
in questa nuoua impressione ordinate, corrette, accresciute, & date in luce.
Con l'espositione dello stesso Autore.
Onde potranno i giudiciosi lettori agevolmente conoscere gli infiniti miglioramenti, mutationi, & additioni loro; & quanto queste da quelle per l'adietro stampate sien differenti.
Con due Tauole, l'vna de' principij delle Rime: & l'altra de gli Autori citati nella loro Espositione.
CON PRIVILEGIO DI S. SANTITA' DEL SER. S. D. DVCA DI MANTOVA, ET D'ALTRI PRENCIPI, ET REPVBLICHE D'ITALIA.
CARTIERI ARCO
In MANTOVA, Per Francesco Osanna Stampator Ducale, 1591.

59
Torquato Tasso
Il messaggiero. Dialogo del signor Torquato Tasso. Al Sereniss. Sign. Vincenzo Gonzaga principe di Mantova, & di Monferrato.
In Venetia, appresso Bernardo Giunti, e fratelli, 1582.

Bibl. Com. Teresiana, Arm.7.a.25

Il dialogo *Il messaggiero*, stampato a Venezia conferma i ben noti contatti fra il poeta il principe, presto duca, Vincenzo I Gonzaga.

IL MESSAGGIERO
DIALOGO
DEL SIGNOR TORQVATO
TASSO.
AL
SERENISS. SIGN. VINCENZO
Gonzaga Principe di Mantoua, & di Monferrato.
CON PRIVILEGIO.
IN VENETIA,
Appresso Bernardo Giunti, e fratelli.
M D LXXXII.

60

Il tesoro delle muse. Rime di diuersi sopra la illustrissima sig. donna Agnese d'Argotte Carretti marchesa di Grana, e contessa di Millesimo. Nuouamente posto in luce.
In Mantoua, per Francesco Osanna stampator ducale, 1593.

Bibl. Com. Teresiana, Arm.7.b.14

La marchesa Agnese d'Argotte Carretti nota come 'donna Ines', dedicataria di questa raccolta poetica, è divenuta famosa per essere stata amante di Vincenzo I Gonzaga, che la conobbe a Colorno, dove Agnese era dama di compagnia di Barbara Sanseverino. Come in passato Isabella Boschetti, nel 1587 Agnese si stabilì nel Palazzo Te di Mantova. Nel 1591, poco dopo l'arrivo di Monteverdi a Mantova, ricevette in dono dal duca la corte Bell'Acqua, nei pressi di Goito. Ebbe dal duca tre figli. Non vi sono prove di contatti con Monteverdi, ma è verosimile che, come questa raccolta dimostra, egli l'abbia omaggiata con proprie composizioni.

61 – 62

Battista Guarini

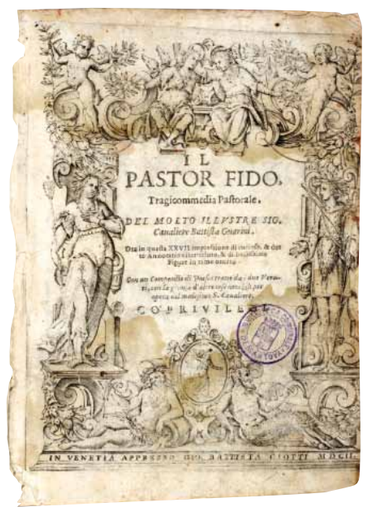
Il pastor fido, tragicommedia pastorale. Del molto illustre sig. caualiere Battista Guarini. Ora in questa XXVII impressione di curiose, & dotte annotationi arricchito, & di bellissime figure in rame ornato.
In Venetia, appresso Gio. Battista Ciotti, 1602.

Bibl. Com. Teresiana, 125.I.42 - 145.D.13 (due copie)

Durante il 1598 andò in scena per tre volte (fine giugno; 5 settembre; 22 novembre) nel Teatro Grande di corte, appena riedificato, la favola pastorale *Il pastor fido* di Battista Guarini, con il contributo anche di Claudio Monteverdi. Le musiche per lo spettacolo, descritto e decantato in varie fonti (cfr. n. 54), non sono mai state pubblicate in un'unica silloge, così come, per esempio avverrà per *La Maddalena* di Giovanni Battista Andreini (n. 57), ma si presume che siano state sparsamente edite da Monteverdi, e dagli altri compositori coinvolti, nelle raccolte di madrigali di quel periodo. Su *Cruda amarilli*, madrigale monteverdiano incluso nel suo *Quinto libro de madrigali* (1605) si concentrarono le critiche di Giovanni Maria Artusi (1600), che nella finzione del dialogo *L'Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica* (Venezia, Vincenti, 1600) finge di averlo ascoltato a Ferrara, poco dopo la prematura scomparsa del duca Alfonso d'Este. Alle critiche Monteverdi risponderà con pagine incluse proprio nel *Quinto libro de madrigali* (1605) e negli *Scherzi musicali* (1607, a cura del fratello Giulio Cesare), concepite a Mantova. È questa la teorizzazione, ben nota, della 'seconda pratica' compositiva, non casualmente latamente collegata a un evento performativo.

Bibliografia: Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985, pp. 48-65 (con bibliografia concorrente); Carlo Togliani, *Dal 'Pastor fido' guariniano all'ingresso trionfale di Margherita d'Austria. Spettacoli, artefici e cerimoniale a Mantova nel 1598*, in *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*, a cura di Simona Brunetti, Bari, Edizioni di Pagina, 2016, pp. 384-404 (con bibliografia precedente).

IL
TESORO DELLE MVSE,
RIME DI DIVERSI
SOPRA LA ILLVSTRISSIMA SIG.
Donna Agnese d'Argotte Carretti Marchesa di Grana, e Contessa di Millesimo.
Nuouamente posto in luce.
IN MANTOVA.
Per Francesco Osanna Stampator Ducale.
M D XCIII.

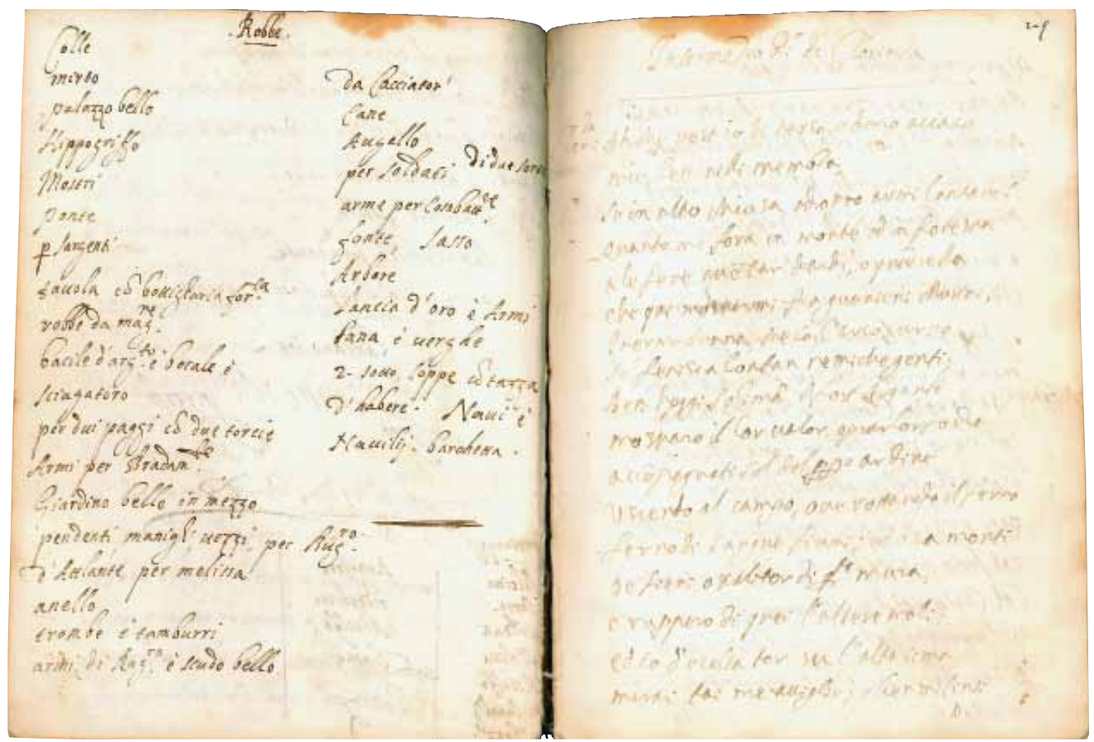

IL
PASTOR FIDO.
Tragicommedia Pastorale.
DEL MOLTO ILLVSTRE SIG.
Caualiere Battista Guarini.
CON PRIVILEGI.
IN VENETIA APPRESSO GIO. BATTISTA CIOTTI SENESE.

63

Biblioteca Comunale Teresiana, ms. 901 (H.I.27)

Cart.; 1600-1625; *in-quarto*, mm 220 x 145 (c. 13); cc. 221; cartulazione coeva; filigrane in genere non riscontrate sui repertori, a eccezione di una a forma di balestra entro cerchio, simile a Piccard 2249 (Rovereto, 1624); scrittura a bandiera a destra; di una prima mano, posata, le cc. 1-28 (fascc. 1-4), di una seconda, alquanto informale, le restanti. Legatura coeva in pergamena floscia su tre nervi singoli in cuoio, con capitelli passanti con anima in pergamena e indorsatura pure membranacea; caduti due lacci sul taglio davanti. Stato di conservazione scarso.
Sul dorso si legge l'intitolazione, forse coeva, *Poesie ms.*; a c. 1r si trova il timbro ovale a inchiostro nero della *I.R. Biblioteca di Mantova*; annotazioni del direttore Cesare Ferrarini (1925-1947) al contropiatto anteriore a penna, *Rime diverse*, a matita, *Monteverdi C.*
Al volume furono allegati documenti estratti dall'Archivio Storico della Biblioteca, che testimoniano della corrispondenza intercorsa tra il direttore della Biblioteca Cesare Ferrarini e la Biblioteca Musicale di Santa Cecilia per una richiesta di prestito del volume, finalizzata a consentirne lo studio da parte di Maddalena Pacifico, probabilmente ivi impiegata quale aiuto bibliotecaria. Esso fu effettivamente spedito a Roma, e restò nella sede del prestigioso Istituto dal 7 gennaio al 4 agosto del 1936.

Per caso, in anni non monteverdiani mi sono imbattuta in questo codice della Biblioteca Teresiana che ho finito poi di esaminare proprio nei primi giorni dell'anno in cui ricorre il 450° anniversario della nascita del grande compositore. I legami con la fucina creativa in cui il musicista produsse alcuni dei suoi capolavori sono indubbi se ora qui ne appare una scheda, sunto di quella che apparirà contemporaneamente su una rivista, come si indica in bibliografia. Dubbia e aperta resta la questione se si tratti di un autografo di Claudio Monteverdi come esso fu più volte indicato nell'arco temporale di un quarantennio: dall'ottobre 1935, quando fu "scoperto" da una studiosa, Maddalena Pacifico, incaricata dalla Reale Accademia d'Italia di svolgere ricerche sulla musica del Seicento a Mantova e Venezia, e la sua tesi, resa pubblica dal «Messaggero» del 6 gennaio e dalla «Voce di Mantova» del 12 gennaio 1936, fu avallata persino dal grande studioso e artefice della riscoperta novecentesca monteverdiana Gian Francesco Malipiero, fino al 1974, quando il direttore della Biblioteca Giancarlo Schizzerotto ne pubblicò una scheda sul catalogo della mostra *Tesori d'arte nella terra dei Gonzaga*, in particolare nella sezione dedicata ai codici di provenienza carmelitana. La notizia non ebbe eco e non arrivò ai grandi studiosi di storia della musica e del teatro, neppure a quelli che calcarono il territorio mantovano; nessuno entrò nel vivo della lettura degli intermezzi e prologhi che qui il compositore cremonese si sarebbe occupato di trascrivere, e il manoscritto e il suo singolare contenuto rimasero così, in un certo qual modo, inediti.
Il codice risulta essere una bella copia nel senso che non presenta correzioni, e dunque deve essere stato trascritto da un modello, ma è al contempo assai difficile da interpretare perché copiato con una grafia di tipo strettamente


Robbe.

privato che, a una disamina critica a più occhi, si conferma avere indubbie somiglianze con quella degli autografi monteverdiani conservati presso l'Archivio di Stato di Mantova. Esso è di straordinario interesse per la rarità con cui ci sono giunti esempi dei brevi testi funzionali alla messinscena che contiene; perché la loro materia letteraria offre un saggio ad amplissimo spettro delle fonti più in voga e innovative nel primo quarto del Seicento in Italia e in Europa, purtroppo senza eguagliarle nello stile e avvalendosi di una lingua dai marcati tratti settentrionali; infine perché ci permette, sia pure per brevi squarci, di entrare nel vivo della rappresentazione, con gli elenchi del trovarobato, con le didascalie e con allusioni alla presenza di un coro o di parti musicali, o con l'adattabilità al canto delle rime e di un verseggiare breve di alcune chiuse.

Non solo la scrittura rivela affinità morfologiche con quella monteverdiana, riconducibili perlomeno a un comune contesto culturale e sociale, ma i pezzi che il codice tramanda hanno rimandi intertestuali con opere di Monteverdi e di altri autori della sua cerchia e attivi alla corte di Mantova: si citano gli intermezzi dedicati a Clorinda in cui viene ripreso il tema del combattimento con Tancredi, grazie al quale Monteverdi produsse uno dei suoi capolavori, pubblicato nell'ottavo libro dei madrigali; derivata da Tasso è pure la figura di Armida, che sembra avrebbe dovuto essere la protagonista di un'opera rimasta allo stadio di progetto (cfr. Nino Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, con un saggio critico sulla scenografia di Elena Povoledo, Torino, Einaudi, 1975, p. 318 e n. 125 p. 333); la figura di Arianna è poi un filo che torna più volte sulle pagine di questo catalogo; Proserpina fu pure protagonista di un'opera composta nel 1611 dal fratello Giulio Cesare Monteverdi su libretto di Ercole Marliani (cfr. Donald C. Sanders, *Music at the Gonzaga court in Mantua*, Lanham ... [etc.], Lexington Books, 2012, p. 140). Indirettamente, attraverso un coro delle Furie che reclamano la caduta agli inferi del peccaminoso Don Giovanni *alias* Convitato, fa la sua apparizione nel codice anche il mito di Orfeo, tanto caro alla corte di Mantova, il cui splendido contributo alla nascita del moderno teatro europeo si aprì e si chiuse con due diversi orfei, dalla rappresentazione della prima redazione dell'opera teatrale di Angelo Poliziano nel 1471 o nel 1472 o nel 1480, testimoniata in un codice della Biblioteca quasi certamente prodotto nell'ambito della corte di Francesco Gonzaga (ms. 124), fino all'opera in musica di Monteverdi.

[Intermezzi e prologhi]

1 (cc. 1r-28v): [Tre intermezzi di Ruggero, Astolfo e Alcina].
2 (cc. 29r-47r): [Tre intermezzi di Clorinda].
3 (cc. 49r-68v): [Tre intermezzi di Armida].
4 (cc. 69r-71r): *Prologo per castigato inocente. Inocenza e tradimento.*
5 (cc. 73r-92r): [Tre intermezzi dell'armi d'Achille].
6 (cc. 92v-101r): *Intermedio de' sette pianeti.*
7 (cc. 102r-108v): *Intermedio delle quatro stagioni.*
8 (109r-127r): [Tre intermezzi di Arianna e Teseo].
9 (cc. 128r-145r): [Tre intermezzi di Ercole].
10 (cc. 146r-151v): *Prologo per l'opera etiopica del Chiesa, fatto da una nera etiope et una bianca de Europa.*
11 (cc. 153r-155v): *Prologo per il Convitato.*
12 (cc. 157r-160v): *Prologo per Bernardo del Carpio.*
13 (cc. 162r-166r): *Prologo del tradimento.*
14 (cc. 167r-170v): *Prologo per pastoralle de tre ninfe brutte e vecchie che garegiano di bellezza.*
15 (cc. 171r-177r): *Prologo di Venere che cerca Adone.*
17 (cc. 179r-181r): *Prologo della Bellezza.*
18 (cc. 181v-186v): *Prologo della Astrologia.*
19 (cc. 187r-189r): *Prologo da Pluto per tragedia.*
20 (cc. 190r-193r): *Prologo di Virtù e Fortezza. In papirio.*
21 (cc. 193v-198r): *Prologo d'Apollo e Cupido.*
23 (cc. 199r-206r): *Prologo per le nozze furtive.*
24 (cc. 207r-211r): *Prologo per Rinaldo.*
25 a (cc. 212r-216v): *Prologo per Lucretia offesa.*
26 (cc. 217v-219v): *Giove e Mer*[*curio*].

Bibliografia: *Preziose scoperte di autografi di Claudio Monteverde*, «Il Messaggero» (6 gennaio 1936), p. 4; *Autografi di Claudio Monteverde nella Biblioteca comunale*, «La Voce di Mantova», (12 gennaio 1936), p. 4; Giancarlo Schizzerotto, *Biblioteche monastiche mantovane*, in *Tesori d'arte nella terra dei Gonzaga*, [Catalogo della mostra: Mantova, Palazzo Ducale, 7 settembre–15 novembre 1974], introduzione di Ciro Ferrari, saggi di Leonello Giorgio Boccia … [et al.], Milano, Electa, 1974, pp. 29-45, 130-135, 156-160: p. 34; [scheda n.] 195, p. 132; Raffaella Perini, *Intermezzi e prologhi. Una testimonianza di un genere effimero*, «Atti e memorie[dell'] Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti», n.s. [di prossima uscita sul vol. LXXXIII (2015)].

Raffaella Perini

64

Aldo Manuzio *jr.*

Locutioni dell'epistole di Cicerone, scielte da Aldo Manutio: vtilissime al comporre nell'una e l'altra lingua, con vna tavola copiosissima, per trouare le materie, nel libro contenute. Di nuouo riccorrette, & ristampate.

In Mantoua, per Francesco Osanna stampator ducale, 1593.

Bibl. Com. Teresiana, 176.G.19

I classici greci e latini venivano citati frequentemente nelle trattazioni filosofiche e nelle diatribe teoriche. Così fece Giovanni Maria Artusi citando, tra l'altro, Cicerone: «Se lo affetto è una passione, overo un moto dell'animo, o come disse Cicerone nel 2° *De inventione* "Est animi aut corporis ex tempore aliqua de causa commutatio", come sarebbe che l'uomo allegro per qualche causa diventasse melanconico et di mite iracondo, over di sano che s'appartiene al corpo infermo e simili cose, sarà forsi vero che la musica del etc. abbi operato, overo operi nell'animo de gl'uomini questi effetti et queste mutationi?» (G. M. Artusi, *Seconda parte dell'Artusi*, Venezia, Vincenti, 1603). Nelle proprie risposte Monteverdi riecheggia letture classiche (Orazio, Platone), ammettendo di non avere molta confidenza con esse. 'Soggettari', come questo, edito da Osanna durante la sua permanenza a Mantova, potrebbero averlo aiutato nella propria riflessione teorica e nelle confutazioni.

Bibliografia: Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985, pp. 48-65 (con bibliografia concorrente)

LOCVTIONI
DELL'EPISTOLE
DI CICERONE,
Scielte da Aldo Manutio:
Vtilissime al comporre nell'una, e l'altra Lingua.
Con vna Tauola copiosissima,
Per trouare le materie, nel libro contenute.
Di nuouo riccorrette, & ristampate.
IN MANTOVA. M. D. XCIII.
Per Francesco Osanna, Stampator Ducale.
CARLO D'ARCO

65

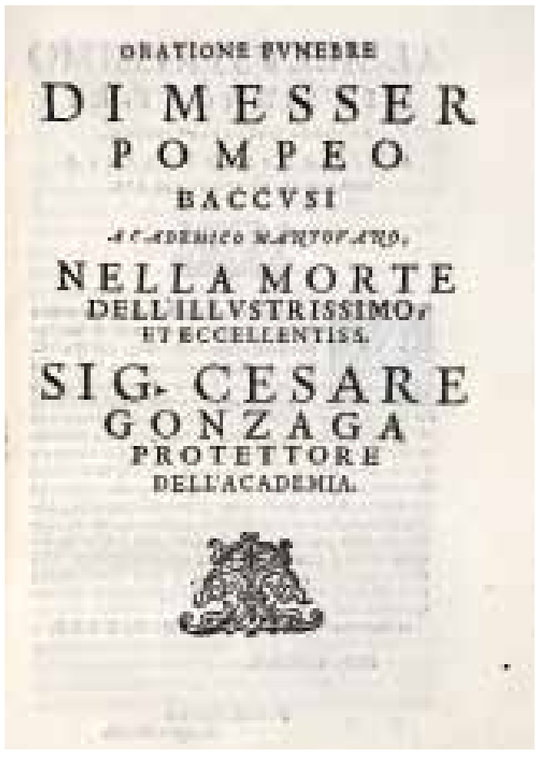
Pompeo Baccusi,

Oratione funebre di messer Pompeo Baccusi academico mantouano, nella morte dell'illustrissimo, et eccellentiss. sig. Cesare Gonzaga protettore dell'academia.

(In Mantoua, appresso Giacomo Ruffinello, 1575).

Bibl. Com. Teresiana, p.III.52

L'Accademia degli Invaghiti, fu istituita il 13 novembre 1562 da Cesare di Ferrante Gonzaga (Mantova, 1536 - Guastalla 1575), nipote abiatico di Isabella d'Este, qui ricordata da Pompeo Baccusi in occasione della sua morte. L'Accademia originariamente si riuniva nel palazzo mantovano di Cesare. Monteverdi non ne fece parte, ma fu accademico invaghito Alessandro Striggio *jr.* (Ritenuto). Come tutte le istituzioni consimili, il consesso era caratterizzato dal confronto tra i propri membri, aristocratici per nascita, censo e opere, spesso prossimi alla Corte. Con la morte di Cesare l'Accademia iniziò a indebolirsi e avvicinarsi sempre più alla corte ducale, fino a trasferirvi la propria sede (1610).


ORATIONE FVNEBRE
DI MESSER
POMPEO
BACCVSI
ACCADEMICO MANTOVANO,
NELLA MORTE
DELL'ILLVSTRISSIMO,
ET ECCELLENTISS.
SIG. CESARE
GONZAGA
PROTETTORE
DELL'ACADEMIA.

66

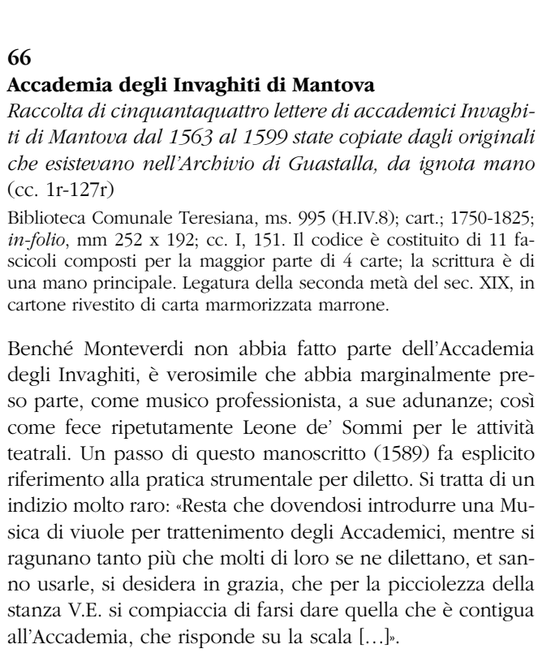
Accademia degli Invaghiti di Mantova

Raccolta di cinquantaquattro lettere di accademici Invaghiti di Mantova dal 1563 al 1599 state copiate dagli originali che esistevano nell'Archivio di Guastalla, da ignota mano (cc. 1r-127r)

Biblioteca Comunale Teresiana, ms. 995 (H.IV.8); cart.; 1750-1825; *in-folio*, mm 252 x 192; cc. I, 151. Il codice è costituito di 11 fascicoli composti per la maggior parte di 4 carte; la scrittura è di una mano principale. Legatura della seconda metà del sec. XIX, in cartone rivestito di carta marmorizzata marrone.

Benché Monteverdi non abbia fatto parte dell'Accademia degli Invaghiti, è verosimile che abbia marginalmente preso parte, come musico professionista, a sue adunanze; così come fece ripetutamente Leone de' Sommi per le attività teatrali. Un passo di questo manoscritto (1589) fa esplicito riferimento alla pratica strumentale per diletto. Si tratta di un indizio molto raro: «Resta che dovendosi introdurre una Musica di viuole per trattenimento degli Accademici, mentre si ragunano tanto più che molti di loro se ne dilettano, et sanno usarle, si desidera in grazia, che per la picciolezza della stanza V.E. si compiaccia di farsi dare quella che è contigua all'Accademia, che risponde su la scala […]».

Bibliografia: Paola Besutti, *450 anni di musica nelle accademie di Mantova: dagli Invaghiti alla Virgiliana*, in *Dall'Accademia degli Invaghiti bel 450° anniversario dell'istituzione all'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti*, a cura di Paola Tosetti Grandi e Anna Maria Lorenzoni, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, 2016, tomo II, pp. 53-82 (con bibliografia concorrente); Paola Tosetti Grandi con Anna Maria Lorenzoni, *Claudio Monteverdi e l'Accademia degli Invaghiti, i suoi membri e le loro relazioni interaccademiche*, in *'Al suon de la famosa cetra'*.



67 (I)

Alessandro Striggio *sr.*

Di Alessandro Striggio gentil'huomo mantouano il primo libro de madrigali a sei voci, nouamente per Angelo Gardano con ogni diligenza ristampati.

In Venetia, appresso Angelo Gardano, 1579.

Bibl. Com. Teresiana, Sala Ms. Rari 20 (solo parte del Q)

67 (II)

Alessandro Striggio *sr.*

Il secondo libro de madrigali a sei voci, di m. Alessandro Striggio gentil'huomo mantouano.

In Vineggia, appresso l'herede di Girolamo Scotto, 1582.

Bibl. Com. Teresiana, Sala Ms. Rari 20 (solo parte del Q)

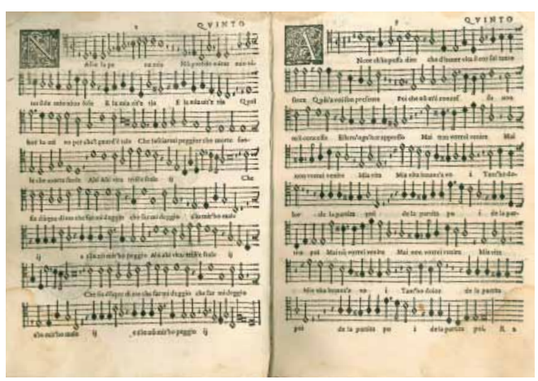
67 (III)

Alessandro Striggio *sr.*

Il secondo libro de madrigali a cinque voci di m. Allessandro Striggio gentil'huomo mantouano. Nouuamente posti in luce.

In Vinegia, appresso Girolamo Scotto, 1570.

Bibl. Com. Teresiana, Sala Ms. Rari 20 (solo parte del Q)

Delle numerosissime edizioni musicali che nel tempo furono dedicate, donate e acquistate dalla corte dei Gonzaga, a Mantova non resta quasi nulla: disperse, con tutta la stupefacente 'libraria' gonzaghesca, durante il sacco del 1630 e altre sottrazioni. Nel tempo, donazioni e l'inclusione nella Biblioteca Comunale Teresiana dei fondi della congregazioni soppresse (1797) hanno riportato qualche pezzo, che evoca ben altre ricchezze bibliografiche. Alessandro Striggio *sr.* (Mantova, 1540 – ivi, 26 febbraio 1592), compositore di fama e padre del librettista dell'*Orfeo,* tornò a Mantova poco prima dell'arrivo di Monteverdi a Mantova. A lui fa riferimento Monteverdi, parlando di precedenze e anzianità nella carriera (Archivio di Stato di Mantova, Autografi, busta 6, 28 novembre 1601). Com'era usuale, in questo volume è stata rilegata, probabilmente da chi ne faceva uso, una sola parte (voce del Quinto) di vari libri di madrigali, di cui tre di Alessandro Striggio.

68

Eugenio Cagnani

Raccolta d'alcune rime di scrittori mantouani fatta per Eugenio Cagnani. Con vna lettera cronologica & altre prose, & rime dello stesso.

In Mantoua, presso Aurelio & Lodouico Osanni fratelli stampatori ducali, 1612.

Bibl. Com. Teresiana, 102.C.6

In questa raccolta, nota, ma non del tutto valorizzata, spiccano numerosi espliciti riferimenti a fatti e vicissitudini della vita di Monteverdi. In un passo vi si loda l'*Orfeo* di pochi anni prima. Tra le rime spiccano poi quelle di compianto per la prematura morte della cantatrice Caterina Martinelli (Romanina), che per un periodo fu allieva 'a pensione' di Monteverdi e di sua moglie Claudia. Morì di vaiolo all'inizio del 1608, mentre si preparava per interpretare il ruolo di Arianna nella tragedia per musica di Monteverdi su versi di Ottavio Rinuccini.

Bibliografia: Paola Tosetti Grandi con Anna Maria Lorenzoni, *Claudio Monteverdi e l'Accademia degli Invaghiti, i suoi membri e le loro relazioni interaccademiche*, in *'Al suon de la famosa cetra'* (con bibliografia concorrente).

69

Claudio Monteverdi

Lettera autografa ad Alessandro Striggio *jr.* a Mantova, Venezia 9 gennaio 1620.

Archivio di Stato di Mantova, Autografi, busta 6, c. 183-184

Anche dopo il licenziamento dalla corte dei Gonzaga, Claudio Monteverdi, cittadino mantovano, continuò ad avere contatti con i duchi, i funzionari e letterati. Lo legavano la cittadinanza, ma soprattutto quella pensione di 100 scudi anni che spesso tardava ad arrivare. La distanza fra mittente a Venezia e destinatari a Mantova, consente di affacciarsi sul 'laboratorio' compositivo del maestro, in materia di scelta dei soggetti letterari, loro trattamento e soluzioni pratiche, esecutive e coreografiche. In questa lettera, emblematica in tal senso, Claudio invia ad Alessandro Striggio *jr.* il *Lamento di Apollo* composto su suoi versi, ma soprattutto disquisisce sull'*Andromeda* (ora irreperibile) di Ercole Marliani, lamentando il poco tempo concesso per la sua preparazione e messinscena, e citando i cinque mesi di prova necessari alla concertazione di *Arianna*: «[…] Averei mandato il presente canto a Vostra Signoria Illustrissima per la passata [posta], ma il signor Marigliani mi ha fatto fare una instanza grandissima dal signor don Vincenzo [Vincenzo II Gonzaga], con una sua a me diretta, aciò finischi la principiata *Andromeda*, favola del detto signor Marigliani, per poterla rapresentare a Sua Altezza Serenissima [Ferdinando Gonzaga] questo carnevale nel suo ritorno da Casale; ma sì come a me conviene farla male per averla da finir in pressa, così anco vo credendo che sarà recitata male e mal concertata per causa del brevissimo tempo, e mi stupisco che il signor Marigliani si volia mettere a così dubiosa impresa; ché neanche sarebbe statto a tempo l'averla principiata avanti Natale a provare, non che ad imparala! Or pensa Vostra Signoria Illustrissima che cosa pensa di fare mancandone più di quattrocento versi da metterci sopra la musica! – né posso pensare altro fine che un mal portamento di armonie. Non sono cose da farle così alla sfuggita, e lo sa l'*Arianna,* che ci volsero cinque mesi di prova con molta instanza, dopo finita e imparata a mente […]».

Bibliografia: Stefano Davari *Notizie biografiche del distinto maestro di musica Claudio Monteverdi, desunte dai documenti dell'archivio storico Gonzaga*, Estratto da «Atti della R. Accademia Virgiliana di Mantova», 1885-86, Mantova, Prem. Stab. Tip. Lit. G. Mondovi, 1885, pp. 79-183: 141; *Claudio Monteverdi. Lettere dediche e prefazioni*, a cura di Domenico de' Paoli, Roma, De Santis, 1973, p. 124; *Claudio Monteverdi. Lettere*, a cura di Éva Lax, Firenze, Olschki, 1994, pp. 38-39.

‘La favola d’Orfeo’

Mantova è città orfica. A partire dall’Orfeo delle *Georgiche* di Virgilio (libro IV), ristampate da Osanna poco prima dell’arrivo di Monteverdi a Mantova, passando per le numerose immagini negli affreschi mantovani di Andrea Mantegna; Giulio Romano, e per la recita della *Fabula di Orfeo* di Poliziano (Mantova, 1480), il mito del semidivino cantore si sussegue nella storia della città, sino alla rappresentazione dell’*Orfeo* di Monteverdi (24 febbraio 1607), considerato il primo capolavoro del neonato genere operistico.

La stampa del libretto (Osanna) è una rarità, non solo per i pochi esemplari ora esistenti. «Dimani si farà la favola cantata nella nostra Accademia […] s’è fatta stampare accioché ciascuno degli spettatori ne possa haver una da legere, mentre che si canterà», così il principe Francesco Gonzaga annunciava al fratello Ferdinando la stampa del libretto. Sino ad allora i libretti venivano stampati eventualmente dopo le rappresentazioni, come ricordo dello spettacolo e non come supporto alla comprensione del testo. Nel formato e nell’impaginato (visibile al completo sul supporto digitale) il libretto era conforme a tanta editoria teatrale, ma diversamente da quest’ultima era fatto per essere letto durante lo spettacolo, magari alla luce di ‘cerini’ (piccole candele). Nelle lettere di quei giorni si parla diffusamente anche della ricerca di interpreti adatti ai diversi ruoli, non menzionati nel libretto, così come allora usava.

In occasione di una replica o forse per la stampa, il finale della favola fu mutato da bacchico ad apollineo. Nella partitura (**Catalogo n. 77**), stampata durante l’estate del 1609 (Venezia, Ricciardo Amadino), la conclusione è apollinea e spettacolare: Apollo e Orfeo duettano mentre ascendono *ex machina* all’Olimpo. Mancando la musica del finale bacchico, quello apollineo è l’unico attualmente rappresentabile, sebbene quasi certamente non sia quello originariamente concepito da Striggio e Monteverdi per la rappresentazione nella sala dell’appartamento «che godeva Madama Serenissima di Ferrara», Margherita Gonzaga vedova del duca d’Este.

70
Publius Vergilius Maro
Pub. Vergilii Maronis Opera. Nouis & argumentis, & scholiis illustrata, denuoque ad fidem castigatissimorum exemplarium quàm diligentissimè restituta.
Mantuae, ex officina Francisci Osanae, 1585.

Bibl. Com. Teresiana, 177.F.42

E Monteverdi non fu ignaro di Virgilio, che cita in una sua lettera, confermando qualche lettura latina: «[…] Vi sono ben sì li Zeffiretti e li Venti Boreali [in *Le nozze di Tetide*], ma questi non so come abbiano a cantare, ma ben so che soffiano o sibillano; e aponto Virgilio, parlando de’ venti, dopera questo verbo *sibillare*, quale aponto imita, nel pronunciarlo, l’effetto del vento […]». Per le feste di Parma del 1628, egli inoltre musicò un intermedio, *Didone*, ora irreperibile. Riminiscenze virgiliane sono percepibili anche nel *Lamento d’Arianna*.

Bibliografia: Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Rorino, EDT, 1985, pp. 141, 209, 333 (con bibliografia concorrente). Giorgio Bernardi Perini, *L’Orfeo di Virgilio*, Mantova, Tre Lune, 2006.

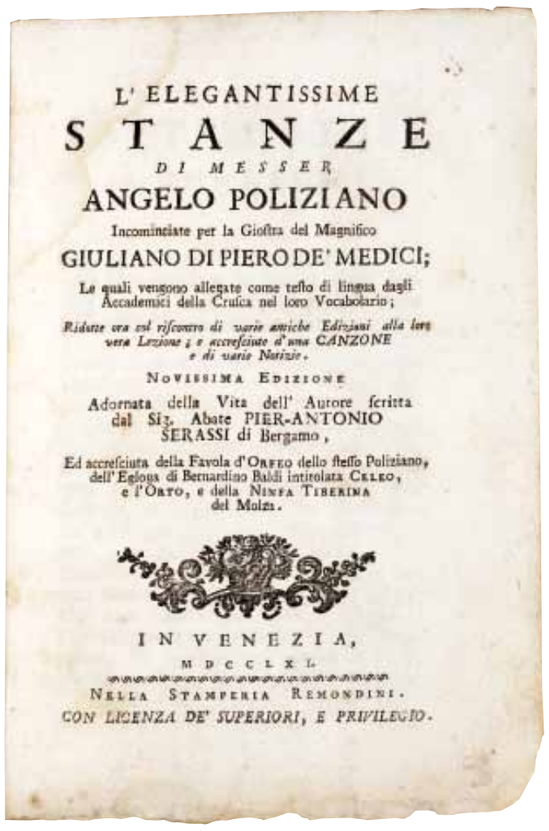
71
Angelo Poliziano
L’elegantissime stanze di messer Angelo Poliziano incominciate per la giostra del magnifico Giuliano di Piero de’ Medici [...] *Novissima edizione adornata della vita dell’autore scritta dal sig. abate Pier-Antonio Serassi di Bergamo, ed accresciuta della favola d’Orfeo dello stesso Poliziano* [...]
In Venezia, nella Stamperia Remondini, 1761.

Bibl. Com. Teresiana, 99.H.15

La fabula d’Orfeo di Angelo Poliziano è legata alla nascita della spettacolarità moderna. Forse a margine di un banchetto, la favola ebbe certamente interventi musicali che non sono giunti sino a noi. Rimasta inedita per molto tempo, ebbe numerose edizioni nel Settecento.

Bibliografia: Nino Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975; Antonia Tissoni Benvenuti, *L’Orfeo del Poliziano*, Padova, Editrice Antenore, 1986; Luciano Bottoni, *‘L’Orfeo’ tra cantanti e comici dell’arte*, in ‘*Al suon de la famosa cetra*’ (con bibliografia concorrente).

PVB.
VERGILII
MARONIS
OPERA.
Nouis & Argumentis, & Scholijs illustrata, denuoq; ad fidem castigatissimorum exemplarium, quàm diligentissimè restituta.
VIRTVTE
ET LABORE.
Mantuæ, ex Officina Fr. Osan. Osanæ.
M. D. LXXXV.


L' ELEGANTISSIME
STANZE
DI MESSER
ANGELO POLIZIANO
Incominciate per la Giostra del Magnifico
GIULIANO DI PIERO DE' MEDICI;
Le quali vengono allegate come testo di lingua dagli Accademici della Crusca nel loro Vocabolario;
Ridotte ora col riscontro di varie antiche Edizioni alla loro vera Lezione; e accresciute d'una CANZONE e di varie Notizie.
NOVISSIMA EDIZIONE
Adornata della Vita dell' Autore scritta dal Sig. Abate PIER-ANTONIO SERASSI di Bergamo,
Ed accresciuta della Favola d'ORFEO dello stesso Poliziano, dell'Egloga di Bernardino Baldi intitolata CELEO, e l'ORTO, e della NINFA TIBERINA del Molza.
IN VENEZIA,
M D C C L X I.
NELLA STAMPERIA REMONDINI.
CON LICENZA DE' SUPERIORI, E PRIVILEGIO.

72

Francesco Gonzaga

Lettera autografa del principe ereditario Francesco Gonzaga al fratello cardinale Ferdinando Gonzaga a Roma, Mantova, 5 gennaio 1607

Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, busta 2162

Sul progetto di far recitare una favola in musica nel prossimo carnevale.

Bibliografia: trascrizione integrale e bibliografia concorrente in Paola Tosetti Grandi con Anna Maria Lorenzoni, *Claudio Monteverdi e l'Accademia degli Invaghiti, i suoi membri e le loro relazioni interaccademiche*, in *'Al suon de la famosa cetra'*.

73

Francesco Gonzaga

Lettera del principe ereditario Francesco Gonzaga al fratello cardinale Ferdinando Gonzaga a Roma, Mantova, 23 febbraio 1607

Archivio di Stato di Mantova, *Archivio Gonzaga*, busta 2162

Sull'imminente rappresentazione di *Orfeo* e sulla stampa del libretto: «[…] Dimani si farà la favola cantata nella nostra Accademia, poiche Gio. Gualberto s'è portato cosi bene ch'in questo poco di tempo ch'e stato qui non solo hà imparato bene tutta la sua parte a mente, ma la dice con molto garbo, e con molto effetto, ond'Io ne son rimasto sodisfattissimo e perche la favola s'è fatta stampare accioché ciascuno degli spettatori ne possa haver una da legere, mentre che si canterà; ne mando una copia a V[ostra] E[ccellenza] siccome le manderò per quest'altro ordinario certi cartelli pubblicati per un torneo, che si combatterà il dì di Carnevale […]».

Bibliografia: Antonio Bertolotti, *La musica in Mantova (1400-1600)*, [Ricordi], Milano 1890 (ed. anastatica Bologna 1978, p. 86); Iain Fenlon, *The Mantuan Orfeo, in Claudio Monteverdi Orfeo*, ed. by John Whenham, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 1-19. trascrizione integrale e bibliografia concorrente in Paola Tosetti Grandi con Anna Maria Lorenzoni, *Claudio Monteverdi e l'Accademia degli Invaghiti, i suoi membri e le loro relazioni interaccademiche*, in *'Al suon de la famosa cetra'*.

74

Alessandro Striggio *jr*.

La fauola d'Orfeo rappresentata in musica il carneuale dell'anno MDCVII. Nell'Accademia de gl'Inuaghiti di Mantoua; sotto i felici auspizij del Serenissimo Sig. Duca benignissimo lor protettore.

In Mantoua, per Francesco Osanna Stampator Ducale, 1607.

Bibl. Com. Teresiana, Sala Ms. Rari 73

Nel febbraio 1607 il principe Francesco Gonzaga aggiornava il fratello Ferdinando, in quel tempo a Pisa, sulla preparazione dell'imminente (24 febbraio) rappresentazione dell'*Orfeo* di Claudio Monteverdi, annunciando nel contempo la stampa del libretto, qui esposto, di Alessandro Striggio *jr.*: si tratta di una delle prime testimonianze attestanti la distribuzione al pubblico di un testo poetico a stampa durante una rappresentazione musicale che, essendo interamente cantata, avrebbe potuto generare problemi nella comprensibilità delle parole. Il libretto in quanto oggetto non era nuovo nei connotati esterni, del tutto simili – per dimensioni e impaginato – ai prodotti di tanta editoria teatrale, ma ben diversamente da quest'ultima esso aveva diversa funzione. Il libretto come gli altri del primo Seicento non menziona nelle pagine iniziali e finali i nomi degli interpreti. Fortunatamente in quei mesi di preparazione Francesco e Ferdinando si trovavano lontani e, grazie al fitto scambio epistolare intercorso fra i due, è ora possibile ricostruire l'organizzazione artistica dello spettacolo. A Mantova, come lo stesso Francesco scrisse a Ferdinando nel momento in cui risolse di festeggiare il carnevale con la recita di una favola in musica, v'erano «pochi soprani, e poco buoni» e al proposito sperava nell'intercessione del fratello per poter avere quei «certi castrati […] ch'Io sentii già quando fui in Toscana che servono il Gran Duca». Ferdinando riuscì a ottenere la disponibilità di Giovanni Gualberto Magli, soprano castrato allievo di Giulio Caccini, che avrebbe poi interpretato i ruoli della Musica (Prologo) e di Proserpina: la maggior parte del carteggio di quelle settimane fu occupato dalle preoccupazioni per il ritardo nell'arrivo a Mantova del cantante, per le difficoltà che egli aveva incontrato nell'imparare le parti musicali scritte da Monteverdi. Tutto alla fine si risolse: «Dimani si farà la favole cantata nella nostra Accademia». Il ruolo di Orfeo fu impersonato dal tenore Francesco Rasi e quello di Euridice forse dal giovane prete Girolamo Bacchini. Il luogo prescelto fu la sala «del partimento [appartamento] che godeva madama serenissima di Ferrara [Margherita Gonzaga d'Este]», luogo oggi non definitivamente identificato sebbene prenda sempre maggior corpo l'ipotesi che si trattasse di una sala in corte Vecchia nei pressi della cappella di Santa Croce.

Il successo fu tale che il duca Vincenzo volle far nuovamente rappresentare la favola (1° marzo) ma questa volta, com'era suo costume, per un più mondano pubblico, formato da «tutte le dame di questa città» (Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, busta 2162, 1 marzo 1607); pare invece che una terza ravvicinata recita, progettata per festeggiare il passaggio a Mantova del futuro suocero Carlo Emanuele di Savoia, non abbia avuto luogo a causa dell'annullamento della visita. Forse in preparazione di quella terza rappresentazione 'ufficiale', o forse già in occasione della seconda recita non accademica, il finale della favola fu mutato. Nel libretto l'epilogo coincide con quello del mito: un coro bacchico allude allo strazio di Orfeo, imprecante contro le pene d'amore; mentre nella partitura di Monteverdi, successivamente data alle stampe (Venezia, Amadino, 1609, 1615), la conclusione è principescamente apollinea, decorata cioè dall'ascesa all'Olimpo (forse anche teatralmente visibile) di Orfeo e Apollo (tenore) virtuosisticamente duettanti. Mancando la musica del finale bacchico, quello apollineo è l'unico rappresentabile oggi, sebbene quasi certamente non sia quello originariamente concepito da Striggio e Monteverdi.

Il libretto è stato esposto nella mostra *Gonzaga. La celeste galeria* (Mantova, Palazzo Te, 1 settembre – 8 dicembre 2002). Recentemente è stato ritrovato ed esposto un altro esemplare, conservato nella Biblioteca del Seminario Vescovile di Mantova.

Paola Besutti

Bibliografia: Paola Besutti, *La galleria musicale dei Gonzaga: intermediari, luoghi, musiche e strumenti in corte a Mantova*, in *Gonzaga. La celeste galeria: le raccolte*, a cura di Raffaella Morselli, Milano, Skira, 2002, pp. 458, 472-473; *'L'Orfeo' favola posta in musica da Claudio Monteverdi*, edizione anastatica del libretto, a cura di Paola Besutti, Mantova, Tre Lune, 2007; Licia Mari, *Tre chiese per il duca. Appunti sulla musica sacra a Mantova durante il ducato di Vincenzo I*, in *Vincenzo I Gonzaga 1562– 1612. Il fasto del potere*, a cura di Paola Venturelli, Mantova, Museo Diocesano Francesco Gonzaga, 2012, pp. 71-76, 172-174; Paola Besutti, *Orfeo' e altri spazi della 'rappresentazione'*, in *La corona del principe. Iconologia e simbologia per Vincenzo I Gonzaga*, a cura di Chiara Continisio, Mantova Il Rio, 2015, pp. 108-130.

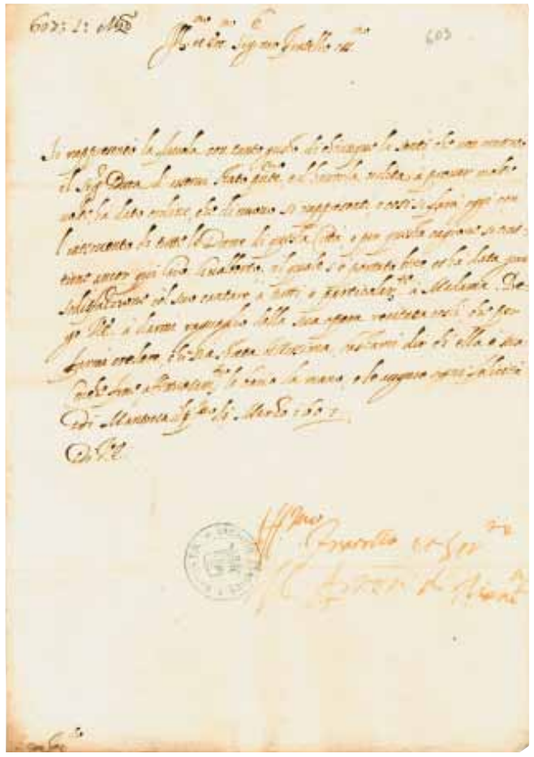
LA
FAVOLA D'ORFEO
RAPPRESENTATA IN MVSICA
Il Carneuale dell'Anno MDCVII.
Nell'Accademia de gl'INVAGHITI di MANTOVA:
Sotto i felici auspizij del Serenissimo Sig. DVCA benignissimo lor protettore.
In MANTOVA, per Francesco Osanna Stampator Ducale
Con licenza de' Superiori. 1607.

75
Francesco Gonzaga
Lettera del principe ereditario Francesco Gonzaga al fratello cardinale Ferdinando Gonzaga a Roma, Mantova 1° marzo 1607.

Archivio di Stato di Mantova, *Archivio Gonzaga*, busta 2162

Sulla replica di *La favola d'Orfeo* il 1° marzo 1607.

Bibliografia: trascrizione integrale e bibliografia concorrente in Paola Tosetti Grandi con Anna Maria Lorenzoni, *Claudio Monteverdi e l'Accademia degli Invaghiti, i suoi membri e le loro relazioni interaccademiche*, in *'Al suon de la famosa cetra'*.

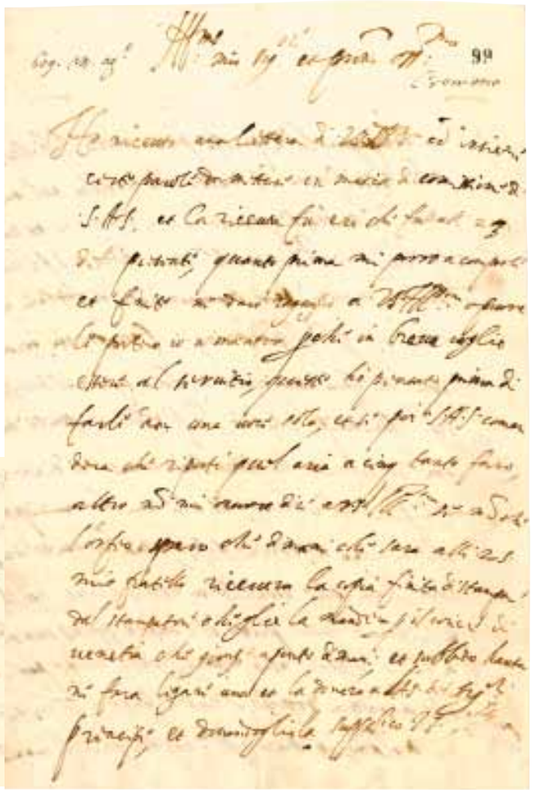


76
Claudio Monteverdi
Lettera autografa di Claudio Monteverdi ad Alessandro Striggio, Cremona 24 agosto 1609

Archivio di Stato di Mantova, Autografi, busta 6, c. 99-100

In questa lettera Monteverdi annuncia da Cremona l'arrivo delle copie stampate dell'*Orfeo*: «[…] Altro non mi occorre dire a Vostra Signoria Illustrissima, se non che *l'Orfeo,* spero che dimani, che sarà alli 25, mio fratello [Giulio Cesare] riceverà la copia finita di stampare dal stampatore, che glie la manderà per il coriere di Venezia che gionge aponto dimani, e, subbito aùta, ne farà legare una e la donerà a l'Altezza serenissima del signore Prencipe; e, donandogliela, supplico Vostra Signoria Illustrissima a compagnarla di parole presso quella Altezza Serenissima che significano il molto che desidero nel'animo mio di mostrarle quanto li sono devotissimo e umilissimo servitore, e che dono poco a Sua Altezza Serenissima (che molto merita) per mancamento di fortuna sì, ma non già per difetto d'animo […]».

Bibliografia: Henry Prunières, *Monteverdi: His life and his work*, London Toronto, Dent, 1926, p. 236; Claudio Monteverdi, *Lettere dediche e prefazioni*, a cura di Domenico de' Paoli, Roma, De Santis, 1973, p. 40; *Claudio Monteverdi. Lettere*, a cura di Éva Lax, Firenze, Olschki, 1994, pp. 7-8.

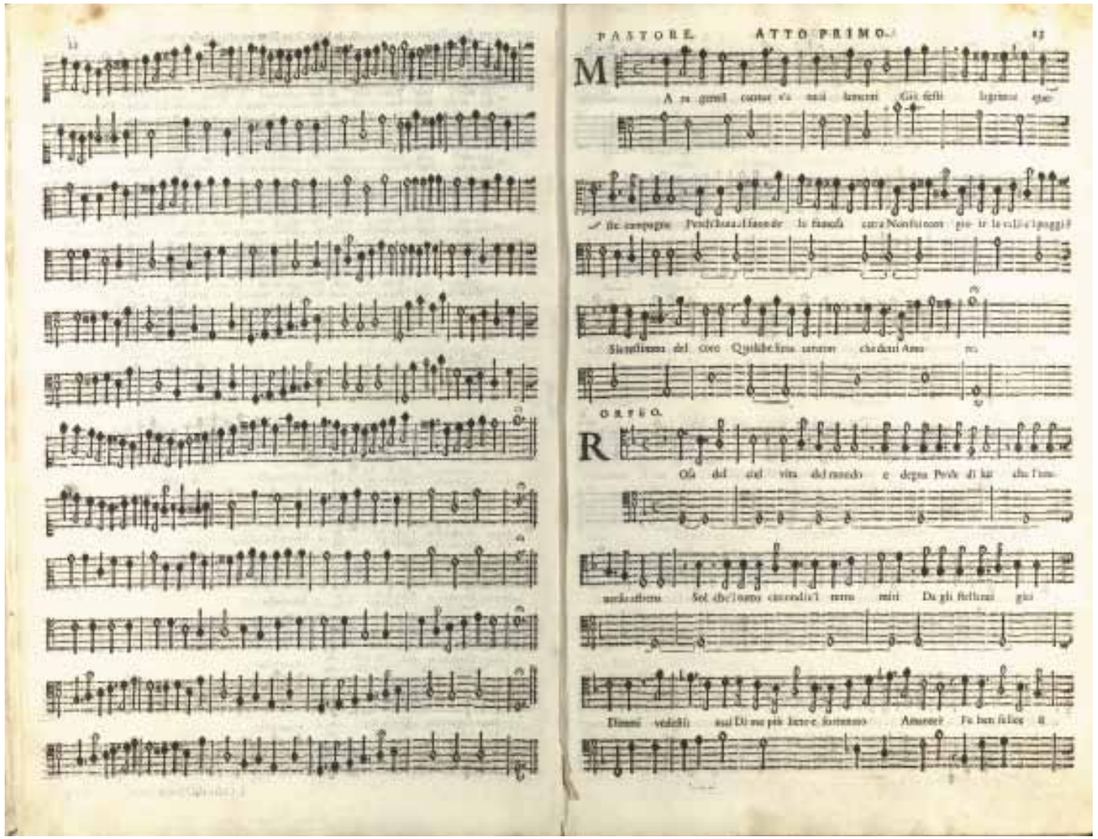


77
Claudio Monteverdi
L'Orfeo. Favola in musica da Claudio Monteverdi rappresentata in Mantova l'Anno 1607.& novamente data in luce. Al Serenissimo Signor D. Francesco Gonzaga Prencipe di Mantova. & di Monferrato, &c..
In Venetia, Appresso Ricciardo Amadino, MDCIX

Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Cecilia di Roma

Due anni dopo la rappresentazione, Monteverdi diede alle stampe la partitura di *Orfeo* (Venezia, Ricciardo Amadino, 1609), che venne presto ristampata (1615). A differenza del libretto, che è privo di lettera dedicatoria, la partitura presenta un esteso omaggio al principe Francesco Gonzaga: «Serenissimo Signore mio Signore et Patrone Colendissimo.
La Favola d'Orfeo che già nell'Academia de gl'Invaghiti sotto gl'auspitij di V.A. fù sopra angusta [o augusta?] Scena musicalmente rappresentata, douendo hora comparire nel gran Teatro dell'universo à far mostra di sé à tutti gl'huomini, non è ragione che si lasci vedere con altro nome signata, che con quello dell'Altezza V. glorioso, & felice. A lei dunque humilmente la consacro, affinch'ella che à guisa di benigna stella le fù propitia nel suo nascimento, con i Serenissimi raggi della gratia sua, si degni di fauorir il progresso della sua vita, la quale posso sperare, mercè dell'Altezza Vostra che fia per esser durabile al pari dell'humana generatione. Supplico V. Altezza à gradir questo segno della diuotione mia, con quel animo grande che è proprio di lei, & che lega gl'animi di chiunque ha ventura di trattar seco. E qui inchinandomi con sommissa riuerenza all'Altezza V. prego il Signore che d'ogni suo desiderio la faccia contenta.
In Mantoua li 22. Agosto 1609
Di V. Altezza Serenissima.
Humilissimo, & obligatissimo seruitore.
Claudio Monteuerdi».
Questa stampa si distingue da tutte le altre partiture coeve per la ricchezza di istruzioni performative, per l'indicazione dettagliata di una tavola degli strumenti e per l'inclusione della toccata d'inizio, solitamente lasciata alla libera scelta del maestro concertatore. Questa partitura non è mai stata esposta a Mantova.

Bibliografia: Monteverdi, *L'Orfeo*, edizione critica a cura di Claudio Gallico, London et al., 2004 (con bibliografia concorrente).



‘Arianna’ e le feste del 1608

Le feste celebrate a Mantova tra la fine di maggio e l’inizio di giugno del 1608 per le nozze del principe Francesco Gonzaga con Margherita di Savoia, rappresentano la più imponente espressione del gusto e della politica spettacolare gonzaghesca. Vi si riflettono la prodigalità del duca Vincenzo I, le diverse tendenze in materia teatrale e lo spirito di emulazione tra le corti di Mantova, Torino, Modena e Firenze, contemporaneamente impegnate in feste nuziali. Il fastoso programma mantovano, tramandato dal *Compendio* di Follino (**Catalogo n. 78/I**), oltre a cortei, ingressi trionfali e tornei, include, fra l’altro: l’istituzione dell’Ordine del Redentore; la recita di *Arianna*, tragedia per musica di Rinuccini e Monteverdi; una battaglia navale con fuochi d’artificio sul lago di Mezzo (Gabriele Bertazzolo); la recita nel teatro Grande della commedia *La Idropica* di Battista Guarini (**Catalogo n. 80**) con *intermedi* di Gabriello Chiabrera, musicati da Monteverdi, Salomone Rossi, Giovanni Giacomo Gastoldi, Marco da Gagliano, Giulio Cesare Monteverdi, Paolo Virchi, e con macchine di Antonio Maria Viani; il *Ballo delle Ingrate* di Monteverdi, quale prologo di un banchetto. Rispetto alle feste della corte di Savoia, nelle quali il ballo e lo spettacolo equestre avevano notevole rilievo, quelle mantovane si distinsero per gli eventi teatrali, con o senza musica.
Il *Compendio*, oltre ai testi poetici di alcuni spettacoli, tra i quali l’*Arianna*, contiene due tavole fuori testo: il carro acquatico sul quale trovavano posto strumentisti a fiato (**Catalogo n. 78/II**); l’immagine panoramica della battaglia navale, nella quale lo stesso carro è contrassegnato dalla lettera A (**Catalogo n. 78/III**). Il nome dell’autore, don Federico Follino, si evince dalla dedica a Margherita Gonzaga duchessa di Lorena. La partitura integrale di *Arianna* non fu mai edita, ma ebbe grande successo la stampa del *Lamento* a partire dagli anni Venti.

78 (I)
Federico Follino
Compendio delle sontuose feste fatte l’anno MDVIII nella citta’ di Mantoua, per le reali nozze del serenissimo prencipe D. Francesco Gonzaga, con la serenissima infante Margherita di Sauoia.
In Mantoua, presso Aurelio, & Lodouico Osanna stampatori ducali, 1608.

Bibl. Com. Teresiana, Sala Ms. Rari 22

78 (II)
Gabriele Bertazzolo
Dissegno del carro sopra’l quale recitò la Fortezza nella Battaglia Nauale & fuochi trionfali fatti nelle Reali & felicissime nozze del Ser.mo Prencipe di Mant.a & di Monferrato co la Ser.ma D. Margarita prima Infanta di Sauoia per opera & architettura di Gabriele Bertazzolo ingegnero, delle Alt.e Ser.me di Mant.a l’anno 1608.
[Mantova, Aurelio e Lodovico Osanna, 1608].

Bibl. Com. Teresiana, Sala Ms. Rari 22

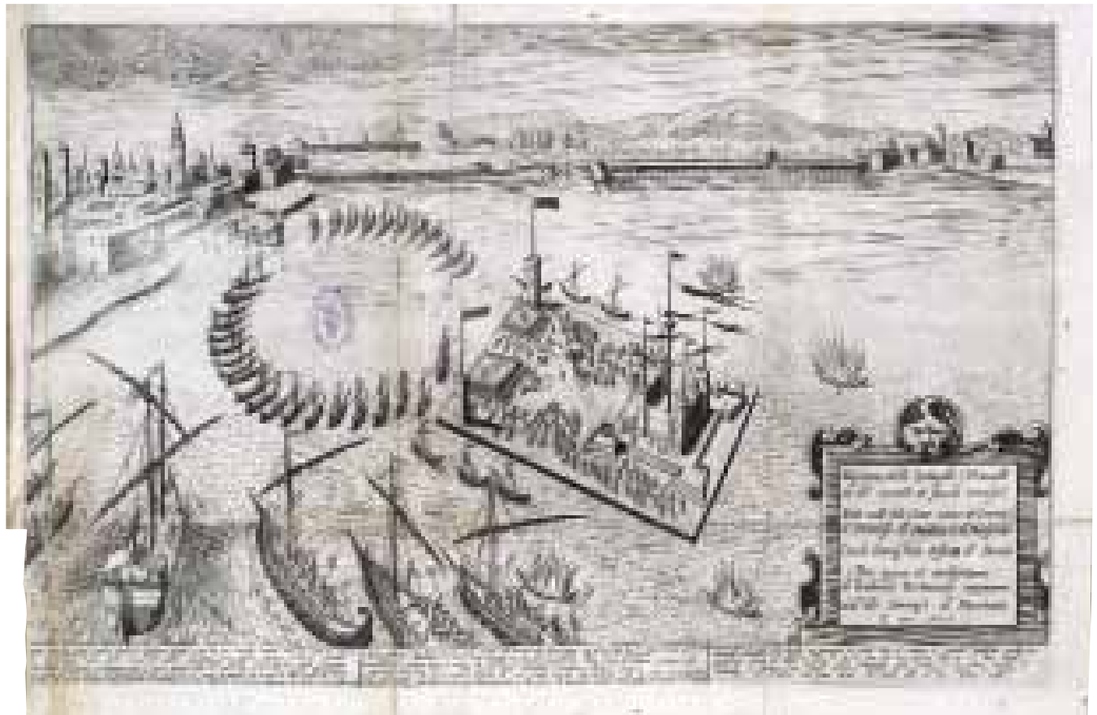
78 (III)
Gabriele Bertazzolo
Dissegno della Battaglia Nauale et del castello de fuochi trionfali. Fatti nelle felicissime nozze del Sereniss. S.r Prencipe di Mantoua et di Monferrato con la Serenissima Infanta di Sauoia. Per opera, et architettura di Gabriele Bertazzolo ingegnero dell’Alt. Sereniss. Di Mantoua. L’anno 1608.
[Mantova, Aurelio e Lodovico Osanna, 1608].

Bibl. Com. Teresiana, Sala Ms. Rari 22

ESCLUSO DAL PRESTITO
COMPENDIO
DELLE SONTVOSE
FESTE
FATTE L’ANNO M·DC·VIII.
NELLA CITTA’ DI MANTOVA.
PER LE REALI NOZZE DEL
SERENISSIMO PRENCIPE
D. FRANCESCO GONZAGA,
CON LA SERENISSIMA INFANTE
MARGHERITA DI SAVOIA.
IN MANTOVA,
Presso Aurelio, & Lodouico Osanna Stampatori Ducali. M DC VIII.
Con licenza de’ Superiori.

tragedia per musica di Ottavio Rinuccini e Claudio Monteverdi (tramonto, 28 maggio); banchetto ed escursione di caccia a Marmirolo (29 maggio); messa cantata (basilica di Sant’Andrea), escursione a Poggio Reale e Porto, commedia (compagnia I Fedeli), festa notturna (appartamento del principe, 30 maggio);
battaglia navale e fuochi d’artificio *Assedio di un castello sul lago* (Gabriele Bertazzolo *macchine*; Carlo Rossi *coreografie*), durata oltre quattro ore, ambientazione lago di Mezzo (31 maggio);
La Idropica di Battista Guarini con *intermedi* (2 giugno; cfr, scheda n. 80); *Trionfo d’Amore* torneo a piedi da un’idea del principe Francesco Gonzaga (cortile della corte vecchia, 15.000 posti a sedere, 3 giugno); *Ballo delle Ingrate* di Rinuccini e Monteverdi (Teatro Grande, inizio dopo il tramonto), banchetto (4 giugno); processione solenne per il Corpus Domini, *Giostra all’uomo armato* (piazza San Pietro ora Sordello), *Balletto d’Ifigenia* di Alessandro Striggio da un’idea del principe Francesco Gonzaga (Teatro Grande), banchetto (5 giugno). Rispetto alle omologhe feste celebrate a Torino nelle quali il ballo e l’intrattenimento equestre hanno notevole rilievo, quelle mantovane sono maggiormente caratterizzate dalla presenza di eventi teatrali con o senza musica.
Il *Compendio*, oltre ai testi poetici integrali di vari spettacoli, tra i quali l’*Arianna*, contiene due tavole fuori testo: la prima, raffigura il carro acquatico sul quale trovavano posto il personaggio della Fortezza e gli strumentisti a fiato (*Dissegno del carro sopra l’ quale recitò la Fortezza nella Battaglia Navale de fuochi Trionfali*

Le feste celebrate a Mantova tra la fine di maggio e l’inizio di giugno del 1608 sono tra le più celebri e studiate del periodo. Il programma festivo, tramandato dal *Compendio* di Follino contempla: arrivo di Margherita di Savoia (per via d’acqua da Casale), sosta a palazzo Te, corteo per le vie della città parate a festa, ingresso in palazzo Ducale dalla porta di Castello, arrivo all’appartamento nuziale (24 maggio); istituzione dell’Ordine del Redentore, esposizione della reliquia del Preziosissimo Sangue (25-26 maggio); escursione a palazzo Te (27 maggio); recita di una commedia (pomeriggio, 28 maggio), *Arianna*,



[...] *di Gabriele Bertazzolo Ingegnero*); la seconda, offre l'immagine panoramica della battaglia navale nella quale anche il carro della prima tavola è presente e contrassegnato dalla lettera A (*Disegno della battaglia navale et del castello de fuochi trionfali* […] *di Gabriele Bertazzolo Ingegnero*); non a caso esse illustrano uno dei tratti peculiari della scenotecnica mantovana ossia gli spettacoli acquatici nella cui elaborazione Bertazzolo eccelleva. Il nome dell'autore del *Compendio*, don Federico Follino, si evince dalla firma della dedica alla duchessa Margherita Gonzaga di Lorena. Pur da ecclesiastico, Follino visse nella cerchia della corte mantovana, ricoprendo cariche di prestigio crescente: sacerdote, canonico di S. Barbara, cappellano di corte, elemosiniere del duca e protonotario (1592), cerimoniere dell'Ordine del Redentore, precettore dei paggi ducali, rettore della chiesa di Santa Maria della Carità (dal 1607). Molto vicino al duca Vincenzo, egli non fu solo il cronista ufficiale di feste e cerimonie di corte, ma anche corago e inventore di intermezzi, commedie, quintane, barriere e apparati solenni. La sua produzione, parte dispersa e parte manoscritta, in quattro casi fu stampata e ora è disponibile in edizione anastatica (Follino 2004).

Nei mesi successivi, i libretti a stampa contenenti le cronache delle feste furono inviati in omaggio a varie corti tra le quali quella cesarea (14 luglio e 21 agosto 1608; Venturini 2002, pp. 587-588).

L'esemplare del *Compendio*, conservato nella biblioteca Comunale Teresiana è stato esposto a Mantova (*Celeste Galeria*, Palazzo Te, 1° settembre - 8 dicembre 2002); un esemplare da Collezione privata è stato esposto a London (*Splendours of Gonzaga*, Victoria and Albert Museum, 4 novembre 1981 - 31 gennaio 1982); l'esemplare conservato alla Biblioteca Braidense di Milano è stato esposto a Torino (*Feste barocche. Cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento*, Palazzo Madama, 7 aprile - 5 luglio 2009).

Paola Besutti

Bibliografia: Paola Besutti, *Il matrimonio dell'infanta Margherita: le feste a Mantova*, in *Torino, Parigi, Madrid: politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, a cura Mariarosa Masoero, Sergio Mamino e Claudio Rosso, Firenze, Olschki, 1999, pp. 491-506; Paola Besutti, *La galleria musicale dei Gonzaga: intermediari, luoghi, musiche e strumenti in corte a Mantova*, in *Gonzaga. La celeste galeria: le raccolte*, a cura di Raffaella Morselli, Milano, Skira, 2002, p. 473; Federico Follino, *Cronache mantovane (1587-1608)*, edizione anastatica a cura di Claudio Gallico, Firenze, Olschki, 2004 (Biblioteca mantovana, 3); Paola Besutti, *Compendio delle sontuose* [...] *1608*, in *Feste barocche. Cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento*, a cura di Clelia Arnaldi di Balme e Franca Varallo, Milano, Silvana, 2009, pp. 76-77 (con bibliografia concorrente).

79
Andrea Guarini
Origine, e fondatione di tutte le religioni, e militie di caualieri, con le croci, e segni vsati da quelle; erette da prencipi diuersi in vari tempi. Breuemente raccolte dal reuer. don Andrea Guarini dalla Riuiera di Benaco, e date in luce.
In Vicenza, appresso Dominico Amadio, 1614.

Bibl. Com. Teresiana, Arm.8.a.4

Riporta l'emblema dell'Ordine del Redentore (pp. 30-31), istituito da Vicenzo I durante le feste del 1608. Ogni anno l'Ordine acquisiva nuovi membri, nominati nel giorno della *Sensa*. L'11 maggio 1611, vigilia dell'Ascensione, i vespri in S. Andrea vennero celebrati con nuova musica bellissima di Claudio Monteverdi.

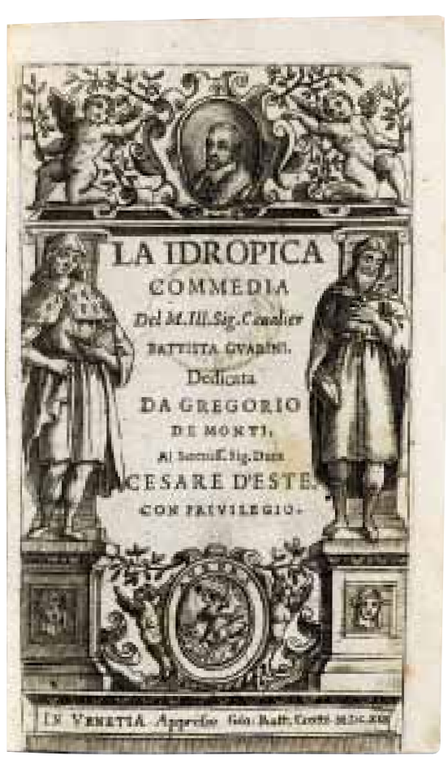
Bibliografia: Jeffrey Kurtzman-Licia Mari, *A Monteverdi Vespers in 1611*, «Early Music», 36/4, 2008, pp. 547-556.

80
Battista Guarini
La idropica. Commedia del m. ill. sig. caualier Battista Guarini.
In Venetia, appresso Gio. Batt. Ciotti, 1613.

Bibl. Com. teresiana, Arm.17.a.6

La rappresentazione della commedia 'grande' con intermedi musicali sfarzosi, ha rappresentato, negli intendimenti del duca Vincenzo I, l'apice delle feste del 1608. Si giunse alla scelta di questo testo dopo averne valutati e rifiutati diversi. Nella scelta prevalse certamente il prestigio del nome dell'autore. Gli *intermedi* di Gabriello Chiabrera, furono musicati da: Monteverdi (prologo *Manto)*, Salomone Rossi (I intermedio *Il ratto di Proserpina*), Giovanni Giacomo Gastoldi (II intermedio *Il ratto d'Europa*), Marco da Gagliano (III intermedio *Le nozze di Giove con Alomena*), Giulio Cesare Monteverdi (IV intermedio *Le nozze d'Ebe con Alcide*), Paolo Virchi (conclusione *Dea della leticia*); macchine di Antonio Maria Viani (Compagnia Fedeli, Teatro Grande, inizio due ore prima del tramonto) (2 giugno). Gli osservatori esterni giudicarono lo spettacolo un pretesto per la recita degli intermedi. Le musiche sono irreperibili, o non riconoscibili all'interno di raccolte musicali successive.

Bibliografia: Paola Besutti, *Il matrimonio dell'infanta Margherita: le feste a Mantova*, in *Torino, Parigi, Madrid: politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, a cura Mariarosa Masoero, Sergio Mamino e Claudio Rosso, Firenze, Olschki, 1999, pp. 491-506.



81
Claudio Monteverdi
Lettera autografa ad Alessandro Striggio a Mantova, Venezia 9 dicembre1616.
Archivio di Stato di Mantova, *Autografi*, busta 6, cc. 144-145

Monteverdi riceve a Venezia «librettino contenente la favola maritima delle *Nozze di Tetide*» da mettere in musica. Nel criticare l'evanescenza del testo e la sua scarsa esplorazione degli affetti umani, lo paragona ai precedenti testi, i cui protagonisti erano pateticamente umani: «[…] Oltre a ciò ho visto li interlocutori essere Venti, Amoretti, Zeffiretti e Sirene, e per consequenza molti soprani faranno de bisogno; e s'aggionge di più che li Venti hanno da cantare, cioè li Zeffiri e li Boreali! Come, caro Signore, potrò io imitare il parlar de' venti, se non parlano?! E come potrò io con il mezzo loro movere li affetti? Mosse l'Arianna per esser donna, e mosse parimente Orfeo per esser omo, e non vento. Le armonie imittano loro medesime, e non con l'orazione, e li streppiti de' venti, e il bellar dele pecore, il nitrire de' cavalli e va discorrendo, ma non imitano il parlar de' venti che non si trova! Li balli, poi, che entro a tal favola sono sparsi, non hanno piedi da ballo. La favola tutta, poi, quanto alla mia non poca ignoranza, non sento che ponto mi mova con difficoltà anco la intendo, né sento che lei mi porta con ordine naturale ad un fine che mi mova: l'*Arianna* mi porta ad un giusto lamento e l'*Orfeo* ad una giusta preghiera; ma questa – non so a qual fine. Sì che, che vole Vostra Signoria Illustrissima che la musica possa in questa?».

Bibliografia: Stefano Davari *Notizie biografiche del distinto maestro di musica Claudio Monteverdi, desunte dai documenti dell'archivio storico Gonzaga*, Estratto da «Atti della R. Accademia Virgiliana di Mantova», 1885-86, Mantova, Prem. Stab. Tip. Lit. G. Mondovi, 1885, pp. 79-183: 112; *Claudio Monteverdi. Lettere dediche e prefazioni*, a cura di Domenico de' Paoli, Roma, De Santis, 1973, p. 86; *Claudio Monteverdi. Lettere*, a cura di Éva Lax, Firenze, Olschki, 1994, pp. 48-50.

82
Claudio Monteverdi
Lettera autografa ad Alessandro Striggio a Mantova, Venezia 28 marzo 1620.
Archivio di Stato di Mantova, Autografi, busta 6, c. 219.

Nel 1620 il duca Ferdinando Gonzaga intendeva festeggiare il compleanno (maggio) della propria consorte Caterina facendo rappresentare nuovamente l'*Arianna* e per questo sollecitò il suo invio a Mantova, prenotando anche la presenza del maestro per la sua concertazione. Monteverdi eseguì rapidamente la copia e la inviò: «Invio a Vostra Signoria Illustrissima li presenti quinternetti del'*Arianna*. Credevo inviarle tutti, ma chi me la ricopia, così mi manca – non già perché non si affatica, ma perché riesce più lunga di quello credeva. Al sicuro però per lo venturo ordinario la manderò finita, anzi, più presto, quando che io avessi a chi darla per straordinario, perché le notte sono tutte finite, manca solamente la parte delle parole». Il progetto non venne realizzato. Caterina de' Medici offrì invece a Ferdinando per il suo compleanno un balletto composto da Jacopo Peri, il cui libretto è stato solo di recente identificato. La lettera comprova che esistevano al tempo varie copie di *Arianna*, e consente di dare uno sguardo verso la riproduzione manoscritta della musica.

Bibliografia: Stefano Davari *Notizie biografiche del distinto maestro di musica Claudio Monteverdi, desunte dai documenti dell'archivio storico Gonzaga*, Estratto da «Atti della R. Accademia Virgiliana di Mantova», 1885-86, Mantova, Prem. Stab. Tip. Lit. G. Mondovi, 1885, pp. 79-183: 149; *Claudio Monteverdi. Lettere dediche e prefazioni*, a cura di Domenico de' Paoli, Roma, De Santis, 1973, p. 159; *Claudio Monteverdi. Lettere*, a cura di Éva Lax, Firenze, Olschki, 1994, pp. 100; Paola Besutti, *Variar 'le prime 7 stanze della luna': ritrovati versi di ballo per Jacopo Peri*, «Studi musicali», XXXIV, 2005, n. 2, pp. 319-374.

83
Claudio Monteverdi
Lettera autografa al cardinale Ferdinando Gonzaga a Roma, Mantova 28 dicembre 1610.
Archivio di Stato di Mantova, *Autografi*, busta 6, c. 108-109

Dopo aver chiesto al cardinale Ferdinando Gonzaga, che si trovava a Roma, un aiuto, o almeno un'intercessione presso il papa, per ottenere un beneficio ecclesiastico con il quale pagare la «donzena» (retta) per il figlio maggiore Francesco nel Seminario Romano, Monteverdi passa a qui a commentare musiche e musicisti ascoltati in occasione del suo recente viaggio a Roma, compiuto per consegnare a papa Paolo V i suoi *Vespri della Beata Vergine* (1610). Ha udito Ippolita Recupito e Francesca Caccini, ma ancora meglio di loro canta, a Mantova, Adriana Basile. La cantarice era ben nota a Ferdinando, che aveva per lei particolare inclinazione. Monteverdi chiede quindi al cardinale, che si dilettava di poesia e composizione, una sua «bella aria» da far cantare ad Adriana «un venere di sera nella Sala de' Specchi». Recentemente ritrovata, la Sala de' Specchi (o dello Specchio) è l'unico ambiente del palazzo Ducale di Mantova esplicitamente menzionato da Monteverdi. Si trattava di una Sala voluta da Guglielmo Gonzaga nel cuore di un nuovo appartamento, fatto progettare e costruire da Bernardino Facciotto per avere spazi più raccolti in cui fare musica, ricevere e guardare il proprio capolavoro: la basilica palatina di S. Barbara. Nella Sala de' Specchi si faceva musica 'da camera' e prove, come quella di *Arianna*, nel febbraio 1608. Per dimensioni non era invece adatta a spettacoli con scene e non ospitò la prima rappresentazione di *Orfeo* (1607).

Bibliografia: Paola Besutti, *The 'Sala degli Specchi' uncovered: Monteverdi, the Gonzagas and the Palazzo Ducale, Mantua*, «Early Music», XXVII/3, 1999, pp. 451-464; Paola Besutti, *Luoghi musica e identità al tempo di Monteverdi: la sala di 'Orfeo' e altri spazi della 'rappresentazione'*, in *La corona del principe. Iconologia e simbologia per Vincenzo I Gonzaga*, a cura di Chiara Continisio, Mantova Il Rio, 2015, pp. 108-130 (con bibliografia concorrente).

Il fasto della devozione

Durante l'estate del 1610 Monteverdi diede alle stampe quella che sarebbe divenuta una delle più celebri raccolte di musica liturgica e sacra di tutti i tempi: i cosiddetti *Vespri della Beata Vergine*. Dal 1602 Monteverdi ricopriva l'impegnativo ruolo di «maestro della musica del duca» e come tale doveva provvedere alle musiche sia profane, sia sacre e liturgiche per le cappelle di corte o, occasionalmente, per altre chiese cittadine. Il palazzo ducale comprendeva una piccola chiesa gotica (S. Croce), varie cappelle per uso privato e la grande basilica palatina di S. Barbara, che a quei tempi era dotata di un proprio maestro di cappella e ospitava fastosi apparati celebrativi. Nel 1609, venuto a mancare il maestro di S. Barbara, Monteverdi tentò forse con questa stampa di ottenere quel ruolo, decisamente meno impegnativo del suo. Con la dedica al papa Paolo V egli poi cercò di favorire l'ammissione gratuita del figlio primogenito, Francesco, al seminario romano. Nonostante il viaggio a Roma, gli obiettivi non furono raggiunti. L'incarico in S. Barbara fu affidato ad altri e Francesco fu avviato dal padre agli studi di giurisprudenza. Il quadro biografico chiarisce dunque l'impegno di Monteverdi anche in campo sacro e giustifica l'esistenza, altrimenti inspiegabile, di una produzione sacra tanto vasta alla data del 1610. Nella raccolta del 1610 non sono distinguibili le diverse occasioni per le quali le musiche furono concepite, ma in alcuni casi è possibile identificarne la destinazione: come l'inno *Ave maris stella* (**Catalogo n. 89**), composto sul canto piano riformato per la basilica di S. Barbara e quindi probabilmente a essa destinato; o come il mottetto trinitario *Duo Seraphim*, forse scritto nel 1605 per celebrare la collocazione della pala della *Trinità* di Pietro Paolo Rubens nella chiesa della Ss. Trinità. Brani monteverdiani non identificabili risuonarono certamente in un vespro solenne celebrato nel 1611 nella basilica concattedrale di S. Andrea.

84

Compagnia delle Vergini di sant'Orsola, *Mantova*
Regola della compagnia delle vergini della gloriosa vergine, et martire santa Orsola, & delle sue vndici mila compagne. Stampata d'ordine di madama ser.ma Margherita Gonzaga duchessa di Ferrara, fondatrice di questa casa di Mantoua.
In Mantoua, per Francesco Osanna stampator ducale, 1600.

Bibl. Com. Teresiana, Arm.8.b.25

Rimasta vedova del consorte, duca Alfonso d'Este, Margherita Gonzaga (1564 - 1618) tornò alla corte di Mantova. Per qualche tempo occupò un appartamento, ora non distintamente riconoscibile, che doveva trovarsi nell'area di S. Croce. Nel frattempo fece costruire la chiesa e il convento di S. Orsola nel quale poi si ritirò (1603), continuando tuttavia a commissionare dipinti. Arricchì la propria nuova 'reggia' di opere di Viani, di Ludovico Carracci, di F. Mazzola il Parmigianino, Francesco Francia, Domenico Fetti e numerosi altri artisti. Dotata di buona formazione musicale, ricevuta da Giaches Wert e coreutica, abbandonò queste pratiche, pur ricevendo dediche di raccolte musicali sacre (Alessandro Grandi, *Mottetti a cinque voci*, 1614). Pur in mancanza di prove dirette, è verosimile che Margherita abbia avuto contatti con Monteverdi.

Bibliografia: Elio Durante – Anna Martellotti, *'Giovinetta peregrina'. La vera storia di Laura Peperara e Torquato Tasso*, Firenze, Olschki, 2010.

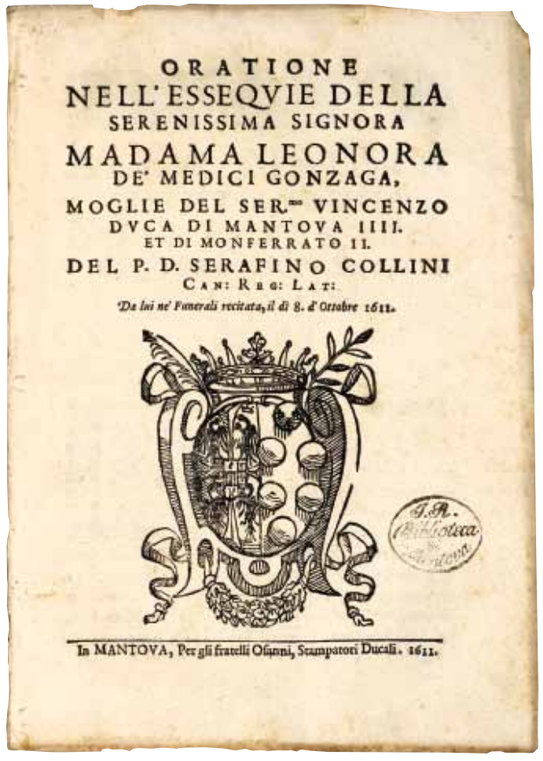
85

Collini, Serafino
Oratione nell'essequie della serenissima signora madama Leonora De' Medici Gonzaga, moglie del ser.mo Vincenzo duca di Mantoua IV et di Monferrato II. Del p.d. Serafino Collini can. reg. lat. Da lui ne' funerali recitata, il di 8. d'Ottobre 1611.
In Mantoua, per gli fratelli Osanni, stampatori ducali, 1611.

Bibl. Com. Teresiana, e.III.75

Leonora de' Medici Gonzaga, moglie del duca Vincenzo I muore un anno prima del consorte. Per le sue esequie vengono celebrate con catafalchi e orazioni, tra le quali quella di Serafino Collini. Queste cerimonie prevedevano sempre presenza di musiche che però non sono riconoscibili. Certamente Monteverdi prese parte a questo evento.

REGOLA
DELLA COMPAGNIA
DELLE VERGINI
DELLA GLORIOSA VERGINE,
ET MARTIRE SANTA ORSOLA,
& delle sue vndici mila Compagne.
Stampata di ordine di Madama Ser.ma MARGHERITA GONZAGA *Duchessa di Ferrara, fondatrice di questa casa di Mantoua.*
IN MANTOVA, Per Francesco Osanna Stampator Ducale. M D C.


ORATIONE
NELL'ESSEQVIE DELLA
SERENISSIMA SIGNORA
MADAMA LEONORA
DE' MEDICI GONZAGA,
MOGLIE DEL SER.mo VINCENZO
DVCA DI MANTOVA IIII.
ET DI MONFERRATO II.
DEL P. D. SERAFINO COLLINI
CAN: REG: LAT:
Da lui ne' Funerali recitata, il di 8. d' Ottobre 1611.
In MANTOVA, Per gli fratelli Osanni, Stampatori Ducali. 1611.

86

Ippolito Donesmondi

Dell'istoria ecclesiastica di Mantoua, del R.P.F. Ippolito Donesmondi minore osseruante. Parte seconda. Nella quale in altri cinque libri seguenti alla prima parte, si descriue ciò ch'è occorso in quella, appartenente massime al culto christiano, dal Concilio da Pio II celebratoui, fino a' presenti tempi.

In Mantova, presso Aurelio, & Lodouico Osanna fratelli, stampatori ducali, 1616.

Bibl. Com. Teresiana, CP.A.148.2

L'*istoria ecclesiastica* di Donesmondi rappresenta una delle principali fonti per ricostruire le vicende sacre e devozionali della città di Mantova al tempo di Monteverdi. Vi si narrano avvicendamenti vescovili, edificazioni e riti.

87

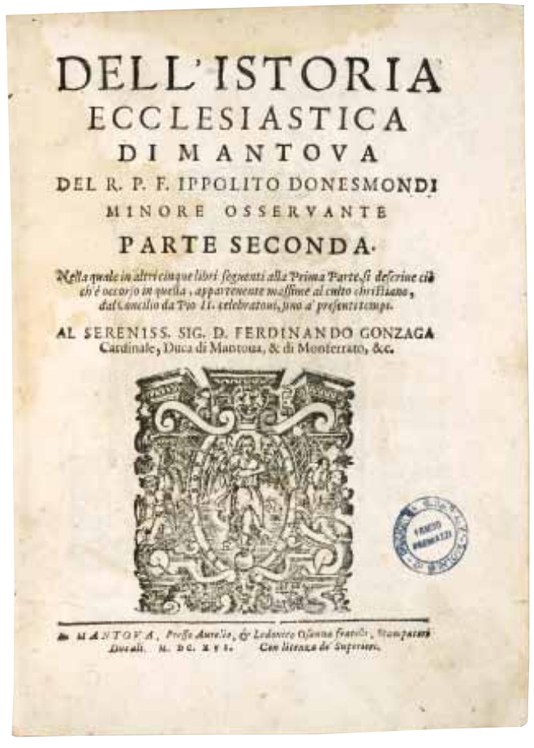
Giuseppe Gorzoni

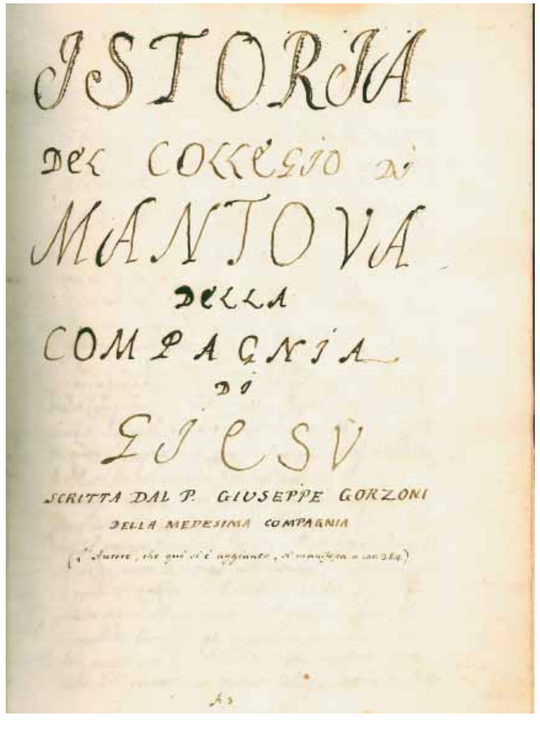
Istoria del Collegio di Mantova della Compagnia di Giesù scritta dal padre Giuseppe Gorzoni della medesima Compagnia (pp. 1-[400]; 9-[278])

Biblioteca Comunale Teresiana, ms. 997 (H.IV.10); cart.; 1695-1713; *in-folio*, mm 304 x 210; il manoscritto, per la maggior parte autografo, consta di due parti numerate per pagine in due sequenze, ciascuna seguita da indici, in parte di altra mano e non numerati. Legatura databile tra il 1780 e il 1823, in piena pelle su quadranti in cartone.

Contestualmente alla beatificazione del gesuita Luigi Gonzaga, il duca Vincenzo commissionò a Pietro Paolo Rubens un grande quadro raffigurante la famiglia Gonzaga in adorazione della Trinità, collocato nella chiesa dei padri della Compagnia di S. Ignazio, intitolata alla Trinità, nel 1605. In quest'occasione, narrata da Gorzoni, potrebbe essere stato eseguito il famoso *Duo Seraphim* di Monteverdi (quello poi pubblicato nel 1610 o una versione precedente). La chiesa dei Gesuiti godeva da anni di considerazione da parte dei Gonzaga e vi si può immaginare Monteverdi coinvolto – quanto non ci è dato di sapere, ma in ogni caso recettivo alle suggestioni della ritualità e dei luoghi – per esempio nelle sontuose e articolate cerimonie funebri del 1594 per la morte della duchessa madre Eleonora, moglie di Guglielmo.

Bibliografia: Licia Mari, *'Ut auditores afficientur': spazi e cerimonie nelle chiese della città*, in *'Al suon de la famosa cetra'* (con bibliografia concorrente).


DELL'ISTORIA
ECCLESIASTICA
DI MANTOVA
DEL R. P. F. IPPOLITO DONESMONDI
MINORE OSSERVANTE
PARTE SECONDA.
Nella quale in altri cinque libri seguenti alla Prima Parte, si descrive ciò ch'è occorso in quella, appartenente massime al culto christiano, dal Concilio da Pio II. celebratoui, fino a' presenti tempi.
AL SERENISS. SIG. D. FERDINANDO GONZAGA
Cardinale, Duca di Mantoua, & di Monferrato, &c.
In MANTOVA, Presso Aurelio, & Lodouico Osanna fratelli, Stampatori Ducali. M. DC. XVI. Con licenza de' Superiori.


ISTORIA
DEL COLLEGIO DI
MANTOVA
DELLA
COMPAGNIA
DI
GIESV
SCRITTA DAL P. GIUSEPPE GORZONI
DELLA MEDESIMA COMPAGNIA

88

Nicolò Forti

Nelle pompe funerali celebrate per la sacra cesarea real maesta' dell'imperadrice Leonora Gonzaga. Oratione recitata in Mantoua li 16 genaro 1687 dal p. Micolò Forti mantouano.

In Mantoua, per gli Osanna, stampatori ducali, [1687].

Bibl. Com. Teresiana, Sala Ms. Rari 76

Contiene: incisione dell'apparato funebre eretto in S. Barbara (Fabritivs de Carinis inuen. et fecit; Fran. Vandendeyk del. et scul. 1687). Dall'incisione si scorgono distintamente le grandi finestre delle cupole quadrate di S. Barbara e qualche particolare sui ricchi arredi e drapperie che la decoravano sontuosamente.

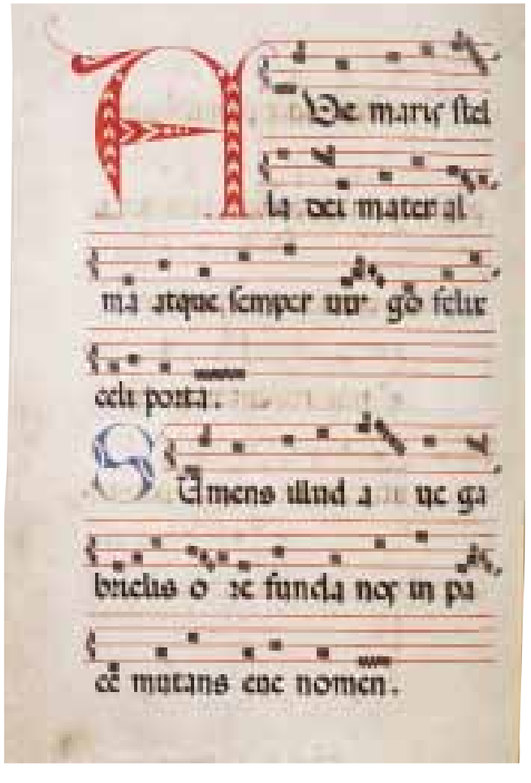
89

Basilica di S. Barbara, *Mantova*

Hymnarium ad usum Ecclesie nostre Sancte Barbare (cc. 1*r*-117*v*)

Archivio Storico Diocesano di Mantova, Codice Corale VIII, Innario; cart.; 1551-1600; cc. I-IV,117, I'-III'; mm 488 x 372; canto fermo, con notazione quadrata nera su tetragramma rosso, chiave C; a c. 1r, iniziale *E(xultet)* di tipo onciale, in blu, inserita in un riquadro con decorazioni floreali in rosso e in parte dorate; iniziali calligrafiche, in rosso e blu alternati. Legatura coeva in cuoio su quadranti in legno, con borchie. Testo non interamente musicato.

Innario appartenente alla serie dei codici corali della Basilica palatina di S. Barbara, che tramandano il canto piano riformato e in parte nuovamente composto per volere del duca-compositore Guglielmo Gonzaga. La paziente opera di revisione dei testi e delle melodie si protrasse per decenni, soprattutto per ottenere l'approvazione dei testi liturgici propri della basilica di palazzo in un periodo, post-conciliare, in cui si tendeva a non concedere deroghe. Il vasto carteggio fra Roma e Mantova non tocca però mai della musicazione dei testi, che pare non essere al centro degli interessi delle autorità romane. A Mantova, dunque, lo stesso Guglielmo, verosimilmente coadiuvato dal proprio maestro di cappella Giaches Wert fu libero di intervenire sul repertorio di tradizione romana. Sul canto piano barbarino composero molti maestri, primo fra tutti Giovanni Pierluigi da Palestrina. Questo codice contiene l'inno *Ave maris stella*, che differisce in qualche appariscente dettaglio dall'omologo inno di tradizione romana; mettendo a confronto la versione barbarina con l'inno composto da Monteverdi e stampato nei *Vespri della beata Vergine* (1610), emerge che egli utilizzò proprio la melodia in uso in S. Barbara. Il brano fu molto probabilmente composto per la basilica di S. Barbara, il che costituisce un documento del coinvolgimento del maestro nella chiesa ducale.

Bibliografia: Paola Besutti, *Ave maris stella: la tradizione mantovana nuovamente posta in musica da Monteverdi*, in *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive*, a cura di Paola Besutti, Teresa M. Gialdroni e Rodolfo Baroncini, Firenze, Olschki, 1998, pp. 57-78; Paola 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*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Stefania Soldati, Elena Zomparelli, Palestrina, Fondazione G. Pierluigi da Palestrina, 2006, pp. 707-742.

90
Matteo Sellas
Tiorba (chitarrone) a 18 ordini (Venezia, 1647).

Mantova, Palazzo d'Arco (Provenienza: sconosciuta)

Strumento costruito nel 1647 dal liutaio Matteo Sellas, originario di Fussen, ma attivo a Venezia nella prima metà del XVII secolo. L'attribuzione è documentata da un cartiglio con il disegno di una corona e la dicitura «MATTEO SELLAS alla corona in Venezia 1647».
Lo strumento monta 18 ordini di corde; i primi sei sono doppi e tastabili, i rimanenti 12 sono agganciati a un secondo cavigliere. Il numero di corde risulta essere in questo strumento una caratteristica particolare; infatti le tiorbe montano solitamente 14 ordini (6 tastabili, 8 liberi), e un altro solo strumento, simile a questo e del medesimo autore, è conservato nel Musée Instrumental del C.N.S.M. di Parigi. La necessità di utilizzare strumenti di tale fattura (per la precisione a 19 ordini) è documentata per la prima volta nel *Libro terzo di Intavolatura di Chitarone* di Giovanni Girolamo Kapsperger (Venezia, 1626) che necessitava anche di una peculiare accordatura. A un'analisi accurata risultano numerose parti non originali.
Lo strumento si trova attualmente in un discreto stato di conservazione; i due restauri del 1897 ad opera di Paolo De Santis e del 1990 ad opera di Mario Gadda, pur poco rispettosi delle tecniche liutarie degli strumenti a pizzico del XVII secolo, non ne hanno alterato sostanzialmente forma e dimensioni; lo strumento non può comunque essere utilizzato. Nel 1995 è stata costruita una copia dello strumento a cura di Stefano Solari, utilizzata nel 2000 per la registrazione del CD *Bellerofonte Castaldi, Capricci a tiorba sola*. Lo strumento è stato esposto nel 1996 (*Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, Bergamo) e a Mantova nel 2002 (*Gonzaga. La celeste galeriai*).
Monteverdi cita esplicitamente l'uso del chitarrone (o tiorba) per la realizzazione del basso continuo, nel suo *Quinto libro de madrigali*.

Bibliografia: Diego Cantalupi, scheda in *Gonzaga. La celeste galeria: le raccolte*, a cura di Raffaella Morselli, Milano, Skira, 2002, p. 475 (con bibliografia concorrente e dettaglio sui restauri).

91
Matthäus Greuter
Globo terrestre, Roma, 1632
(prima edizione).

Bibl. Com. Teresiana.
Diametro cm 50; altezza cm 75; larghezza cm 65.

Contemporaneo di Monteverdi, Greuter (Strasburgo 1556 - Roma 1638) produsse globi celesti e terresti al tempo molto diffusi. Il periodo di permanenza di Monteverdi a Mantova coincise anche con i viaggi al seguito del duca Vincenzo I in Ungheria e ai bagni di Spa. È verosimile, egli cercasse di comprendere i propri itinerari guardando anche supporti simile a questo.

I bozzetti e i costumi di Ferruccio Bolognesi

«Il teatro di Bolognesi è un'eventualità permanente. Lo scorgi nei temi figurativi svolti, nella composizione del progetto, nella decorazione minuziosa: molto si dispone e si offre con esibita teatralità. Specchio di teatro appare anche la sottile lieta amara volontà di deformare il visibile. Drammaticamente, l'inquieta e sghemba immagine – composta di tracce grafiche e segni ricorrenti come archetipi profondi personali ossessivi di Ferruccio – alla fine del processo esecutivo risulta come spazzata da un gesto brusco e spavaldo di liberazione: tratto dalla tradizione popolare, dalla gestualità quotidiana della strada, della piazza. È questo *naïf*?». Così scriveva Claudio Gallico (*Vestire i sogni,* 1982, p. 17) rievocando poi la collaborazione con Ferruccio e rimarcando come quella per la *Nina ossia la pazza per amore* di Paisiello, da lui diretta, fosse la «prima scenografia di un *naïf* italiano», il cui unico precedente era costituito dal *naïf* francese André Bauchant, autore della scenografia dell'*Appollon Musagète* di Igor Stravinskij, prodotto da Sergej Djagilev, con la coreografia di George Balanchine (Paris, 1928). Nel descrivere poi l'avanguardistica realizzazione (1978) della *Dafne* di Marco da Gagliano, interpretata da un'unica solista via via mutante personaggio grazie alle sagome di lamiera cruda di Bolognesi, Gallico afferma: «Questa è cultura d'avanguardia, nel ventaglio frastagliatissimo di culture in cui è frammentato il vivere e il pensare presente. Certo si configura una situazione obiettiva di conflittualità fra restauro testuale, e reviviscenza scenica del testo: fra possibili tentazioni di museificazione da un lato, e immagini di vita poetica musicale dall'altro. Vitale contrasto, e occasione dialettica fecondissima, se giocata bene. Nasceva con *Dafne* la realtà di un laboratorio, di uno studio per l'opera antica, finalizzato al festival di settembre nel Teatro Olimpico di Vincenzo Scamozzi a Sabbioneta».
«Dopo *Dafne* [Sabbioneta, Teatro Olimpico, 1978] fummo ospiti anche nell'Olimpico di Vicenza. I teatri all'antica non si toccano. Non si può piantare nemmeno un chiodo. Sono compatibili solamente gli oggetti costruiti, appoggiati o appesi. Difficoltà nel dare luce. Nasce allora, nell'area signoreggiata da Ferruccio [Bolognesi], l'idea del costume non solamente come contenitore decorativo e allusivo del corpo dell'attore, ma come elemento dipinto costruito (fino alla faccia e alla pelle della persona), come arredo di scena, come fondale, o quinta, quando si può o si deve. Pezzo di pittura, in movimento colla storia scenica, e con la musica. Ciò valse specialmente nei due cicli di feste monteverdiane del 1979 e 1980. Dilagò la musica di *Passatempo di veglia* negli spazi del Palazzo Te in una lunga luminosa fine di giornata, l'8 settembre '79: popolare annessione di Monteverdi a Mantova. E come riuscì finissima la rappresentazione di *Movete al mio bel suon* per la riapertura del giardino di palazzo d'Arco, per l'inaugurazione del Museo, 21 settembre 1980: la struttura ad archi dell'esedra modulava lo svolgimento della festa, visualizzata dai corpi in moto, come pitture di scena, e da squisiti effetti luministici nella verzura. Dal fondo librario antico all'inscenature: il modello operativo per Sabbioneta continua. L'esplorazione di giardini quasi segreti della storia musicale, e del teatro musicale e sue periferie, ha condotto alla ricreazione di *Aeneis* [di Domenico Mazzocchi]: visita amorosa a eventi singolari della musica secentesca; insieme omaggio a Virgilio, nel bimillenario della sua morte, 1981» (Claudio Gallico, *Vestire i sogni*, 1982). I costumi furono realizzati dalla sartoria Tirelli. L'*Orfeo* di Monteverdi, progettato nel 1980, non fu mai prodotto; restano i bozzetti dei costumi.

92
Ferruccio Bolognesi
Venere, bozzetto per Claudio Monteverdi, *Il ballo delle ingrate*, 1979.

Collezione Anna Bolognesi, acrilico, gessetti colorati, Carta Vidalon-les-Annonay Anciennes Manufactures Canson & Montgolfier Marrone, cm 60 x 83

93
Ferruccio Bolognesi
Amore, bozzetto per Claudio Monteverdi, *Il ballo delle ingrate*, 1979.

Collezione Anna Bolognesi, acrilico, gessetti colorati, Carta Vidalon-les-Annonay Anciennes Manufactures Canson & Montgolfier Marrone, cm 60 x 83

94
Ferruccio Bolognesi
Scena, bozzetto per Claudio Monteverdi, *Il ballo delle ingrate*, 1979.

Collezione Anna Bolognesi, acrilico e matita bianca, Carta Vidalon-les-Annonay Anciennes Manufactures Canson & Montgolfier Grigio, cm 60 x 76.

95
Ferruccio Bolognesi
Ingrata, bozzetto per Claudio Monteverdi, *Il ballo delle ingrate*, 1979.

Collezione Anna Bolognesi, matita bianca e nera, Carta Vidalon-les-Annonay Anciennes Manufactures Canson & Montgolfier Grigio, cm 60 x 76

96
Ferruccio Bolognesi
Ingrate, bozzetto per Claudio Monteverdi, *Il ballo delle ingrate*, 1979.

Collezione Anna Bolognesi, acrilico, matita bianca e nera, Carta Vidalon-les-Annonay Anciennes Manufactures Canson & Montgolfier Marrone, cm 60 x 76

97
Ferruccio Bolognesi
Tirsi, bozzetto per Claudio Monteverdi, *Tirsi e Clori*, balletto, 1979.

Collezione Anna Bolognesi, acrilico, gessetti colorati, carboncino nero, matita bianca, Carta Vidalon-les-Annonay Anciennes Manufactures Canson & Montgolfier Giallo, cm 60 x 83

98
Ferruccio Bolognesi
Clori, bozzetto per Claudio Monteverdi, *Tirsi e Clori*, balletto, 1979.

Collezione Anna Bolognesi, acrilico, gessetti colorati, carboncino nero, matita bianca, grafite, Carta Vidalon-les-Annonay Anciennes Manufactures Canson & Montgolfier Indaco, cm 60 x 83

99
Ferruccio Bolognesi
Libellula, bozzetto per Claudio Monteverdi, *De la bellezza*, balletto, 1980 (in *Scherzi* 1607)

Collezione Anna Bolognesi, grafite, gessetti colorati, acrilico, china, Carta da parati "scacco" cm 60 x 76

100
Ferruccio Bolognesi
Poeta, bozzetto per Claudio Monteverdi, *Ballo dell'Imperatore* ovvero *Volgendo il ciel*, 1980.

Collezione Anna Bolognesi, grafite, gessetti colorati, Carta da parati "scacco", cm 60 x 76

101
Ferruccio Bolognesi
Ninfa, bozzetto per Claudio Monteverdi, *Lamento della Ninfa*, 1980 (con stoffa).

Collezione Anna Bolognesi, grafite, gessetti colorati, acrilico, Carta da parati "rasch scacco 18234 lavabile senza cimosa", cm 60 x 94

102
Ferruccio Bolognesi
Tancredi, bozzetto per Claudio Monteverdi, *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, 1979.

Collezione Anna Bolognesi, grafite, gessetti colorati, acrilico, Carta Vidalon-les-Annonay Anciennes Manufactures Canson & Montgolfier, Rosso, cm 60 x 94

103
Ferruccio Bolognesi
Musica, bozzetto per Claudio Monteverdi, *Orfeo*, 1980.

Collezione Anna Bolognesi, grafite, gessetti colorati, acrilico, Carta da parati, cm 60 x 94

104
Ferruccio Bolognesi
Ninfa, bozzetto per Claudio Monteverdi, *Orfeo*, 1980.

Collezione Anna Bolognesi, acrilico, matita bianca, Carta Vidalon-les-Annonay Anciennes Manufactures Canson & Montgolfier, Blu Oltremare, cm 60 x 83

105
Ferruccio Bolognesi
Orfeo, bozzetto per Claudio Monteverdi, *Orfeo*, 1980.

Collezione Anna Bolognesi, acrilico, grafite, matita bianca, Carta Vidalon-les-Annonay Anciennes Manufactures Canson & Montgolfier, Arancio Mattone, cm 60 x 83

106
Ferruccio Bolognesi
Euridice, bozzetto per Claudio Monteverdi, *Orfeo*, 1980.

Collezione Anna Bolognesi, acrilico, grafite, matita bianca, Carta Vidalon-les-Annonay Anciennes Manufactures Canson & Montgolfier, Blu Oltremare, cm 60 x 83

107
Ferruccio Bolognesi
Silvia messaggera, bozzetto per Claudio Monteverdi, *Orfeo*, 1980.

Collezione Anna Bolognesi, acrilico, gessetti colorati grafite, matita bianca, china, Carta Vidalon-les-Annonay Anciennes Manufactures Canson & Montgolfier, Arancio Mattone, cm 60 x 90

108
Ferruccio Bolognesi
Speranza, bozzetto per Claudio Monteverdi, *Orfeo*, 1980.

Collezione Anna Bolognesi, acrilico, gessetti colorati grafite, matita bianca, china, Carta Vidalon-les-Annonay Anciennes Manufactures Canson & Montgolfier, Avana, cm 60 x 90

109
Ferruccio Bolognesi
Plutone, bozzetto per Claudio Monteverdi, *Orfeo*, 1980.

Collezione Anna Bolognesi, acrilico, gessetti colorati grafite, matita bianca, china, Carta Vidalon-les-Annonay Anciennes Manufactures Canson & Montgolfier, Arancio Mattone, cm 60 x 94

110
Ferruccio Bolognesi
Proserpina, bozzetto per Claudio Monteverdi, *Orfeo*, 1980.

Collezione Anna Bolognesi, acrilico, gessetti colorati grafite, matita bianca, china, Carta Ingres Beige, rinforzata con carta Vidalon-les-Annonay Anciennes Manufactures Canson & Montgolfier Crema, 60 x 94

111
Ferruccio Bolognesi
Spirito, bozzetto per Claudio Monteverdi, *Orfeo*, 1980.

Collezione Anna Bolognesi, acrilico, matita bianca, china, Carta Vidalon-les-Annonay Anciennes Manufactures Canson & Montgolfier, Arancio, cm 60 x 94

112
Ferruccio Bolognesi
Caronte, bozzetto per Claudio Monteverdi, *Orfeo*, 1980.

Collezione Anna Bolognesi, acrilico, matita bianca, gessetti colorati, Carta Vidalon-les-Annonay Anciennes Manufactures Canson & Montgolfier, Arancio, cm 60 x 94

113
Ferruccio Bolognesi
Venere, costume per Claudio Monteverdi, *Il ballo delle ingrate*, 1979, realizzazione sartoria Tirelli.

Collezione Ferruccio Bolognesi

114
Ferruccio Bolognesi
Amore, costume per Claudio Monteverdi, *Il ballo delle ingrate*, 1979, realizzazione sartoria Tirelli.

Collezione Ferruccio Bolognesi

115
Ferruccio Bolognesi
Plutone, costume per Claudio Monteverdi, *Il ballo delle ingrate*, 1979, realizzazione sartoria Tirelli.

Collezione Ferruccio Bolognesi

116
Ferruccio Bolognesi
Ingrata, costume per Claudio Monteverdi, *Il ballo delle ingrate*, 1979, realizzazione sartoria Tirelli.

Collezione Ferruccio Bolognesi

117
Ferruccio Bolognesi
Clori, costume per Claudio Monteverdi, *Tirsi e Clori*, balletto, 1979, realizzazione sartoria Tirelli.

Collezione Ferruccio Bolognesi

118
Ferruccio Bolognesi
Ninfa, costume per Claudio Monteverdi, *Lamento della Ninfa*, 1980, realizzazione sartoria Tirelli.

Collezione Ferruccio Bolognesi

119
Ferruccio Bolognesi
Testo, costume per Claudio Monteverdi, *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, 1979, realizzazione sartoria Tirelli.

Collezione Ferruccio Bolognesi

120
Ferruccio Bolognesi
Tancredi, costume per Claudio Monteverdi, *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, 1979, realizzazione sartoria Tirelli.

Collezione Ferruccio Bolognesi

121
Ferruccio Bolognesi
Libellula, costume per Claudio Monteverdi, *De la bellezza*, balletto (in *Scherzi* 1607), realizzazione sartoria Tirelli.

Collezione Ferruccio Bolognesi

122
Ferruccio Bolognesi
Pavone, costume per Claudio Monteverdi, *De la bellezza*, balletto, 1980 (in *Scherzi* 1607), realizzazione sartoria Tirelli.

Collezione Ferruccio Bolognesi

La Mantova di Claudio Monteverdi

Marzio Achille Romani

Prologo

In una calda giornata dell'agosto del 1587 Guglielmo Gonzaga, terzo duca di Mantova, rendeva l'anima a Dio. Era arrivato al governo per caso; per un caso che aveva fatto sì che il fratello maggiore Francesco, da poco sposato con Caterina d'Austria, passasse a miglior vita per le conseguenze di una banale caduta dalla barca mentre, a dicembre, cacciava anatre sul lago di Mantova. Era arrivato per caso e avrebbe governato, a dispetto di tutto e di tutti, abbandonando la carriera ecclesiastica, alla quale era stato educato, per abbracciare quella di principe e signore del piccolo ducato. Avrebbe governato avvalendosi, sino alla maggiore età, del conforto e dell'esempio di due grandi maestri: dello zio, il cardinale Ercole, e della madre, Margherita Paleologa; i quali, alla morte di Federico e in assenza di figli maggiorenni, avevano preso le redini di uno Stato messo in serie difficoltà dalla sua prodigalità e avevano avviato un programma di strette economie riducendo all'osso le spese di corte e riuscendo così a risanare, nell'arco di un decennio, le disastrate finanze del principato.

Forse per l'esempio dei suoi tutori, forse per la particolare educazione ricevuta, forse per una costituzione fisica che gli impediva di apparire in giostre e tornei e di brillare in società, come aveva fatto il padre e come avrebbe fatto il figlio, Guglielmo fu condotto a consolidare il potere all'interno del suo Stato e a rendere sempre più efficace la sua azione di governo non ricorrendo, com'era la prassi, alle clientele o alle armi, bensì preoccupandosi di rendere sempre più efficaci le sue capacità di dominio e di controllo dell'apparato amministrativo, attraverso la creazione o l'ammodernamento delle magistrature ducali e l'adozione di nuovi sistemi di contabilità dello Stato, alla cui elaborazione chiamò il più noto 'aziendalista' del tempo, il monaco benedettino Angelo Pietra. All'esterno egli si avvalse soprattutto della diplomazia, la cui azione fu sviluppata attraverso il rafforzamento della rete dei suoi rappresentanti nelle grandi corti europee, garantendogli così una visibilità e una presenza sullo scenario internazionale ben superiori a quelle derivanti dalla signoria del microcosmo padano.

E i risultati della sua azione si sarebbero tradotti in uno Stato tenuto per quattro decenni lontano da ogni conflitto, in un'economia fiorente, in una finanza non eccessivamente vessatoria e in un rapido e consistente accumulo di sonanti scudi d'oro nel «camerino ferrato di corte vecchia», frutto dei cospicui avanzi di bilancio resi possibili da un'oculata, se non decisamente parsimoniosa, amministrazione delle spese della corte e dello Stato e dall'incremento delle entrate patrimoniali, derivanti dalla razionale gestione del suo immenso patrimonio fondiario.

Della scarsa propensione del terzo duca al lusso e alla magnificenza esistono abbondanti testimonianze. Particolarmente significativa è quella di Vincenzo Tron che, in una sua relazione del 1564 al senato veneziano, non mancava di annotare:

> [Il duca] spende nella casa sua e in quella della mogier molto strettamente, alla qual mogier non ha fatto alcuna assegnazion e la tien molto ristretta [...]. Nella razza Sua Eccellenza spende poco e, perché non se ne diletta, la lassa andar de mal. In soi piaceri non spende molto, perché par che non habbi piacer di altro che di andar vagando or in questo luogo or in quello, e sempre vi va con poche persone e la mazor parte musici, dei quali l'Eccellenza Sua si diletta assai. […] Ha grandissimo gusto della musica e tanto, che compone ogni sorta di cosa musicale più che comportevolmente, e si compiace assai in ascoltar le cose da lui composte. È nelle essecuzion delli ordini soi rigidissimo, di maniera che vien esser per questa causa tanto temudo quanto è grandemente amado dai sudditi soi.[1]

[1] *Relazione Tron* 1564, pp. 65-67.

Un mecenatismo molto controllato, che lo avrebbe condotto a rinunciare all'assunzione di Giovanni Pierluigi da Palestrina, che privilegiava fra tutti i compositori dell'epoca, per la richiesta di una retribuzione annua che egli giudicava troppo esorbitante; pur se il duca non avrebbe badato a spese per la costruzione, la peculiare organizzazione liturgica e il funzionamento della basilica palatina di S. Barbara, concepita come una cappella ducale di vaste proporzioni, che avrebbe assorbito Guglielmo sino all'ossessione, molto più di qualsiasi altra impresa artistica realizzata nel periodo in cui fu duca di Mantova.
Una visione quasi sacrale del potere e del ruolo del principe avrebbero fatto di Guglielmo un duca dispotico; di un dispotismo legato alla razionalità e alla necessità di conoscere, di essere tenuto al corrente di tutto e di tutto dominare; procurandogli così le critiche, l'ostilità – e talora il disprezzo – dei suoi cortigiani, che si vedevano messi da parte da un Signore che aveva a noia la vita di corte e tutte le manifestazioni ostentatorie del potere, privilegiando la compagnia di una ridotta schiera di prelati e di uomini di cultura; che aborriva lo spreco o il lusso fini a se stessi e amava invece la musica - della quale egli era non solo grande estimatore e intenditore, ma anche valente compostitore.
La prospettiva assolutistica e le istanze di controllo del terzo duca di Mantova si sarebbero riverberate anche sulle dimore ducali. Corte vecchia, il castello di S. Giorgio, la *domus nova* e gli altri edifici a disposizione della famiglia ducale sarebbero stati fatti oggetto di tutta una serie di interventi volti a renderli sempre più funzionali alle molteplici esigenze di governo: dal prato del Castello al teatro di corte (1549), dal cortile della mostra (1556) alla basilica palatina di S. Barbara (1562), dal salone di Enea (1575) al giardino pensile (1579), dal cortile delle otto facce e alla piazzetta di S. Barbara (1580-81). Il processo di aggregazione dei singoli corpi di fabbrica trasformò i palazzi in Palazzo, facendo così assumere alla grande piazza S. Pietro il ruolo di una grande anticamera *en plein air* del complesso ducale. Una grande anticamera destinata a celebrare i fasti gonzagheschi: matrimoni, passaggi di principi, funerali, persino condanne a morte imponevano un cerimoniale di festa, o giuoco, triste o lieto, buffo o tragico in cui artigiani, artisti, attori e lo stesso pubblico costituivano una struttura polarizzata sulla figura del principe.
Valga un solo esempio per tutti:

Per dar a soi nobili et suo populo lo Ill.mo S. Marchese di Mantua piacer de spectaculi degni di sé, deliberò non mancare ad quanto ad animoso S.or specta, parendoli nota grandissima consumare il tempo in ocio che da inertia fusse nutrito: spensolo ancora a questo il voler assuefarsi alle fatiche che Marte aporta, spectaculi adunche martiali ordinò, poi li quali comedie e danse si havessero da fare.[2]

Così, nella Mantova del 1520 il giovane Federico Gonzaga, «per ricreare la mesta sua città» e celebrare la sua assunzione al governo del piccolo Stato, dopo le spettacolari cerimonie funebri in onore del padre, invitava «ogni gentiluomo che volesse venir a correre sette carrere per amor di dama, che lui cun cinque nobilissimi era per tenir liza a qualunque venesse» al fine di offrire a nobiltà e popolo una giostra memorabile che si sarebbe tenuta gli ultimi giorni del Carnevale.
La lizza, ambientata in piazza S. Pietro «maestrevolmente fabricata», avrebbe visto la partecipazione di cavalieri francesi e italiani (tra cui Baldassarre Castiglione) e si sarebbe svolta su tre giorni in un succedersi di alterne manifestazioni che conferirono varietà al ritmo della festa, mentre la vicinanza dei luoghi di servizio assicurava allestimenti rapidi e tempestivi, alternando l'azione sulla piazza, dove si svolgeva la giostra con grande partecipazione del popolo, con quello che avveniva nelle sale del palazzo, dove si davano rappresentazioni teatrali, seguite da danze e conviti riservati alla corte e, l'ultimo giorno di Carnevale, a conclusione del torneo, sarebbe stata presentata la «belisima moderna comedia […] intitulata Calandro, la quale dette grandissimo spasso et piacere alli uditori", seguita da balli "con lipiffari tutta la notte sino al levar del sole; et et udita la messa et pigliata la cinere molti andorno a dormire. Il S.r marchese montò a cavallo et andò a caccia in campagna».
La festa di carnevale di quel lontano 1520 è esemplare al proposito; essa sottolinea la funzione che la rappresentazione sarebbe andata assumendo al servizio dell'ideologia principesca, attraverso un sapiente dosaggio della tradizionale festa popolare (il Carnevale), con un momento altrettanto importante nella cultura delle *élites* (il torneo) e la contemporanea rappresentazione di un raffinato spettacolo teatrale (che sarebbe stato proposto un decennio più tardi a Carlo V, giunto in visita a Mantova).
Ma tornando a Guglielmo e al suo programma edilizio, si deve osservare che lo stesso può essere letto come il risultato di un'operazione nella quale la spinta tra l'evoluzione istituzionale, le esigenze di rappresentazione e la strategia urbanistica del Signore raggiunsero il livello più alto.
Le residenze del principe, da insieme di corpi disarticolati, si sarebbero trasformate in un'unica reggia, ordinata e razionale, la cui organizzazione spaziale traduceva l'idea di un potere assoluto in seno al quale tutto convergeva sulla realtà del principe-autocrate, il cui potere dava corpo e ordine al microcosmo urbano.
In questa atmosfera così composta e lontana da quella delle altre corti padane tardo cinquecentesche sarebbe cresciuto il principe Vincenzo, che del padre e della madre aveva preso ben poco, assomigliando piuttosto al nonno, il primo duca di Mantova, che amava tutte le cose che Guglielmo aveva a noia: le donne, le feste, la vita di corte, le cacce, le giostre, i tornei e soprattutto il giuoco d'azzardo.
Questa notevole differenza di carattere e di cultura, fra il figlio che coltivava la generosità come prima dote del principe e un padre che invece poneva razionalità e conoscenza alla base della sua condotta, non tollerava lo sperpero del denaro ed era ben deciso a non mollare un oncia del suo potere, sarebbero ben presto divenute elementi di tensione fra i due.
La volontà di un padre-padrone che avrebbe voluto il figlio a sua immagine e somiglianza – oltre a concedergli scarsi spazi di autonomia – e quella di un figlio, che rivendicava la sua libertà di adolescente e che avrebbe desiderato un appannaggio che gli consentisse di vivere da principe e non essere costretto a sfidare continuamente la parsimonia paterna ricorrendo agli uffici interessati di cortigiani, servitori, e strozzini, avrebbero inevitabilmente conflitto creando incomprensioni, tensioni, momenti di attrito, atti di ribellione del giovane nei confronti dell'autorità paterna, che non si sarebbero conclusi se non con la morte di Guglielmo e con l'assunzione al trono di Vincenzo.

L'ombelico della Lombardia

Nel corso della signoria dei primi duchi, Mantova aveva acquisito i caratteri di una grande città europea. Francesco Contarini, che qui fu inviato della Serenissima in qualità di ambasciatore nella seconda metà degli anni '80, oltre a dar notizia al senato del favoloso tesoro trovato alla morte di Guglielmo, offre sintetiche notizie sulla città che Vincenzo si apprestava a governare:

Città nobilissima, circonda miglia quattro, attorniata dal lago formato dal fiume Mincio, il qual sebbene le rende l'estate cattivo aere, tuttavia le apporta grandissima fortezza. Per copia di molti belli e gran palazzi riesce gratissima, e massime per le strade spaziose, che sono lunghe e dritte a meraviglia. Numerasi in essa 40.000 anime, delle quali il quinto sono ebrei che per essere riposto in essi i dazi e le mercanzie, sono di grande utilità e beneficio al signor Duca; poiché i nobili, se bene sono ricchi, e qualcun d'essi abbia di rendita sino a 10.000 scudi all'anno, non vogliono attendere a simili esercizi.[3]

È qui che, in un giorno imprecisato del 1590, Claudio Monteverdi – entrato al servizio del duca Vincenzo quale suonatore di viola, cantore *ab initio*, e compositore in seguito – sarebbe approdato dalla natia Cremona, prendendo abitazione dapprima nella contrada del Mastino, e poi in Palazzo Ducale o nelle sue vicinanze, godendo di una modesta agiatezza che, a onta delle sue continue lamentele per una provvigione che tardava ad arrivare, gli avrebbe consentito di superare senza troppi problemi il triennio connotato dalla grande crisi di sussistenza di quegli anni e di conquistarsi spazi musicali sempre più ampi a corte.
A Mantova sarebbe vissuto ventidue anni, sposando, nel 1599, Claudia Cattaneo, una giovane e graziosa cantante, che gli avrebbe dato tre figli (Francesco, Leonora,

[2] Romani 1995.

[3] *Relazione Contarini* 1588, pp. 367-368.

Massimiliano). Sempre a Mantova, il martedì grasso del 1607, avrebbe presentato all'Accademia degli Invaghiti *L'Orfeo*; mentre l'anno seguente (1608) l'*Arianna* avrebbe deliziato le nozze del futuro duca Francesco con Margherita di Savoia.

La città che Monteverdi elesse a sua nuova patria stava vivendo un periodo particolarmente felice della sua lunga storia: coi suoi più di 30.000 abitanti essa, in termini demografici, risultava una fra le prime metropoli italiane, non essendo superata, in Italia, che da una decina di centri urbani e lo stesso valeva guardando all'intera Europa continentale, dove Mantova si collocava fra le prime venti città più popolose del continente.

Al di là dell'ammontare della popolazione – indice più che matrice di benessere – erano state la crescita della manifattura e dell'artigianato a favorire la prosperità dell'economia locale, in uno col benessere dell'intera società, grazie alle inesauste richieste di beni e servizi provenienti da una corte sempre più fastosa; alla politica di esenzioni e privilegi volta a favorire le attività economiche e alla positiva congiuntura di cui il ducato godeva, grazie alle scelte politiche dei suoi Signori, che erano riuscite a preservare la città e il territorio dalle guerra combattute tra Francia e Spagna.

In una realtà, che in quel momento si presentava decisamente favorevole all'intrapresa, le antiche corporazioni tessili (e in particolare quella della lana) avevano trovato il loro momento magico, producendo sia per il mercato interno sia per quello internazionale, dove la Germania e il Levante erano i principali mercati di sbocco. L' incremento dell'arte della lana, verificatosi nella prima metà del XVI secolo, si era accompagnato a un importante mutamento nei processi produttivi. Ormai non erano più i 'panni alti' a porsi al centro del settore, bensì le così dette 'sarze', tessuti di minore qualità e di più largo consumo – oltre a prodotti del tutto nuovi, quali le berrette di lana tessuta, che ottennero un tale successo da spingere i produttori, già aderenti all'arte della lana, a costituirsi in corporazione autonoma. La nuova manifattura, già presente alla fine del Quattrocento, trovò nuovo impulso verso la metà del secolo seguente, quando le botteghe mantovane furono in grado di lavorare 172.527 libbre di lana, producendo 442.270 berrette.

Anche la sericoltura, favorita da tutta una serie di privilegi accordati da Federico Gonzaga negli anni Venti del Cinquecento, ai setaioli forestieri che si trasferissero nel Mantovano, conobbe uno straordinario sviluppo tanto da registrare, nel 1541, la presenza in città di 158 telai, che sarebbero divenuti 228 nel 1578 e 268 nel 1579. Il successo della stessa, funzionale all'incremento della domanda di tessuti serici da parte della corte e della nobiltà mantovana, è segnalato dalla concessione, all'arte, di un proprio statuto e dalla sempre più ampia diffusione, nel contado, dell'allevamento del baco da seta. La produzione del filugello, quantificata in una relazione del 1618 in 'settanta mille libre di seta l'anno', avrebbe assicurato ai contadini mantovani importanti integrazioni ai magri redditi agrari nei tre secoli successivi.

I primi sintomi di un'inversione della tendenza della produzione di panni lana si manifestarono alla fine degli anni Settanta del Cinquecento e si sarebbero andati accentuando nel ventennio successivo con la ripresa dei tradizionali centri produttivi alto italiani (Venezia, Bergamo, Como, Firenze); alla concorrenza dei quali avrebbe fatto seguito, all'inizio degli anni Novanta, la crescente penetrazione sui mercati mediterranei delle *new draperies* fiamminghe. Identica sorte sarebbe toccata all'arte delle berrette, il cui destino fu segnato da un mutamento della moda che indusse i consumatori dei ceti più elevati a preferire il cappello (di feltro, di piume, di paglia) alla tradizionale berretta di lana, provocando il declino e la scomparsa dell'intero settore.

L'arte della seta resse con maggior successo la competizione con le produzioni straniere. I 268 telai censiti nel settantanove raddoppiano in poco più di un quinquennio, grazie alle misure restrittive imposte da Guglielmo sulla esportazione di bozzoli, al forte aumento della domanda interna di tessuti serici e alla sempre più sensibile decadenza dell'arte della lana, che avrebbe favorito lo spostamento di uomini, esperienze e capitali verso la sericoltura.

Tale slancio sarebbe andato esaurendosi verso la fine degli anni Ottanta: la caduta della domanda di corte, dopo le straordinarie *performances* legate all'incoronazione di Vincenzo I e il rafforzamento dei tradizionali mercati esteri misero in difficoltà il settore, che ora appariva anche afflitto dalla scarsa capacità dei produttori locali di adeguarsi a un mercato in rapida evoluzione. E una prova di tutto questo si ebbe all'inizio degli anni Novanta, nel corso di una delle più temibili crisi di sussistenza dell'Età Moderna; un'epoca in cui anche il territorio mantovano, uno dei più fertili della Padania, si sarebbe rivelato incapace di mantenere la sua popolazione.

Le manifestazioni del proletariato urbano di fronte alla scarsità di pane sulla piazza, che sarebbero culminate in un assalto dei forni cittadini, spinsero il duca, che in un primo tempo aveva sottovalutato il problema, da una parte a reprimere con la forza ogni ribellione, ma dall'altra a preoccuparsi di reperire fonti atte a rifornire il mercato urbano. Risultato inutile il ricorso alle scorte accumulate dalla grande proprietà fondiaria locale – e apparsa vana ogni ricerca di cereali negli altri Stati italiani, messi in crisi da una carestia che interessava l'intera penisola – non si vide altra soluzione, che quella di cercare di acquistare granaglie in Polonia e in Baviera.

Esula dai limiti di questo saggio una precisa disamina delle vicende in questione; ai nostri fini basterà ricordare che l'impresa polacca venne affidata a un avventuriero veronese, a cui si affiancarono due agenti di fiducia del duca, ai quali furono consegnati drappi di seta prodotti a Mantova da utilizzare per il pagamento dei cereali. Si trattava di un audace tentativo dei governanti di superare l'avversa congiuntura e di ammortizzare il costo della crisi, stimolando la domanda estera di un settore che, come si è osservato, dopo un decennio di crescita, cominciava a risentire pesantemente della concorrenza dei produttori esterni e in quel momento, per ovvi motivi, non trovava spazi sul mercato interno.

La vicenda si sarebbe conclusa con un nulla di fatto. Una volta giunti a Danzica, gli emissari del duca si resero rapidamente conto che il mercato dei cereali era monopolizzato dagli Olandesi. Ogni acquisto doveva, quindi, inevitabilmente passare attraverso questi ultimi. Alla ingiunzione ducale di abbandonare l'impresa e ritornare in patria dopo aver esitato la seta, essi risposero sconsolatamente: «Non sono colori, né assortimenti all'uso di questi paesi, quali continuamente sono forniti da fiorentini, genovesi et luchesi».[4] Come dire che le stesse difficoltà incontrate sul mercato sericolo italiano erano pari pari vissute in Polonia.

Solo un colpo di fortuna fece sì che il fallimento non fosse completo: un isperato quanto vantaggioso baratto venne, infatti, realizzato con alcuni mercanti moscoviti coi quali si scambiano i tessuti serici con pelli di zibellino. Una cosa però risultava chiara: né il mercato polacco, né quelli dell'Europa centro-occidentale avrebbero potuto offrire sbocchi alternativi alle sete mantovane.

Dopo un triennio di vacche magre, sarebbe ricomparso il sereno e la città sarebbe tornata a vivere un'atmosfera di falsa opulenza, grazie anche alle spese cospicue di una corte che era andata rapidamente conformandosi alle esigenze di un sovrano sempre più attento all'immagine, al dettaglio e alla scena e sempre più immemore dei sani criteri di gestione che il padre aveva adottato nei trent'anni del suo governo. Una corte più che raddoppiata, passando dalle circa 350 'bocche' della gestione guglielmina alle di 800 – e soprattutto gravata del peso di un numero elevato di gentiluomini della camera e della bocca del signore e della sua famiglia, di 'pueri' e paggi, di pittori e scultori, di musici e cuochi, di cantanti e buffoni avrebbe ulteriormente peggiorato il bilancio dello Stato, già ampiamente provato dalle spedizioni contro i turchi che il duca, rispondendo alle istanze dell'imperatore Rodolfo II, aveva organizzato nel 1595, nel 1597 e nel 1601 e che in seguito sarebbe stato indotto ad avventurarsi in difficili e costose trattative con avventurieri balcanici nella speranza di strappare quelle terre al dominio ottomano, e addirittura ad alimentare le sue ambizioni nel sogno, in passato coltivato dai marchesi del Monferrato, di sedere sul trono di Bisanzio. Si trattava di imprese che avrebbero aperto ulteriori voragini nei conti dello Stato, pur non mettendo in discussione – anzi probabilmente accrescendo – l'affetto che i Mantovani nutrivano per lui, proprio in forza di quella sua generosità che, nell'ottica dei contemporanei, era una delle doti eminenti di un sovrano.

[4] Romani 1983, pp. 1305-1321.

È principe di spirito grande, di generosi pensieri e così largo nel spendere che sempre si trova in bisogno e necessità; affabile, benigno e clemente coi suoi sudditi, gli animi de' quali si ha conciliati talmente con questa umanità che, se bene alcuna volta li aggrava più dell'ordinario, nondimeno sopportano tutto volentieri per 'l particolare amore che gli portano".[5]

Così ancora una volta un ambasciatore veneziano, si faceva portatore di un'opinione condivisa da molti, che non rimpiangevano certo "i sospiri, gli affanni, i batticuore, le smanie, le sciagure, gli sonni interrotti, le chimere, i castelli in aria, i soliloqui, gli humori melanconici, le disperationi" originati dal severo atteggiamento di Guglielmo e la sua gestione molto controllata dei flussi di spesa.

Parere non dissimile esprimeva Francesco Contarini:

I pregi esteriori di questo sig. duca di Mantova sendo benissimo noti alle VV. SS. EE., parlerò solamente degl'interiori, tra quali principalmente rilucono la liberalità e umanità onde ha acquistato sinora nome del più splendido duca che sia stato in quella città, e l'amore universale così de' nobili come del popolo; avendo fatto molti doni e levate molte gabelle, e trattando con i suoi sudditi con molta affabilità, in modo però tale che da ognuno è onorato, temuto e riverito. Ascolta con molta pazienza le suppliche, vuol sapere gli aggravi d'ognuno, il che non era fatto dal padre, onde riusciva tanto odioso a' suoi popoli quanto questo benevolo e grato.[6]

Detto tutto questo, si deve però ammettere che, anche a un attento osservatore, la realtà virgiliana all'inizio del XVII secolo non avrebbe sicuramente fatto presagire quanto sarebbe capitato di lì a tre decenni. Si trattava tuttavia di una situazione che non avrebbe potuto reggere a lungo, poiché Vincenzo, dato fondo al tesoro paterno, sarebbe ricorso al prestito da banchieri e usurai e all'alienazione di entrate fiscali e patrimoniali, rendendo sempre più problematica la gestione di una finanza pubblica, costretta a barcamenarsi fra il ridursi delle entrate e il moltiplicarsi delle spese.
Il tutto era poi complicato dalla decadenza della manifattura tessile, che Mantova viveva con un certo anticipo rispetto a quella che, di lì a due decenni, avrebbe interessato l'intera Italia settentrionale. Una crisi solo in parte ammortizzata da un settore in contro tendenza: quello dell'agucchieria, che produceva capi di abbigliamento confezionati a maglia: calze, guanti e *camisole* che, in breve, avrebbero conquistato ampi spazi di mercato dentro e fuori del Paese.
Ancora una volta i pochi dati esistenti delineano con una certa chiarezza il *trend* di sviluppo: tra 1568 e 1579 la lana lavorata dagli agucchiatori passò da 34.000 a 180.000 libbre, per raggiungere le 235.000 nel '89 e mantenersi su questo livello sino alla fine del secolo. Col Seicento le precedenti performances sarebbero state ampiamente superate e i consumi medi annui avrebbero toccato le 400.000 libbre.
La particolare organizzazione dell'arte dell'agucchieria fece però sì che la crisi delle 'arti tessili' cittadine fosse affrontata spostando in campagna capitali, imprenditorialità e processi produttivi. Quello che si sarebbe realizzato era, in effetti, un vero e proprio sistema di lavoro a domicilio, che si avvaleva di forza-lavoro rurale – poco costosa e non inquadrata e protetta dalle corporazioni – pur conservando alla città il monopolio della rifinitura del prodotto e soprattutto quello della commercializzazione dello stesso. Una formula profondamente innovativa che comportava, come si scrisse in un *Memoriale* del 1625: «l'introduttione [...] qui in Mantova di tante milliaia di scudi che rispondono li mercanti forastieri a noi mantovani per le vendite che ad essi faciamo di dette merci (d'agucchieria)». Si tratta di un'attività che avrebbe vistro in prima linea la potente comunità ebraica locale, alla quale i duchi assicuravano protezione e relativa tolleranza religiosa, ricevendone in cambio cospicue *honoranze* e notevoli contributi allo sviluppo delle attività economiche del Paese.
Se, dunque, con la morte del terzo duca (1587), alcuni dei risultati raggiunti dalla sua saggia e lungimirante politica sarebbero venuti ben presto meno, mentre alcuni processi – come quello di gerarchizzazione e stratificazione della società locale – sarebbero andati completandosi a svantaggio dei ceti subalterni – soprattutto rurali, costretti a subire il peso di una fiscalità crescente e di una corte pletorica e dispendiosa – l'economia mantovana nel suo complesso avrebbe saputo vivere, senza eccessivi traumi, i problemi del nuovo secolo, per entrare in crisi negli anni Venti e conoscere il suo definitivo tracollo nel corso della guerra di successione per Mantova e il Monferrato.
Il regno di Vincenzo, in questo senso, rappresenta una sorta di fuga in avanti che, nel chiudere le porte alla dolcezza del Manierismo, le apre alla 'patetica inquietudine' del Barocco e a un processo di decadenza senza ritorno; mettendo fine a un lungo periodo nel quale le corti padane erano state centri di elaborazione e diffusione della cultura, dell'arte, delle buone maniere – che, a Mantova, avrebbero trovato il loro *terminus ad quem* nella scomparsa del quarto duca e negli eventi, che condussero alle estinzione del ramo principale della famiglia Gonzaga e che, all'inizio degli anni Trenta, avrebbero visto la città soccombere sotto i colpi della peste e del sacco delle milizie imperiali.
La follia di corpi luminosi, di carni abbondanti e irreali, di stoffe sontuosamente agitate, di alberi dai colori insoliti che connota la pittura di Rubens – che in quel periodo soggiornò a lungo a Mantova–, si accorda perfettamente alla vanagloria del quarto duca e di altri principi italiani di questo inizio del secolo XVII. Dove dar corpo alle armonie monteverdiane, alla vicenda di *Orfeo* e di *Arianna*, se non nei fasti del effimero mondo della corte gonzaghesca?
Le sublimi e rarefatte opere del maestro cremonese paiono quasi segnare un'uscita dal tempo, una sospensione delle regole, una fuga dal reale; metafora di una politica che andava sempre più immiserendosi di fronte a un mondo che ormai guardava ai grandi spazi che si aprivano al di là dell'Atlantico, che ormai legava il predominio e il potere all'oro e ai cannoni e dal quale l'Italia era sempre più spinta dal centro verso la periferia dall'economia-mondo occidentale. Si trattava di una realtà che, invano, si sarebbe cercato di esorcizzare con una magnificenza solo fine a se stessa, che palesava i segni di un lungo e inesorabile declino che ormai interessava sempre più da vicino le economie, le società e le istituzioni dei piccoli Stati padani e della stessa Serenissima. Un declino destinato a perdurare per più di tre secoli.

[5] *Relazione Morosini* 1608.
[6] *Relazione Contarini* 1588, p. 369.

Sigle bibliografiche

Relazione Tron 1564
Relazione di Mantova di messer Vincenzo Tron, ambasciatore straordinario al duca Guglielmo Gonzaga, 1564, in *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, a cura di Arnaldo Segarizzi, Bari, Laterza, 1912, vol. I, pp. 65-75.

Relazione Contarini 1588
Relazione del Ducato di Mantova di Francesco Contarini riferita in Senato il 31 ottobre 1588, in *Le relazioni degli ambasciatori veneti*, a cura di Eugenio Alberi, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 1858, serie II, vol. V, pp. 365-375.

Relazione Morosini 1608
Relazione di Francesco Morosini, ritornato ambasciatore da Mantova, presentata e letta nell'Ecc.mo Senato a' 21 zugno 1608, in *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, Vol. I: Ferrara, Mantova, Monferrato, a cura di Arnaldo Segarizzi, Bari, Laterza, 1912, vol. I, pp. 87-110.

Romani 1983
Marzio Achille Romani, *La carestia del 1590-93 nei ducati padani: crisi congiunturale e/o crisi di struttura?*, in *Studi in onore di Gino Barbieri*, Pisa, IPEM, 1983, vol. III, pp.1305-1321.

Romani 1995:
Marzio Achille Romani, *'Honesto ocio post laborem ad reparandam virtutem quiete': corte, finanze e loisir nei ducati padani tra Cinque e Seicento*, in *Tempo libero: economia e società (Loisir, Leisure, Tiempo libre, Freizeit). Secc. XIII-XVIII*, Firenze, Le Monnier, 1995, pp. 621-622.

Nota bibliografica

Nella stesura di questo scritto ho deciso di eliminare la quasi totalità delle note. Mi limito a osservare che, avendo molto letto, ho saccheggiato molto: me stesso *in primis*, ma anche altri autori. E se questi ultimi penseranno di riconoscersi in alcuni passaggi non abbiano dubbi, sono proprio loro. E mi pare bello e opportuno ringraziarli, sia pure non singolarmente: la natura del lavoro mi suggeriva queste scelte. Indico pertanto una nota essenziale, ricordando almeno le principali, ma non uniche, fonti bibliografiche alle quali ho attinto:

Paola Besutti, *Luoghi, musica, identità al tempo di Monteverdi: la sala di Orfeo e altri spazi della 'rappresentazione'*, in *La corona del principe. Iconologia e simbologia per Vincenzo Gonzaga*, a cura di Chiara Continisio, Mantova, Il Rio, 2015, pp. 108-130.

Paolo Carpeggiani, *Il libro di pietra*, Milano, Guerini Studio, 1992.

Giuseppe Coniglio, *I Gonzaga*, Milano, Dall'Oglio, 1967.

La cour comme institution économique, a cura di Marzio Achille Romani e Maurice Aymard, Paris, Maison de science de l'homme, 1998.

Aldo De Maddalena, *Le finanze del ducato di Mantova al tempo di Guglielmo Gonzaga*, Milano-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1961.

Iain Fenlon, *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500*, Bologna, Il Mulino, 1992 (ed. orig. *Music and pratonage in Sixteentn-Centurt Mantua*, Cacmbridhe, Cambridege University Press, 1980).

Claudio Gallico, *Guglielmo Gonzaga Signore della musica*, «Nuova rivista musicale italiana», XI, 1977.

Claudio Gallico, *Damon pastor gentil : idillio cortesi e voci popolari nelle 'Villotte mantovane' (1583)*, Mantova, Arcari 1980.

Isabella Lazzarini, *Amicizia e potere, Reti politiche e sociali nell'Italia medievale,* Milano-Torino, Bruno Mondadori, 2010.

Guido Rebecchini, *Private collectors in Mantua. 1500-1620*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.

Marina Romani, *Una città in forma di palazzo. Potere signorile e forma urbana nella Mantova medievale e moderna*, Brescia, Centro di ricerche storiche e sociali Federico Odorici, 1995.

Marina Romani, *Da ducato a provincia. La società mantovana tra Medioevo ed Età Moderna. Prime indagini*, Parma, Azzali, 2012.

Marzio Achille Romani, *Fedeltà, 'familia', Stato. Guglielmo Gonzaga e la società di corte mantovana alla fine del Cinquecento*, in *'Familia' del principe e famiglia aristocratica*, a cura di Cesare Mozzarelli, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 349-373.

Marzio Achille Romani, *'Regalis coena': aspetti economici e sociali del pasto principesco (Italia settentrionale secoli XVI-XIX)*, in *Alimentazione e nutrizione. Secc.XIII-XVIII*, Firenze, Le Monnier, 1997, pp. 719-740.

Marzio Achille Romani, *Entre otia y negotia: príncipes y cortesanos en la Italia padana entre el Cinquecento y el Seicento*, in *Trabajo y ocio en la Epoca Moderna*, a cura di Luis Ribot e Luigi De Rosa, Madrid, Editorial Actas, 2001, pp. 215-229.

Marzio Achille Romani, *Connaître pour gouverner? Angelo Pietra et les reformes de Guillame Gonzaga, III duc de Mantoue*, in Anne Dubet – Marie Laure Legay, *La comptabilité publique en Europe 1580-1850*, Rennes, Presse Universitaire, 2011.

Marzio Achille Romani – Maurice Aymard, *Les cours en Europe: bilan historiographique: économie et finances*, in *The courts in Europe*, a cura di Marcello Fantoni, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 303-333.

Storia di Mantova: uomini, ambiente, economia, società, istituzioni, vol.1 *L'eredità gonzaghesca. Secoli XII-XVIII*, a cura di Marzio Achille Romani, Mantova Tre Lune, 2005.

Jan De Vries, *European urbanisation 1500-1800*, Cambridge, Harvard University Press, 1984.

'Movere il sguardo': spettacolarità e percezioni visive tra il reale e l'effimero

L'esperienza di Claudio Monteverdi a Mantova (1590 – 1612)

Roberta Piccinelli

Mantova (1590-1612): arti, effimero e reale

Gli anni in cui Claudio Monteverdi si aggira a Mantova tra la corte, i palazzi nobiliari, le chiese e le abitazioni civili, percorrendo strade, incroci e assi principeschi, coincidono con gli anni del ducato di Vincenzo I Gonzaga, suo coetaneo. Quando arriva a Mantova Monteverdi trova una corte indaffarata nel riadattare o perfezionare corpi di fabbrica, cortili, piazze e giardini che in larga parte erano già stati edificati e che già costituivano l'assetto essenziale, funzionale e definitivo della corte. Alla morte di Guglielmo il complesso delle fabbriche ducali era già completo e gli interventi commissionati da Vincenzo I Gonzaga, rispetto a quelli del padre, contribuiscono a mutarne la forma, non la sostanza, all'insegna di un cambiamento 'di segno' che si traduce in fasto, meraviglia, spettacolarità e teatralità. Anche l'assunzione di Monteverdi come suonatore di viola va letta sullo «sfondo della nuova politica del lusso, anche musicale, inaugurata dal duca».[1] Il reale e l'effimero sono espressioni interrelate delle strategie celebrative socio-culturali del nuovo duca che si estrinsecano in una serie di interventi di carattere celebrativo e scenografico: la città si trasforma in teatro e in palcoscenico per eventi di carattere celebrativo e festoso. Negli anni mantovani di Monteverdi il fervore edilizio e decorativo del duca Vincenzo I Gonzaga, collezionista innovatore e cosmopolita, raggiunge l'apice e Palazzo Ducale diventa fulcro delle espressioni artistiche e delle arti performative caratterizzate dallo sviluppo di gusti e linguaggi internazionali all'insegna del senso della teatralità diffusa.[2] Vincenzo I Gonzaga accompagnò nel luglio 1585 i principi giapponesi in visita alla città ed

«essendo hormai vicino a notte, saliti in barca a Migliareto per acqua si inviarono verso il castello che, adornato di lumi, sicome era il lungo ponte coperto di San Giorgio, rendeva sì bella vista che rapresentava un bellissimo teatro e così approssimandosi al castello scopersero due navi in mezo l'acqua sopra le quali erano state fabricate due montagne co' le colone d'Ercole col motto «plus ultra» et qui si videro a volar raggi di fuoco verso il cielo».[3]

Questo passo è esemplificativo dello stretto connubio tra reale ed effimero, tra esperienza visiva e percezione sensoriale, tra urbanistica, architettura, teatro e apparati. Continui e reiterati rimandi tra svariate forme espressive artistiche, tra cicli iconografici, significati iconologici e gesta di famiglia si riscontrano, su supporti e materiali diversi, negli anni di Vincenzo I. Fili rossi trasversali, tematici e iconografici, tra effimero e reale sottesi alle decorazioni e agli apparati sono la traduzione attraverso le immagini di un codice politico, diplomatico, celebrativo e rituale di corte: «come in una immensa enciclopedia figurata sorretta da un rigido cerimoniale e da una fitta rete di corri-

Fig. 1. Sala delle Virtù, particolare della decorazione. Mantova, Palazzo Ducale.

[1] Besutti 2012, pp. 93-132: 107.

[2] Sugli spazi di corte e cittadini frequentati da Claudio Monteverdi si vedano Besutti 2007, pp. 76-94; Besutti 2012 e in forma più divulgativa Besutti 2016.

[3] ASMn, AG, b. 389, cc. 385-388, in Bosi 2016, pp. 230-243.

spondenze simboliche, vengono narrati la storia, le gesta, le origini di dinastie che legittimano la loro indiscutibile funzione presente con l'avvallo di un passato, anche leggendario».[4] Nella Sala delle Virtù in Palazzo Ducale, in cui sono raffigurate a buon fresco, nelle lunette, le personificazioni delle Virtù, non a caso vengono allestiti fastosi banchetti le cui tavole imbandite presentano deliziose sculture in zucchero in forma di virtù che, alla fine della cena, potevano persino essere conservate e portate a casa dai commensali.[5] La personificazione delle virtù e dei valori positivi della corte erano elementi scelti per esaltare il buon governo del duca (Fig. 1). Alcune chiavi di lettura che suggeriscono spunti di ricerca nella direzione di un ripensamento diacronico di snodi artistici e nella reintegrazione delle relazioni tra arti, collaborazioni di artisti e modus operandi delle maestranze, in forma di casi di studio, sono, ad esempio, i temi dell'acqua, del labirinto, di Manto e dei ritratti. Come si evince dalla descrizione del ricevimento dei principi giapponesi, l'acqua, elemento fisico, geografico, corografico che determina la morfologia e lo sviluppo urbanistico della città di Mantova si traduce in quinta scenografico-prospettica e si innerva nell'effimero e nel senso del percorso celebrativo ed encomiastico ducale e cittadino. Allo stesso modo uno spettacolo straordinario simile viene allestito nelle acque del lago inferiore in occasione delle feste organizzate per le nozze tra Francesco IV Gonzaga e Margherita di Savoia. La naumachia e lo spettacolo pirotecnico, di grande impatto scenico, furono messi in scena la sera del 31 maggio 1608 ad opera di Gabriele Bertazzolo e Vincenzo Rossi, solo tre giorni dopo la rappresentazione dell'*Arianna* composta da Ottavio Rinuccini e da Claudio Monteverdi. Il *Compendio* di Federico Follino (**Catalogo n. 78/I**) ne perpetua la memoria attraverso una incisione che raffigura la battaglia navale tra armate turche e cristiane in mezzo alle acque, su cui si affastellano le imbarcazioni e la piattaforma del castello (**Catalogo n. 78/II**). L'acqua che circonda la città, in forma di labirinto – 'labirinto acquatico' – è presente a corte nell'affresco della Sala dei Cavalli in cui al centro si scorge il monte Olimpo. La decorazione pittorica è una preesistenza rispetto agli ambienti dell'appartamento di Federico II realizzati da Giulio Romano e dai suoi collaboratori (Fig. 2). Il tema del labirinto è presente in Palazzo Ducale anche nelle stanze dell'Appartamento di Vincenzo attraverso il soffitto ligneo con il motto «Forse che sì forse che no» trasferito da Palazzo di San Sebastiano (Fig. 3). In una accezione tra il ludico e la meraviglia, il labirinto viene replicato anche in un riquadro ad affresco della Galleria delle Metamorfosi, sempre in Palazzo Ducale (Fig. 4) e a Palazzo Te, nel giardino. Gabriele Bertazzolo ricordò che per ordine del duca Vincenzo I «fu da me fatto il nuovo labirinto … il quale è di grandezza che a volervi ritrovare il mezo eccede due miglia di strada» in forma di parco presso Palazzo Te[6] (Fig. 5). Reiterata tra l'effimero e il reale è pure la figura di Manto, il tema della fondazione della città tra origini mitologiche, leggenda popolare e storia gonzaghesca di famiglia. Nella sala destinata alle cerimonie ufficiali della corte di Guglielmo Gonzaga si decise, attorno al 1574, di fare eseguire ad affresco l'«Edificazione di Mantova», «medesima historia ch'è in quella della Mostra».[7] Tre scene relative al mito di Manto (l'Approdo e il Convito di Manto e Ocno fonda la città) seguite da tre specchiature con la Costruzione delle Porte Leona, Pradella e Mulina e due riquadri conclusivi, ora non più leggibili a causa del precario stato di conservazione, ornano la parte alta delle pareti del Salone di Manto (Fig. 6). Il ciclo traeva ispirazione dalla pressoché identica sequenza della Loggia dei Frutti nella Rustica[8] (Fig. 7), dove, in un evocativo dialogo tra reale ed effimero, Manto compariva pure in una barriera organizzata in occasione dei festeggiamenti nuziali con Eleonora d'Asburgo nel 1561, pur non nella veste di profetica paladina della città. Era indubbia la predilezione di Guglielmo per le vicende legate alla mitica fondatrice della città e alle vicende di casa Gonzaga perpetrate dai «fasti gonzagheschi».[9] Negli allestimenti festivi di Guglielmo e di Vincenzo la figura di Manto, trasmessa da diverse fonti e secondo più filoni narrativi, viene presentata come benefica protettrice della città. In occasione dell'ingresso trionfale di Margherita d'Asburgo nel novembre del 1598 la perduta Porta Pusterla, che un tempo sorgeva accanto al Palazzo di

[4] Petrioli Tofani 1980, p. 344.
[5] Morselli, Piccinelli 2013, pp. 207-234; Piccinelli 2013, pp. 69-76.
[6] Belluzzi 1998, p. 59; Berselli 1967, p. 283.
[7] Berzaghi 2003, p. 232 e n. 41.
[8] Cottafavi 1927, pp. 421-428; *Mantova. Le Arti*, III 1965, p. 372.
[9] Fiorini Galassi 1983, pp. 3-20.

Fig. 2. Sala dei Cavalli, labirinto acquatico. Mantova, Palazzo Ducale.

Fig. 3. Sala del Labirinto, soffitto ligneo. Mantova, Palazzo Ducale.

Fig. 4. Antonio Maria Viani, Specchiatura con labirinto. Galleria delle Metamorfosi. Palazzo Ducale.

San Sebastiano, fu decorata con «pitture e ornamenti» e «due gran statue» raffiguranti Manto e Ocno: «porgea quella di Manto la corna di questa città alla Regina inuitandola ad entrare» **(Catalogo n. 54)**.[10] Le fattezze di Ocno sono invece simili a quelle della statua eretta nel 1574 al centro del Prato di Castello per accogliere il re di Francia Enrico III[11] e potrebbero essere state anche evocate da Gabriele Bertazzolo nella *Urbis Mantuae Descriptio* incisa entro il 1626 e data alle stampe nel 1628.[12] All'inizio del percorso cerimoniale del corteo trionfale Manto invita il re all'ingresso e al pari della fata di Folengo appare su un'isola sulla quale si trova un magnifico palazzo eretto a gloria della casa Gonzaga, predice l'avvenire dell'ospite e sovrintende con le proprie arti sulla città fondata in mezzo alle acque. Manto recita un ruolo significativo, nei rimandi incrociati tra effimero e permanente, anche nell'allestimento del *Pastor Fido* di Guarini nel Teatro di Castello. Nello spettacolo rappresentato la sera del 22 novembre 1598 l'indovina tebana appare in scena come un personaggio vero e proprio. Nel prologo che racconta le nozze tra Mercurio e Filologia, appaiono la città di Mantova e, su una nuvola, la dea Venere con le stelle Hespero e Giulia, che invitano Manto e Ocno a sorgere dalle acque del Mincio. Nel teatro è presente anche il tema della serie-sequenza dei ritratti della famiglia Gonzaga, ad affresco e in tela. Il 17 maggio 1592 il Castiglione comunica a Chieppio:

Non voglio tacere a Vostra Signoria come si sono accordati questi pittori in cento et quaranta scuti a dipingere i muri tutti del loco et la tela della sena, et trenta sene da di più ad un altro per quattordicii figure lunghe cinque brazza l'una, due sulla tela et dodeci che vanno sul muro, ma tutte a guazzo, le

[10] Persia 1598; Brunetti 2016, pp. 219-229.
[11] Blaise de Vigenère 1576, tavola 1.
[12] Togliani 2016b, pp. 384-404.

quali dodeci del muro habbiamo determinato che siano ritratti de' 12 nostri patroni, cioè li quattro capitani, quattro marchesi et li quattro duchi con il Serenissimo Signor Duca mio Signore havendo io abhorrito quelli dodeci imperatori che si fanno da tutti o quelli dodeci mesi […] Quanto alle due figure della tela si potrà poi fare … una Manto et un Virgilio, stando sempre su nostri […] Messer Hippolito Andreasio ha dato loro il dissegno et l'indirizzo del tutto, il quale veramente sin qui ha fatto sempre molto bene il debito[13].

Vincenzo Gonzaga non approva le scelte iconografiche per le decorazioni della scena teatrale e dunque si rivela necessario cambiare:

A tempo è venuta la commissione di cangiare la pittura delle dodici figure, et il parere del Cavagliere Guarino veduta la lettera di Vostra Signoria habbiamo determinato di mettervi questi dodici autori, sei Greci e sei Latini, tra tragici et comici[14].

Intorno a questa data è concluso anche il soffitto della sala, con «assi di piela dipinte a cielo et nuvole per stare in Arcadia».[15] Il tema di Manto si intreccia con quello dei ritratti di casa Gonzaga che, in sequenze più o meno complete e su vari supporti, ornano gli ambienti di Palazzo Ducale. A Rubens e a Viani, attraverso Pourbus, viene assegnato nel 1605 il progetto allestitivo della Galleria della Mostra in cui si intendono esporre, tra gli altri, i ritratti retrospettivi di famiglia (Fig. 8). Rubens si dedica anche alla fondazione di Mantova attraverso un ciclo in cui è incluso il tema della fine della guerra di Troia in ambienti ristrutturati da Viani per Vincenzo e ancora Rubens realizza uno scenografico ritratto della famiglia ducale per la Chiesa della Santissima Trinità, per il quale potrebbe essere stato eseguito il mottetto *Duo Seraphim* da Claudio Monteverdi.[16]

Collaborazioni tra gli 'artefici'

La progettazione e la realizzazione degli apparati effimeri, così come di quelli permanenti, richiedevano una stretta collaborazione tra professionalità, competenze e gradi diversi di specializzazione che dialogassero tra loro. In alcuni casi lo stesso duca Vincenzo svolse il ruolo di trait d'union e di coordinamento. Il consigliere ducale, il consulente artistico, il sovrintendente, il soprastante responsabile di maestranze e di materiali, lo specialista tecnico esecutore - con competenze complementari e in sintonia tra loro - erano tutti impegnati ad affrontare, spesso in tempi brevi e con fasi concitate, la complessa orchestrazione, effimera o permanente, delle architetture e delle decorazioni ducali. La collaborazione prolungata e continua, lo scambio di idee e il lavoro di squadra erano componenti fondamentali per il buon risultato della impresa corale, senza che tuttavia ciascuno perdesse la propria specializzazione e le competenze di natura tecnica. L'architetto cremonese Antonio Maria Viani nominato dal 1595 prefetto delle fabbriche ducali fu senza dubbio un importante «ideatore ufficiale delle immagini della città»,[17] nonché «architetto di non scarsa qualità e fantasia»,[18] ma non fu il solo responsabile degli allestimenti teatrali e degli apparati effimeri mantovani. Come ha suggerito di recente Carlo Togliani,[19] anche Gabriele Bertazzolo, già dal 1598, potrebbe aver avuto un ruolo fondamentale nella messa in scena del *Pastor Fido* di Giovan Battista Guarini e nella realizzazione degli apparati per l'ingresso trionfale della regina Margherita d'Austria e dell'arciduca Alberto d'Asburgo. Peraltro tra il 1591, anno della assunzione a corte e il 1597, dopo aver fatto parte, insieme a Claudio Monteverdi, del nutrito seguito di Vincenzo I della prima campagna contro i turchi (luglio 1595), Bertazzolo in qualità di ingegnere ducale aveva già avuto modo di lavorare a stretto contatto con Viani e con le maestranze da lui dirette. I due collaborano a lungo in cantieri per opere pubbliche di ingegneria idraulica, quali le ricostruzioni di argini, la messa in sicurezza di zone alluvionate dalla piena del Po[20] e i lavori alla chiusa di Governolo ideata dallo stesso Bertazzolo.[21] Egli era specializzato in spettacoli pirotecnici, ma entrambi si occupavano a tutto tondo delle messinscena teatrali in qualità di abili scenotecnici. Nonostante non sia fino ad ora emersa alcuna testimonianza iconografica delle scenografie e delle macchine teatrali di Viani, il suo modo di lavorare e di pensare alla progettazione

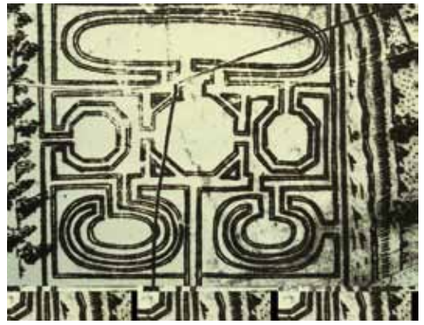


Fig. 5. Gabriele Bertazzolo, Labirinto di Palazzo Te, particolare della mappa *Urbis Manuae Descriptio*, 1628. Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana.

Fig. 6. L'Approdo di Manto, Salone di Manto. Mantova, Palazzo Ducale.

[13] ASMn, AG, b. 2657.
[14] ASMn, AG, b. 2657, Castiglione a un segretario ducale, 25 maggio 1592.
[15] Carpeggiani 2005, pp. 37-60: 42-43.
[16] Besutti 2012, p. 121; Mari 2012, p. 76.
[17] Marinelli 2011, pp. 205-211.
[18] Girondi 2013.
[19] Togliani 2016a, pp. 384-401; Togliani 2016b, pp. 384-404.
[20] Sortino 1997, doc. 149, p. 514.
[21] Girondi 2016, pp. 373-374; Togliani 2007; Togliani 2010.

Fig. 7. Manto, Loggia dei Frutti. Mantova, Palazzo Ducale.

[22] Cagnani 1612, p. 9.
[23] Sortino 1997, doc. 70, p. 504
[24] Sortino 1997, doc. 74, p. 504
[25] Sortino 1997, doc. 112, p. 509, doc. 114, doc. 115, pp. 509-510.
[26] Burattelli 1999, pp. 35-80.
[27] Boni 2016, pp. 353-367.
[28] Burattelli 1999, pp. 81-139.
[29] ASMn, AG, b. 2714, f. II, c. 5r, in Sortino 1997, doc. 122, p. 510.
[30] ASMn, AG, b. 2171, in Sortino 1997, doc. 180, p. 518.
[31] Sortino 1997, doc. 142, p. 513.
[32] Togliani 2016a, pp. 384-401.
[33] Burattelli 1999, pp. 12-13.
[34] Togliani 2016a, p. 396. Si ritiene che questi allestimenti, per quanto effimeri, non venissero distrutti, ma almeno in parte riutilizzati.

dello spettacolo emerge dalle descrizioni, dalle cronache e dai resoconti dell'epoca, molti dei quali stesi da Follino. Il cerimoniere di corte Federico Follino«inventore singolare di tutto il bello che in favole sceniche et altre attioni di spettacolo rappresentar giammai si possa»[22] fu certamente protagonista e fautore della continuità che legò l'articolazione delle occasioni celebrative mantovane lungo oltre due decenni ed estese il suo ruolo alle funzioni di corago, poeta drammatico, inventore di tornei e ideatore di apparati. Il 10 ottobre 1601 egli comunicò al duca di aver realizzato in collaborazione col prefetto Viani i falò per festeggiare i parti delle regine di Francia e di Spagna[23] e il mese successivo preparò gli intermedi per la commedia da rappresentare durante il Carnevale con la collaborazione del prefetto per la realizzazione delle scenografie.[24] Numerosi documenti tra febbraio e marzo 1608 attestano come Alessandro Striggi, Claudio Monteverdi, Viani, Follino e Ottavio Rinuccini si siano accordati sull'allestimento scenico di *Arianna*.[25] Il ciclo festivo del 1608[26] allestito per le nozze di Francesco IV Gonzaga con Margherita di Savoia fu senza dubbio l'apice organizzativo, cerimoniale e spettacolare del loro sodalizio: uno sforzo ideativo corale, articolato e prestigioso, che spaziò dallo spettacolo pirotecnico all'entrata trionfale, dalla commedia con intermezzi a quella in musica, dagli intrattenimenti cavallereschi al balletto e per il quale non poté mancare il fondamentale contributo di Federico Follino, il cui ruolo lo portò anche a lavorare insieme ai musicisti di corte, tra cui Claudio Monteverdi.[27] «Se l'opera di Follino conferì continuità e coerenza inventiva e ideologica agli spettacoli e alle cerimonie del ducato di Vincenzo, quella di Viani garantì continuità e coerenza figurativa agli apparati».[28] Il 2 luglio 1609 egli inviò al principe Francesco la descrizione di un apparato e di una entrata su cui Viani aveva già espresso parere favorevole

«Quello dell'apparato l'ho già mostrata al signor prefetto che mostra haverlo benissimo inteso, et ne mandai subito il dissegno in sua mano, se però Vostra Altezza havendolo prima fatto copiare mi rimandarà questo, io a lui ne darò un simile per meglio instruirlo. L'altro è mal scritto se però vi sarà qualche cosa che non le piaccia in quella entrata potrà a sua voglia mutarla, ma io l'ho, secondo mi credo, assai ben calculato per farla magnifica, vistosa, et quello che più importa, verisimile […]».[29]

Follino e Viani si scambiarono idee progettuali, pareri, fogli e disegni che corressero e modificarono in corso d'opera. Il duca veniva sempre informato e coinvolto anche nelle fasi progettuali del lavoro; egli tendeva a creare un rapporto stabile di collaborazione tra artefici, a differenza del clima di competizione che instaurerà il duca Ferdinando, convinto che potesse stimolarli maggiormente e potessero così produrre risultati migliori: «l'emulazione tra loro partorirà effetto di maggior vaghezza».[30] Nel 1611 Follino e Viani collaborano anche nella ideazione dei soggetti per le scene della barriera e della quintanata, progettate «alla meglio e tratte dal cervello in tre giorni» di Follino e «messe in dissegno» da Viani.[31] L'atto conclusivo della loro collaborazione, coadiuvati dal Bertazzolo, fu l'organizzazione dei festeggiamenti del luglio 1612 per l'elezione dell'imperatore Mattia d'Asburgo (**Catalogo n. 55**).[32] Il complesso dei festeggiamenti pubblici coinvolse l'intera città attraverso un capillare intervento di «cosmesi urbanistica» luministico-teatrale che culminò nell'allestimento scenografico del banchetto nel Giardino del Padiglione [oggi dei Semplici] di Palazzo Ducale, nella naumachia «con bucintori in acqua ardenti di lumi»[33] e nella serata conclusiva in una lautissima cena «sopra la zata nel lago con musiche», ossia su una grande piattaforma galleggiante (forse la stessa, reimpiegata, predisposta da Bertazzolo per la grande naumachia del 1608) e con l'accompagnamento vocale della cantante Adriana Basile.[34] La progettazione e la curatela dei rituali delle manifestazioni della vita civile e religiosa a corte si affiancavano e intersecavano alla invenzione e all'allestimento delle feste teatrali e cavalleresche. Tutte le manifestazioni celebrative, civili e religiose, erano alquanto complesse e articolate e richiedevano una orchestrazione molteplice e coesa sia sul piano tecnico che su quello concettuale.

Lo spazio proteiforme e la teatralità diffusa

Dall'ultimo decennio del Cinquecento il complesso di Palazzo Ducale si trasforma in una 'città in forma di teatro'. Il 'sistema' delle gallerie a cui si stava lavorando proprio in quegli anni - dalla Galleria della Mostra alla Galleria delle Metamorfosi - la Zoiolera, il Teatro, le stanze dell'Appartamento di Vincenzo e persino il Giardino dei Semplici di Zenobio Bocchi **(Catalogo n. 54)** sono tutte architetture e realizzazioni ispirate da un insistito senso e gusto del fasto, della meraviglia, della spettacolarità e della teatralità. 'Gran teatro' per i riti religiosi della corte era Santa Barbara con due tribune disposte ai fianchi della navata destinate a ospitare i musici l'una e l'organo dell'Antegnati l'altra.[35] Nel cantiere della Galleria della Mostra tra il 1599 e il 1612 era direttamente impegnato Viani, affiancato dall'intagliatore Pietro Antonio Accorsi, il quale lavorava al sontuoso soffitto ligneo cassettonato. Per volontà del duca la galleria viene ampliata, sopraelevata di un registro e resa più luminosa attraverso una sequenza di grandi finestre. L'effetto scenografico complessivo si manifesta anche attraverso i timpani curvi e spezzati della linea serpentinata, tipica di Viani, dei portali e della «Zoiolera». Lo stesso prefetto delle fabbriche viene incaricato da Vincenzo I di predisporre, insieme a Pietro Paolo Rubens, un «dissegno del compartimento che s'ha da fare d'esse pitture nella galleria grande» nel 1604.[36] Un lato lungo della galleria aveva l'affaccio sul Prato della Mostra, uno spazio aperto che ospitava parate di cavalli, rappresentazioni teatrali e persino naumachie «in questo luogo, che per la grandezza del sito e per comodità de' poggi che lo circondano si rende attissimo Teatro a' giuochi e giostre di combattimenti». Sull'altro lato lungo si apriva invece la «Zoiolera», un gabinetto a cupola su pianta quadrata con nicchie ricavate nelle pareti, che fungeva da spazio espositivo per eccellenza, in quanto adibito a Camera del Tesoro (Fig. 9). Altrettanto scenografici erano gli spazi della Galleria delle Metamorfosi composti da una spettacolare e ariosa *enfilade* di quattro ambienti suddivisi da ampie serliane e conclusi da volte con fantasiose partiture in stucco. Alle due gallerie si accedeva molto probabilmente dal Giardino dei Semplici, creato secondo un disegno del frate botanico Zenobio Bocchi e così descritto nell'opuscolo celebrativo dei festeggiamenti per l'incoronazione dell'imperatore Mattia d'Asburgo «con numerosa varietà di semplici e di fiori che con odori vivacità de' colori e diversità sembravo farsi quivi pomposa mostra di natura. Erano nelle quattro strade, o viali del giardino, tutte di melaranzi, di cedri, di liandri in gran vasi, e di bellissime statue d'ogni parte spallerati, quattro ben longhe tavole per disporsi in esse numerosa quantità di dame e cavaglieri».[37] Nel giugno del 1592 erano in corso anche i lavori alla «scena di Castello», il teatro fisso di corte che sostituì quello di Bertani distrutto da un incendio nel 1588, i cui mandati di pagamento vennero firmati da Viani. Il teatro prevedeva, come scrisse Follino nella cronaca della rappresentazione del *Ballo delle Ingrate* di Monteverdi e Rinuccini ivi rappresentato nel 1608, una cavea semicircolare a gradoni, l'orchestra e due grandi palchi collocati ai lati[38] e forse richiamava la tipologia interna di Santa Barbara. Così anche gli interventi in Corte Vecchia di Viani non erano episodi isolati, ma facevano parte di un progetto complessivo volto a riconfigurare le stanze degli appartamenti di Vincenzo e «del Paradiso» all'insegna della splendida fastosità[39] e della meraviglia. Gli spaziosi e grandiosi ambienti oggi denominati «di Giuditta», «del Labirinto», «del Crogiolo», il salone degli Arcieri e quello che un tempo era il «Logion serato» vennero ristrutturati e riarredati impiegando due piani della Domus Nova fancelliana. Dalle carte di corte si evince che i lavori vennero affdati a Viani e seguiti con sistematicità, anche a distanza, dal duca. Egli veniva aggiornato dalla moglie e dai segretari anche durante la difficile impresa dell'assedio di Kanjiža (1601), a cui allude l'iscrizione dello stupendo soffitto in forma di labirinto che, opportunamente modificato, venne trasferito, insieme ad altri arredi, da Palazzo San Sebastiano per ornare l'ambiente da cui prese il nome. L'impresa corale del Palazzo D ucale negli anni di Vincenzo I, che si sostanzia di evidenti intrecci tra effimero e permanente e del lavoro di una consolidata equipe di collaboratori, pur nel rispetto della specificità e delle competenze professionali di ciascuno, si traduce in quinta scenografica ideale per l'esperienza visiva ed emozionale di Claudio Monteverdi. Persino gli assi viari della città sfasati 'a baionetta', di stampo medievale,[40] contribuiscono a riaffermare il significato denotativo e connotativo dei lemmi che maggiormente ricorrono nelle fonti e nelle cronache del tempo: splendore, magnificenza e teatralità.

Fig. 8. Galleria della Mostra. Mantova, Palazzo Ducale.

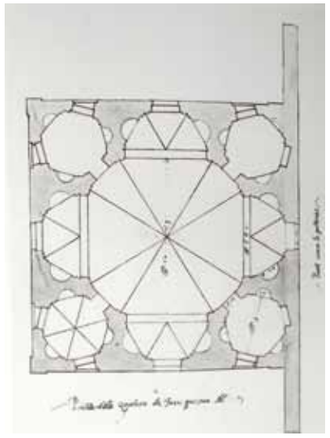


Fig. 9. Bernardino Facciotto, Progetto per la 'Zoiolera'. Torino, Archivio di Stato.

[35] Carpeggiani 2003, pp. 213-214.
[36] ASMn, AG, b. 2159, trascritto in Sortino 1997, doc. 84, p. 505.
[37] *Relatione delle feste fatte in Mantova* 1612, pp. 18-20.
[38] Follino 1608, p. 124.
[39] Berzaghi 2012, pp. 97-106.
[40] Nicolini, Suitner 1987.

Fonti archivistiche e bibliografia

ASMn
Archivio di Stato di Mantova

AG
Archivio Gonzaga

Belluzzi 1998
Amedeo Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, Modena, Panini, 1998.

Berselli 1967
Costante Berselli, *La pianta di Mantova di Gabriele Bertazzolo*, «Civiltà Mantovana», 10, 1967, pp. 278-297.

Berzaghi 2003
Renato Berzaghi, *Le decorazioni dalla metà del Cinquecento alla caduta dei Gonzaga*, in *Il Palazzo Ducale di Mantova*, a cura di Giuliana Algeri, Mantova, Sometti, 2003, pp. 223-260.

Berzaghi 2012
Renato Berzaghi, *L'appartamento ducale*, in *Vincenzo I Gonzaga 1562-1612. Il fasto del potere*, a cura di Roberto Brunelli, Mantova, Publi Paolini, 2012, pp. 97-106.

Besutti 2007
Paola Besutti, *Spaces for Music in Renaissance Mantua*, in *The Cambridge Companion to Monteverdi*, ed. by John Whenham, Richard Wistreich, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 76-94.

Besutti 2012
Paola Besutti, *Musica, politica e religione alla corte di Mantova tra Cinque e Seicento: Il caso di Claudio Monteverdi*, in *La Corte en Europa: Política y Religion (Siglos XVI– XVIII)*, a cura di José Martínez Millán, Manuel Rivero Rodriguez, Gijs Versteegen, vol. I, Madrid, Ediciones Polifemo, 2012, pp. 93-132.

Besutti 2016
Paola Besutti, *Claudio Monteverdi. La vita, i luoghi, le memorie a Mantova*, Mantova, Publi Paolini, 2016.

Boni 2016
Andrea Boni, *L'Amor Reale (1590) di Federico Follino*, in *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga 1480-1630*, a cura di Simona Brunetti, Bari, Edizioni di pagina, 2016, pp. 353-367.

Bosi 2016
Kathryn Bosi, *Tensbō Shōnen Shisetsu: The Reception of a Japanese Delegation at the Court of Mantua in 1585*, in *Mestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga 1480-1630*, a cura di Simona Brunetti, Bari, Edizioni di pagina, 2016, pp. 230-243.

Brunetti 2016
Simona Brunetti, *L'origine mitica di Mantova sulla scena dei Gonzaga*, in *Mestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga 1480-1630*, a cura di Simona Brunetti, Bari, Edizioni di pagina, 2016, pp. 219-229.

Burattelli 1999
Claudia Burattelli, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze, Le Lettere, 1999.

Cagnani 1612
Eugenio Cagnani, *Raccolta d'alcune rime di scrittori mantovani fatta per Eugenio Cagnani con una lettera cronologica e altre prose e rime dello stesso*, Mantova, Aurelio e Ludovico Osanna, 1612.

Carpeggiani 1985
Paolo Carpeggiani, *Labyrinthos. Metafora e mito alla corte dei Gonzaga*, «Quaderni di Palazzo Te», 4, 1985, pp. 55-67.

Carpeggiani 2003
Paolo Carpeggiani, *L'architettura dal Bertani al Viani*, in *Il Palazzo Ducale di Mantova*, a cura di Giuliana Algeri, Mantova, Sometti, 2003, pp. 185-222.

Carpeggiani 2005
Paolo Carpeggiani, *Luoghi perduti. Spazi teatrali nel Palazzo Ducale di Mantova*, in *Teatri storici nel territorio mantovano*, a cura di Noris Zuccoli, Mantova, Arcari Editore, 2005, pp. 37-60.

Cottafavi 1927
Clinio Cottafavi, *R. Palazzo Ducale di Mantova: Loggia dei Frutti*, «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», marzo 1927, pp. 421-428.

Fiorini Galassi 1983
Maria Grazia Fiorini Galassi, *La leggenda di Manto: un mito per la città*, «Civiltà Mantovana», 1, 1983, pp. 3-20.

Follino 1608
Federico 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 in Mantova*, Mantova, Aurelio e Ludovico Osanna stampatori ducali, 1608.

Girondi 2013
Giulio Girondi, *Antonio Maria Viani architetto*, Mantova, Il Rio, 2013.

Girondi 2016
Giulio Girondi, *Antonio Maria Viani 'prefetto' dei Gonzaga*, in *Mestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga 1480-1630*, a cura di Simona Brunetti, Bari, Edizioni di pagina, 2016, pp. 368-383.

I segni dell'arte 1997
I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona, a cura di Giulio Bora, Martin Zlatohlávek, Milano, Leonardo Arte, 1997.

Mantova. Le Arti 1965
Mantova. Le Arti, a cura di Ercolano Marani, Chiara Perina, Mantova, Istituto Carlo d'Arco, 1965.

Mari 2012
Licia Mari, *Tre chiese per il duca. Appunti sulla musica sacra a Mantova durante il ducato di Vincenzo I*, in *Vincenzo I Gonzaga 1562-1612. Il fasto del potere*, a cura di Roberto Brunelli, Mantova, Publi Paolini, 2012, pp. 71-76.

Marinelli 2011
Sergio Marinelli, *Antonio Maria Viani. Il ritorno in Italia*, in *Scritti per Chiara Tellini Perina*, a cura di Daniela Ferrari, Sergio Marinelli, Mantova, Arcari Editore, 2011, pp. 205-211.

Morselli, Piccinelli 2013
Raffaella Morselli, Roberta Piccinelli, *Breve ragguaglio delle sculture in zucchero in epoca moderna. Ovvero* saccarum triumphans *alla corte di Carlo II Gonzaga Nevers,* in *Europa delle Corti. La tavola di corte fra Cinque e Settecento*, a cura di Andrea Merlotti, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 207-234.

Nicolini, Suitner 1987
Dino Nicolini, Gianna Suitner, Mantova. *L'architettura della città*, Marcos y Marcos, Milano 1987

Persia 1598: F. Persia, *Relatione de' ricevimenti fatti in Mantova alla Maestà della Regina di Spagna dal Serenissimo Signor Duca l'anno MDXCVIII del mese di Novembre*, Mantova, Francesco Osanna, 1598.

Petrioli Tofani 1980
Anna Petrioli Tofani, *La Scena del principe*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il potere, lo spazio, la scena del principe*, a cura di Elvira Garbero Zorzi, Anna Petrioli Tofani, Firenze, Edizioni Medicee, 1980, p. 344.

Piccinelli 2013
Roberta Piccinelli, *Sculture effimere per banchetti nuziali*, in *'Vincoli d'amore'. Spose in casa Gonzaga*, a cura di Paola Venturelli, Milano, Skira, 2013, pp. 69-76.

Relatione delle feste 1612
Relatione delle feste fatte in Mantova dal Serenissimo Signor Duca Francesco l'anno MDCXII adì 21 Luglio per l'elettione et incoronatione dell'Invittissimo Imperadore Matthias d'Austria, Mantova, Aurelio e Ludovico Osanna, 1612.

Sortino 1997
Graziella Sortino, *Antonio Maria Viani*, in *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, a cura di Giulio Bora, Martin Zlatohlávek, Milano, Leonardo Arte, 1997, pp. 495-530.

Togliani 2007
Carlo Togliani, *Le regolazioni dei laghi nelle soluzioni dei tecnici gonzagheschi. Bonifica e navigazione nel basso Mincio tra XIV e XVIII secolo*, in *Il paesaggio mantovano nelle tracce materiali, nelle lettere, nelle arti*, a cura di Eugenio Camerlenghi, Viviana Rebonato, Silvia Tammaccaro, vol. III, Firenze, Olschki, 2007, pp. 199-200.

Togliani 2010
Carlo Togliani, *I Bertazzolo: ingegneri e territorio tra XVI e XVII secolo,* in *La civiltà delle acque tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Arturo Calzona, Dario Lamberini, II, Firenze, Olschki, 2010, pp. 543-586.

Togliani 2016a
Carlo Togliani, *Gabriele Bertazzolo e le feste mantovane per l'imperatore Mattia d'Asburgo (1612). Nei documenti d'archivio e in una rara cronca del tempo*, in *Un palazzo in forma di parole. Scritti in onore di Paolo Carpeggiani*, a cura di Carlo Togliani, Milano, FrancoAngeli, 2016, pp. 384-401.

Togliani 2016b
Carlo Togliani, *Dal Pastor Fido guariniano all'ingresso trionfale di Margherita d'Austria. Spettacoli, artefici e cerimoniale a Mantova nel 1598*, in *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga 1480-1630*, a cura di Simona Brunetti, Bari, Edizioni di pagina, 2016, pp. 384-404.

Blaise de Vigenère 1576
Blaise de Vigenère, *La somptueuse et magnifique entrée du très-chrestien Roy Henri III*, Paris, Nicolas Chesneau, 1576.

Vigilio 1992
Giovan Battista Vigilio, *La insalata. Cronaca mantovana dal 1561 al 1602*, a cura di Daniela Ferrari, Cesare Mozzarelli, Mantova, Arcari Editore, 1992.

In margine al neoplatonismo monteverdiano. Fra trattatistica musicale e tradizione pastorale

Carolina Patierno

L'animo poetico rifulge nella musica del Monteverdi: quelli che furono i modi della sua esperienza di vita e di estetica musicale, più o meno manifestamente dichiarata, furono anche viatico per una elaborazione latente e assidua del sincretismo poesia e musica, del loro incontro idillico, sulla base di una personale intuizione compositiva che nel testo poetico ricercava la più profonda espressività sonora. In quell'epoca tardo rinascimentale, e soprattutto nell'idea che fu riflesso della fortissima eredità bembiana, di musica «sorella naturalissima» della poesia,[1] il Monteverdi vi è a un tempo inscritto saldamente e a un tempo già fuori, proteso verso uno sviluppo più profondo e rinnovatore del rapporto musica e poesia quale era inteso della polifonia madrigalistica del tempo: una concezione personalissima, quella del cremonese, che negli anni mantovani progressivamente metteva a frutto la propria maniera di musicare il testo poetico, di netto superamento e insieme evoluzione del tipico madrigalismo manieristico, fatto di immagini poetiche tradotte in musica, in direzione di una corrispondenza più ampia fra articolazione morfologico-musicale e struttura metrico-complessiva dei componimenti poetici.[2] Nel diagramma dell'attività monteverdiana, proprio il periodo mantovano, sin dai primissimi anni Novanta del Cinquecento[3] si precisa come momento di alacrità creativa e di progressivo perfezionamento del proprio strumento espressivo, dalla redazione del *Terzo Libro dei Madrigali* (1592) al *Sesto*, per aprire poi la grandiosa fase teatrale dell'*Orfeo* (1607) e dell'*Arianna* nel 1608 **(Catalogo n. 74 e n. 78)**. E d'altra parte, sia calcolando lo scambio attivo fra quel centro culturale gonzaghesco e la Ferrara estense che ospitava l'inquieto Tasso e il Guarini, a quel tempo poeti prediletti dai madrigalisti a scapito del Petrarca,[4] sia l'attivo mecenatismo del duca Vincenzo Gonzaga e l'interesse dei figli suoi per le nuove esperienze musicali fiorentine, è proprio nella direzione dei contatti e delle relazioni che la cultura mantovana fecondava le istanze più innovative e sperimentali: pensiamo alla rappresentazione teatral-musicale del *Pastor fido* **(Catalogo nn. 61-62)**, lungamente vagheggiata dal duca fin dal 1584 e nel 1598 finalmente compiutasi «con apparato e riuscita degna di quel gran principe»[5] - un evento non irrilevante per la formazione del futuro gusto monteverdiano - pensiamo alla presenza a corte di un pittore come Rubens, rappresentativo di una mutazione stilistica incipiente, o ancora alle prime sperimentazioni monodiche che a Mantova muovevano dalle ben note esperienze fiorentine dell'*Euridice* rinucciniana. Sintomi di un nuovo trapasso che dal tardomanierismo volgeva verso la nuova temperie seicentesca e prima base di quella spinta innovatrice, coefficiente caratteristico dell'arte monteverdiana, destinata a giungere fino al periodo post mantovano, col passaggio a Venezia, per rispondere alle nuove esigenze drammatiche e all'edonismo retorico del barocco. Monteverdi ebbe un senso serio del testo poetico e della sua applicazione al madrigale cinquecentesco, di certo un senso coerente col pensiero del suo tempo, con quanti riconoscevano alle due arti l'idea di un carattere unitario, di mutua provenienza da «un medesimo parto in Parnaso»,[6] ma pur coerente con una precisa logica di gerarchia interna in cui l'assetto della parola risultava precedente alla musica, come l'anima – secondo una felice metafora del Mazzone – deve dal corpo «essere seguita e imitata».[7] Una riprova di come la dimensione testuale fosse essenziale per Monteverdi ci sarebbe giunta in forme più esplicite e diffusamente argomentate se il compositore avesse tenuto fede alla «promessa publica»[8] di un trattato di ambizioni teoriche e di esposizione militante, di replica alle censure denigratorie rivolte alla propria pratica

[1] Cito dalla dedicatoria, ormai rappresentativa del rapporto musica-poesia, di Luzzasco Luzzaschi organista del duca di Ferrara, a Lucrezia Este Della Rovere nel suo Luzzaschi 1596. Lo stesso tema, seppur con effetti retorici differenti, si ritrova nella dedica di Mazzone 1569. Sulle tesi, esposte nel II libro delle *Prose* del Bembo, intese come terreno ideologico per i successivi postulati sull'affinità tra musica e poesia, rimando a *La musica «sorella naturalissima» della poesia* in Bianconi 1986, pp. 319-327.

[2] In merito al rapporto fra struttura poetica e struttura musicale nei madrigali di Monteverdi e alla progressiva mutazione stilistica che caratterizza i vari libri di madrigali monteverdiani si veda lo studio di Bianconi 1969, pp. 335-348. In particolare, lo studioso giunge a designare «la natura del linguaggio musicale del *Settimo* e dell'*Ottavo libro* come struttura capace di 'rappresentare' in musica la struttura poetica: diversamente dal *Quarto Libro* dove la struttura musicale è 'illustrazione' e 'veicolo' della struttura poetica, capace di intensificarla e accentuarla, non di sostituirla». In generale su Monteverdi rimando al validissimo volume legato al 350° anniversario della morte *Claudio Monteverdi. Studi* 1998.

[3] Sulla datazione iniziale dell'attività di Monteverdi a Mantova si vedano le ipotesi espresse a inizio capitolo *Alla corte dei Gonzaga* in Fabbri 1985, p. 32.

[4] Si veda l'eloquente grafico di Maria Giovanna Miggiani sull'andamento storico della fortuna musicale dei poeti italiani nel madrigale cinquecentesco, in Bianconi 1986, p. 330.

[5] Le lunghe vicende che accompagnarono la rappresentazione musicale del *Pastor Fido* a Mantova sono raccontate con acribìa documentativa in D'Ancona 1891, pp. 535 sgg.

[6] Luzzaschi 1596, dedicatoria: «Sono […] la musica e la poesia tanto simili e di natura congiunte che ben può dirsi (non senza misterio di esse favoleggiando) ch'ambe nascessero ad un medesimo parto in Parnaso».

[7] Mazzone 1569, dedicatoria: «[…] il corpo della musica son le note, e le parole son l'anima, e sì come l'anima per essere più degna del corpo deve da quello essere seguita ed imitata, così anco le note devono seguire ed imitare le parole […]».

[8] Cito dalla lettera di Monteverdi a ignoto destinatario (con ogni probabilità Giovan Battista Doni) del 22 ottobre 1633 (L. 122) in Monteverdi 1994, p. 201.

madrigalistica dal canonico Artusi, allievo del Zarlino.[9] Ma il passare degli anni e il trascinarsi forzoso della scrittura, su cui probabilmente dovette pesare la difficoltà dell'impresa teorica, rese manifesto il limite del Monteverdi, benché egli stesso andasse ostinatamente comunicando, fin verso la fine della sua carriera, il desiderio orgoglioso di pagar quel debito di promessa. Nonostante questo limite che costituisce per noi una triste privazione documentaria, anzitutto sono documento essenziale della meditazione monteverdiana sul rapporto fra le arti sorelle la nota lettera del 1633, una testimonianza tardiva e poco impegnativa sull'ordinamento tripartito che avrebbe costituito l'ossatura strutturale del supposto trattato e sulla precedenza assegnata all'oratione [=testo poetico][10] nello svolgimento teorico delle parti, e l'altrettanto nota *Dichiarazione* (1607)[11] con cui Giulio Cesare Monteverdi, spinto dall'amor fraterno «ma molto più dalla verità», si faceva portavoce indiretto e fedele dei principi estetico-musicali del compositore. Nella *Dichiarazione*, da inscriversi nel vivo della polemica artusiana, ormai accresciutasi di nuovi e virulenti attacchi, il richiamo all'«oratione padrona dell'armonia» [= la musica] e non serva si presenta come nucleo teorico esemplare dell'estetica monteverdiana, ricondotto da Giulio Cesare alla diversa considerazione che le opposte tendenze compositive di *prima* e *seconda pratica* – sulla linea da Occheghem a Zarlino l'una, da Cipriano da Rore a Monteverdi l'altra – riservarono al testo poetico e al suo rapporto con la messa in musica. Su questa argomentazione, pur nel suo semplicistico schematismo fra le parti, il dispiegarsi apologetico in favore di Monteverdi, andava evidenziando, con autentico *esprit* di *genus iudiciale*, come l'omissione del testo poetico nella critica analitica che l'Artusi riservò a certi passaggi del madrigale *Cruda Amarilli* musicato dal Monteverdi, fosse segno della poca rilevanza assegnata al testo e logica conseguenza dell'ideologia compositiva di *prima prattica*, quella che «perfetionata […] dal eccellentissimo Zerlino con regole giudiciosissime» considera «l'armonia non comandata ma comandante e non serva ma signora del oratione».

Chiara risulta la salda adesione del Monteverdi alla prospettiva platonica di una «melodiam ex tribus constare: oratione, armonia, ritmo»,[12] mutuata nei termini di progresso polemico e di contrasto con la tradizione compositiva zarliniana ma anche di avvio di un nuovo linguaggio compositivo e di nuovi risultati espressivi. La stessa scelta, sempre nella *Dichiarazione*, della citazione platonica nella traduzione latina di Marsilio Ficino, individua l'ambito di ricerca monteverdiana in una zona chiaramente neoplatonica, non contraddicente le tendenze filosofiche tardo rinascimentali, e caratterizza il proprio impegno di fondazione estetica originale, fra istanze tradizionali e moderne, e di giustificazione della novità e liceità della propria pratica compositiva. Ma la conquista di un nuovo strumento armonico in cui far rifluire l'evidenza poetica degli affetti conduceva con sé dimensioni più profonde e spirituali, una tendenza speculativa in materia di musica che pure si era espressa in ambienti letterati, fiorentini e ferraresi, nelle riflessioni di Francesco Patrizi[13] entro una visione della musica intesa come principio regolatore, di controllo delle passioni, o ancora, in maniera più probante per livello ideologico e corrispettivo di poetica, nelle posizioni tassiane, più apertamente neoplatoniche e metafisiche, dal dialogo *La Cavaletta overo de la poesia toscana* fino agli studi postillati di passi plotiniani e ficiniani sulla musica.[14] Che Monteverdi si proponesse di svelare «i più occulti arcani della sua disciplina»[15] – intento che noi sappiamo dall'orazione funebre pronunciata dal presbitero Caberloti, oltre a non precisati interessi filosofici per la composizione d'un volume, quel famoso trattato mai dimesso durante l'arco della sua vita e interrotto dal sopraggiungere di «un'empia morte» – sembra trovare corrispondenza nella concitazione speculativa dell'epoca, legata alla rivoluzione del pensiero di Ficino e al suo irradiarsi sui versanti più disparati della letteratura e dell'arte europea.

Su questa via neoplatonico-ficiniana, peraltro foriera dei «dotti ragionari» della Camerata Fiorentina, Monteverdi risolveva la sua fondamentale vena estetico-musicale, riformulando lo strumento più congeniale del suo tempo, il madrigale, attraverso un percorso di prove e riprese, alla luce delle istanze filosofiche imperanti, fino allo sbocco dell'*Orfeo* mantovano, con la riassimilazione di elementi plotiniani e platonici, filtrati in un contesto di ordine teatrale che seguiva alle prime manifestazioni fiorentine del nuovo stile rappresentativo. Che questi intendimenti filosofici dominino pure la fase di passaggio del Monteverdi al teatro musicale – di certo agevolati dall'entità rivelatrice del soggetto – si avverte sin dalla gloriosa prosopopea della Musica che, in apertura dell'*Orfeo*, andava compiacendosi del potere catartico di «far tranquillo ogni turbato core» come della capacità di infondere nell'animo il desiderio dell' armonia «della lira del ciel»:[16] meriti, questi, ascrivibili all'arte dei suoni già dal dettato platonico, ripresi e rinforzati dal Ficino nei termini terapeutici di «una giovevole medicina de l'animo»,[17] verso una sedazione delle perturbazioni, di ogni sovrabbondanza emotiva, ciò che rende poi, sempre nell'ottica ficiniana, la musica in accordo intimo con la scienza medica, ma ancor più nella risultante col furore poetico,[18] capace di cassare le disarmonie e temperare le diverse parti dell'anima. Così il richiamo a intendere l'armonia «della lira del ciel», pur nel suo taglio sintetico e miniaturistico, rinvia con evidenza nitida alle intuizioni plotiniane delle *Enneadi*, a quella «potenza percettiva dell'anima a udire le voci superne»,[19] e all'aspirazione ascetica di cui la musica si fa viatico nel percorso di congiunzione dell'anima all'intellegibile, senso ultimo dell'esperienza interiore. Tutto vi rinvia, e soprattutto con scoperta intenzione lo scioglimento conclusivo della partitura veneziana (1609)[20] che apre la via a un'adeguata ricerca di senso in cui il significante ascetico – l'immagine di Apollo e Orfeo in elevazione «cantando al cielo» – diventa tensione verticale che coinvolge il parlare, nella sua preminenza di parole più sensibili e platonicamente attive, il movimento dei personaggi, il procedere dell'esteriorità della *fabula* verso la dimensione metafisica dell'interiore-superiore. A questa tensione mistica partecipa la scelta di un linguaggio carico di valenza semiotica intorno ai temi del *lumen* e del *visus*, legati al pensiero platonico e pure costantemente presenti negli scritti del Ficino, dal *De raptu Pauli*, al *De Sole,* al *De Amore* alla *Theologia Platonica*,[21] quali elementi cardine della sua filosofia da qui irradiatisi con straordinaria fortuna nella cultura italiana ed europea nelle diverse implicazioni: temi che caratterizzano l'invito rivolto a Orfeo a 'veggere' Euridice «nel sole e nelle stelle»[22] come esortazione a volgere gli occhi a Dio, «sole del sole», «infinito lume»[23] e agli spiriti angelici, *invisibilia dei,* resi visibili dalle stelle.

Questo scavo profondo nel finale, al di là dei pur leciti interrogativi e relative spiegazioni sul cambio di epilogo striggiano,[24] evidenzia la possibilità interpretativa di verità più profonda di quella apparente, che giunge sino al mistico convergere di entità suprema e amore principio del mondo, quell'amore divino in cui si trasfigura, in cui si 'sciorre' – per usare un termine ficiniano – 'l'amore volgare' di Orfeo e Euridice, sottraendo la *fabula* alla condizione di edonismo frivolo quale, invece, sarà proposito esplicito e fortemente rivendicato del teatro musicale veneziano a fine anni Trenta del Seicento. Una risalita alla salvezza, ai soccorsi della *pia philosophia* che è risoluzione ottimistica – non paragonabile al semplicistico finale dell'Euridice rinucciniana (1600) – della vicenda di Orfeo, su una linea di interesse ficiniano alle valenze speculative del personaggio ma anche di distacco dal valore negativo, inesorabilmente ascritto da Platone al mitico cantore (*Fedro* 179b sgg.), *exemplum* colpevole di non annientamento per amore e per questo punito dagli dei con la morte («ἐποίησαν τὸν θάνατον αὐτοῦ ὑπὸ γυναικῶν γενέσθαι»), diversamente da Alcesti «che all'amato andare volse per morte, e morendo per amore fu per la gratia delli Dei a vita restituita».[25]

Ma questo personaggio onnipresente sin dalle prime sperimentazioni teatrali con musica, dagli intermezzi allo stile rappresentativo, quasi a giustificare – poiché cantore egli stesso – il canto sulla scena, a inaugurare la scoperta di una dimensione melodrammatica nuovissima, di sperimentalismo monodico e di nuove rese patetiche, teatralmente si avvale, com'è ormai noto, di un più aperto gioco di linguaggi di derivazione pastorale, che i trionfi dell'*Aminta* e dal *Pastor Fido* **(Catalogo nn. 61-62)** avevano assestato in un preciso codice drammatico, lentamente discioltosi nelle forme più testualmente fedeli dei madrigali e in quelle maggiormente rielaborative delle prime manifestazioni

[9] La polemica, cominciata nel 1600 con la pubblicazione di Artusi 1600, si protrasse a lungo, con alterne vicende e coinvolgimenti di altri personaggi. Si veda il sunto nelle sue varie fasi in Fabbri 1985, pp. 48-65 e, nello specifico, l'articolo di Massera 1969, pp. 397-408.

[10] Monteverdi 1994, p. 202: «[…]Il titolo del libro sarà questo: *Melodia, overo seconda pratica musicale*. Seconda (intendendo io) considerata in ordine alla moderna, prima in ordine all'antica. Divido il libro in tre parti rispondenti alle tre parti della melodia: nella prima discorro intorno al oratione, nella seconda intorno all'armonia, nella terza intorno alla parte ritmica».

[11] Nella *Dichiarazione della lettera stampata nel Quinto libro de suoi madrigali* posta inclusa in Monteverdi 1607, Giulio Cesare, fratello di Claudio e curatore della raccolta, interviene in favore del compositore (che nel frattempo aveva preannunciato in Monteverdi 1605 l'edizione di un proprio trattato teorico) nella *querelle* artusiana. Le successive citazioni in virgolette basse nel testo sono tratte dalla *Dichiarazione*.

[12] Plat. *Rep.* 3, 398d nella traduzione Ficino 1548, p. 382.

[13] Tutta la riflessione teorica di Patrizi tratta del rapporto poesia-musica, dai *Sostentamenti del nuovo verso eroico* (1557) al trattato *Della Poetica* (1568). In merito si vedano i saggi di Aguzzi Barbagli 1983, pp. 63-90 e di Borsetto 1997, pp. 185-206.

[14] Sull'interesse di Tasso verso i risvolti filosofici della musica e verso le teorie dell'armonia cosmica si veda il saggio di Accorsi 1999, pp. 881-940:898-910, e il capitolo '*Misura celeste*'. *Moti dell'animo e armonia delle sfere*, in Ardissino 2003, pp. 131-147.

[15] Caberloti 1644, pp. 5-12:10: «[…] Claudio sacerdote […] datosi alla filosofia fosse dietro alla compositione d'un volume, nel quale notificando i più occulti arcani della sua disciplina era per impedire che mai più ne secoli venturi restassero nascoste a studenti le vere stradde per facilitarsi l'acquisto della perfettione dell'arte musica».

[16] Striggio 1607, *Prologo*: «Io la Musica son, ch'ai dolci accenti / so far tranquillo ogni tubato core, / Et or di nobil ira et or d'amore / poss'io infiammar le più gelate menti / Io su cetera d'ora cantando soglio / mortal orecchio lusingar talora; / E in questa guisa all'armonia sonora / Della lira del ciel più l'alme invoglio».

[17] Sul potere terapeutico della musica e sul rapporto con la medicina in Ficino si veda il capitolo XXXI del *Commentarium in Timaeum* in Ficino 1959, p. 1455 sgg. e la lettera ad Antonio Canigiani nella volgarizzazione toscana di Felice Figliucci (1546) in Gentile 2001, pp. 73-74: «Mi domandate, Canisiano mio, perché cagione con tanta sollecitudine io mescoli gli studij de la medicina con quelli de la musica, dicendo, che ha da fare la cetera con le medicine». Per maggiori approfondimenti rimando a Gozza 2004, pp. 233-252.

[18] Dall'argomento dello *Ione* in Ficino 1959, p. 1281: «Poetico ergo furore in primis opus est, qui per musicos tonos quae torpent suscitet, per harmoniacam suavitatem quae turbantur mulceat, per diversorum denique consonantiam dissonantem pellat discordiam variasque partes animi temperet».

[19] Cito dalla traduzione di Vincenzo Cilento di Plot., *Enn*., V, I, 12 (in Plotino 1949, p. 19). L'idea della triplice via di ritorno al cielo, attraverso l'amore, la filosofia o la musica, di origine platonica (Plat. *Fedr.* 248d) è riproposta nel terzo capitolo della prima Enneade, intitolato, nella versione ficiniana, *De triplici reditu animae ad divinum*.

[20] L'apoteosi di Apollo e Orfeo con cui si chiude l'opera nella partitura veneziana del 1609 si differenzia vistosamente dal finale del libretto stampato a Mantova nel 1607, dove la presenza delle menadi ebbre sembra preludere al tragico finale virgiliano (Verg. *Georg*. vv. 452-527).

[21] Sul tema della luce e sulla *comparatio* fra Dio e il Sole in Ficino rimando, anche per la vasta bibliografia, a Rabassini 2006, pp. 255-294.

[22] Monteverdi – Striggio 1609, atto V: «ORFEO: Sì non vedrò più mai / de l'amata Euridice i dolci rai? / APOLLO: Nel sole e ne le stelle / veggherai le sue sembianze belle».

[23] Cito qui alcune espressioni dell'opuscolo ficiniano *Il rapimento di Paolo* secondo la versione volgare in Garin, 1952, p. 935 e p. 959. Il rapporto fra il *visus* e il Sole è ben espresso nel trattato *De Sole*, al capitolo II *In che modo la luce del Sole sia simile allo stesso bene, ossia a Dio*, in Garin 1952, p. 972: «Volgi gli occhi al cielo, o cittadino della patria celeste [..] Il Sole poi ti può indicare proprio lo stesso Dio […] Così le creature invisibili di Dio, ossia gli spiriti angelici, sono rese visibili dalle stelle» .

[24] Sulle numerose questioni, lungamente dibattute, intorno al doppio finale dell'Orfeo la bibliografia è vastissima: rimando per ragioni di sintesi al quadro degli studi

melodrammatiche. Chiaramente, lo snodo monteverdiano verso una distensione finale più armonica e conclusa rispetto alla chiusa tragica e scomposta della versione striggiana appare più vantaggioso per la dimensione melodrammatica che in quegli anni andava appuntando i suoi elementi costitutivi e pure in coerenza con il filone della pastorale drammatica in cui manifestamente l'*Orfeo* gravitava, così ricco di sollecitazioni e di echi tassiani e guariniani, e coerente pure, in linea generale, con l'eredità pastorale dell'esperienza amorosa come ascensione salvifica, arricchita di innervature neoplatoniche o cristologiche, com'è stato visto nel «precipitando Aminta ascende»[26] di tassiana memoria – pur con le dovute differenziazioni forti rispetto all'*Orfeo* monteverdiano, mancante proprio di quella tensione discendente, quel felice precipizio nel quale Aminta, gettandosi, trova non la morte ma l'ascesi alla «vita e gioia», alle vette più alte della propria esperienza d'Amore.

Tuttavia questi amori «sovra meravigliosi», espressione di un *langue* filosofico-amorosa, dovettero sembrare ben monotoni e improponibili a chi come Guidubaldo Bonarelli delineò accuratamente il mondo amoroso della sua *Filli di Sciro*[27] – peraltro anch'essa promossa dal Gonzaga, nel fervente clima dello sperimentalismo teatrale mantovano – in una dimensione di superamento critico della tradizione pastorale e di rispettoso rifiuto di quella immagine tassiana del precipizio salvifico che lo stesso personaggio di Celia andava manifestamente evocando con la chiara intenzione di prenderne *tout court* le distanze:[28] ciò che richiese *à part,* nei *Discorsi*, e in un contesto comparativo con la trattatistica filosofica in materia amorosa, una dotta specifica sulla natura dell'amor di Celia, vero, reale, «carnale direbbe S. Agostino», «umano direbbe Platone», lontano e per nulla assimilabile agli amori ideali neoplatonici che «non trovan ricetto altrove che fra le chimere, nel cervel di qualche troppo acuto filosofante».[29] Bonarelli alludeva con chiara ironia a «quelle meraviglie altissime che Pausania e gli altri convivanti del Simposio a furor divino andavano imaginando»,[30] alla tradizione topica ficiniana che pure aveva operato nella poetica amorosa rinascimentale verso mète meno elevate e meno elette, più decadenti e inferiori rispetto alle conclusive ascensioni salvifiche: così nella *Galatea* (1603) del Torelli,[31] tragedia ibridata col genere pastorale, il codice neoplatonico, che lo stesso autore era venuto approfondendo nel *Trattato del debito del Cavalliero,* sorregge assai bene la tensione drammatica e snoda la trama sino al suo esito di lieta *medietas* che il coro celeste motiva con lucida chiarezza.[32] Qui non l'ascesi salvifica è concessa, poiché Aci e Galatea, irretiti in un amore esclusivamente «humano», non hanno mirato «a le bellezze sacre et alme»,[33] a quell'amore divino che è il sommo grado dell'ordinamento platonico, ma il giusto corrispettivo di livello inferiore, nelle forme di una reciproca metamorfosi dal mondo terreno a quello marino che, pur esaltando la liberazione dal carcere corporeo e la possibilità di conciliazione finale (Aci trasformato in fiume, si ricongiunge in mare con l'amata), rivela una via inesorabilmente chiusa verso la vera conoscenza.

Così si delinea, in questa forza misticheggiante, di linguaggio e di sovrasenso esoterico dell'*eros* platonico, l'eredità della tradizione pastorale nell'*Orfeo*: sostanza viva nel lavoro di costruzione del melodramma monteverdiano, e sostanza che si enuclea, al di là delle inclinazioni metafisiche, nei luoghi più disparati dell'opera, con forme di più evidente reminescenza di tracce lessicali o immagini tassiane e guariniane.[34] Di certo, contrariamente alla poetica e al pensiero tassiano indubbiamente amalgamato di platonismo o neoplatonismo, il Guarini tendeva al vistoso distacco da questa corrente viva che pure ferveva negli ambienti estensi di aristocrazia cortigiana e principesca, oltre che negli indirizzi simbolici della pastorale ferrarese, benché fosse proprio il Guarini a essere introdotto da Annibale Romei, nella finzione dialogica dei suoi *Discorsi*, per discettare sull'*Amore umano* con esiti di conciliante sincretismo platonico-aristotelico che la critica oggidì tende a interpretare nel senso di «una mascherata parodia nascosta».[35]

Ma al di là di questo, è proprio nel momento di maggiore forza spirituale, nella visione ascetica dell'Orfeo monteverdiano, ormai «felice e pieno» che si intuisce, dietro l'apoftegma corale di riconsiderazione positiva della sofferenza («chi semina fra doglie / d'ogni grazia il frutto coglie») la presenza velata e insidiosa della gnomica idillico-esistenziale del *Pastor Fido*, «il vero gioire / che nasce da virtù dopo il soffrire», imponente rettifica all'ironica disillusione del coro aminteo. Lezione morale che è, alla luce della correzione nismo guariniano dei *Discorsi* del Romei nei termini di una dissimulata volontà parodica (con cui leggere anche il motivo del bacio del II coro del *Pastor Fido*) rimando a Selmi 2001, pp. 188-190.

tracciato da Aresi 2009, pp. 64-90. Per le inferenze neoplatoniche nell'*Orfeo* entra diffusamente nel dettaglio Solomon 1995, pp. 27-47.

[25] Per sostenere l'assunto della morte necessaria per il perfetto amore, Pico della Mirandola, come Ficino nel *De Amore* (Ficino 1987, p.18), riprende l'esempio di Alcesti che accetta di morire per salvare Admeto (e ottiene la vita per entrambi) in contrapposizione a quello fallimentare di Orfeo, limitatosi a discendere vivo negli Inferi per riportare Euridice alla vita; Pico della Mirandola 1942, p. 555.

[26] Torquato Tasso, *Aminta,* V, I, vv. 1854-1857; in Tasso 1963, p. 32: «Ecco, precipitando Aminta ascende / al colmo, al sommo d'ogni contentezza. / oh fortunato Aminta, oh te felice / tanto più quanto misero più fosti!». Roberto Gigliucci, nel bel saggio dedicato alla pastorale tassiana considera la favola «tutta interna alla tradizione neoplatonica per cui la morte è vita, il precipitare è ascendere»; Gigliucci 2004, pp. 9-34:18.

[27] Rappresentata per due volte a Mantova nel corso del 1604, su richiesta di Vincenzo I Gonzaga, come emerge dalle lettere del Duca a Bonarelli; Burattelli 1999, pp. 35-80:58.

[28] Celia, innamoratasi di due pastori, vorrebbe darsi la morte ma ne è trattenuta dal ricordo dell'esito fausto in cui si risolse il tentato suicidio di Aminta: «Ma se cespuglio o sterpo / fosse ritegno a la mortal caduta? / Così n'avvenne appunto / ad Aminta di Silvia; / e fòra mia sciagura / quel ch'a lui fu ventura»; Bonarelli 1941, p. 59.

[29] Le citazioni sono tratte dai *Discorsi* (alla parte prima, capitolo I, particella II) in Bonarelli 1941, pp. 146-147.

[30] *Ibidem*.

[31] Per la moderna edizione delle opere di Pomponio Torelli si segnala Torelli 2009.

[32] Sulla trattazione del finale della Galatea di Torelli e sulle questioni legate alla classificazione dell'opera nell'ambito dei generi drammatici, si veda lo studio di Bianchi 2012, pp. 239-253.

[33] Così il coro celeste: «Ebre di bello da' superni cerchi / nel vostro basso fondo cadon l'alme; / Ivi par che ciascuna attenta cerchi / Quel che traspar ne le corporee salme. / S'alcuna a le bellezze sacre et alme / s'erge da quelle spoglie, / Lieta tra noi s'accoglie; / se in esse si compiace, / con esse o in mar si tuffa, o in terra giace»; *Galatea*, V, vv. 2800-2808.

[34] Per esempio la scena di Orfeo con l'Eco (Atto V) esemplata sull'Atto IV, 8 della tragicommedia guariniana; il coro «Vieni Imeneo» dell'*Orfeo* (Atto I) riecheggia il coro finale del *Pastor Fido* «Vieni, santo Imeneo». Ulteriori esempi di parallelismo *Orfeo-Aminta-Pastor Fido* si trovano in Fabbri 1974, pp. 233-251:238-43.

[35] Sull'interpretazione che vede il neoplato-

[36] Per l'edizione moderna del *Pastor Fido* Selmi 1999.

Pastor Fido Coro V, 1603-1613[36]

Oh fortunata coppia,
Che *pianto* ha seminato, e *riso* accoglie
Con quante amare doglie
Hai raddolciti tu gli affetti tuoi.
Quinci imparate voi
O ciechi, e troppo teneri mortali
I sinceri diletti, e i veri mali.
Non è sana ogni gioia,
Nè mal ciò che v'annoia.
Quello è *vero gioire*
Che nasce da virtù *dopo il soffrire*.

al finale al libretto mantovano, l'ulteriore omaggio di Monteverdi a un grande letterato del suo tempo e alla forza vitale di suoi versi, pimento essenziale per il cammino formativo dell'estetica monteverdiana e oltre.

Orfeo, *coro finale*, atto V
(Venezia, Amadino, 1609)

Vanne, Orfeo, felice e pieno
a goder celeste onore,
là 've ben non vien mai meno,
là 've mai non fu dolore,
mentr'altari, incensi e voti
noi t'offriam lieti e devoti.
Così va chi non s'arretra
al chiamar di nume eterno,
così grazia in ciel impetra
chi qua giù provò l'inferno,
e chi semina fra *doglie*
d'ogni grazia il *frutto* coglie.

Bibliografia

Accorsi 1999
Maria Grazia Accorsi, *Musicato, per musica, musicale. Riflessioni intorno ad 'Aminta'*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 1999, III, pp. 881-940.

Aguzzi Barbagli 1983
Danilo Aguzzi Barbagli, *Francesco Patrizi e l'Umanesimo musicale del Cinquecento*, in *L'umanesimo in Istria*, a cura di Vittore Branca e Sante Graciotti, Firenze, Olschki, 1983, pp. 63-90.

Ardissino 2003
Erminia Ardissino, *Tasso, Plotino, Ficino, in margine a un postillato*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003.

Artusi 1600
Giovanni Maria Artusi, *L'Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica,* Venezia, Giacomo Vincenti, 1600.

D'Ancona 1891
Alessandro D'Ancona, *La rappresentazione del Pastor Fido a Mantova,* in Id. *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891, pp. 535 sgg.

Aresi 2009
Stefano Aresi, *Dai doppi finali alle edizioni anastatiche. Alcune considerazioni in merito alla tradizione de* L'Orfeo, «Philomusica on line», 2009, 8/2, pp. 64-90.

Claudio Monteverdi. Studi 1998
Claudio Monteverdi. Studi e prospettive, a cura di Paola Besutti, Teresa M. Gialdroni e Rodolfo Baroncini, Firenze, Olschki, 1998.

Bianchi 2012
Alessandro Bianchi, *Polemica letteraria e 'divina filosofia'. La Galatea,* in *Il debito delle lettere. Pomponio Torelli e la cultura Farnesiana di fine Cinquecento*, a cura di Alessandro Bianchi, Nicola Catelli e Andrea Torre, Milano, Unicopli, 2012, pp. 239-253.

Bianconi 1969
Lorenzo Bianconi, *Struttura poetica e struttura musicale nei madrigali di Monteverdi,* in *Claudio Monteverdi e il suo tempo*, a cura di Raffaello Monterosso, Verona, Valdonega, 1969, pp. 335-348.

Bianconi 1986
Lorenzo Bianconi, *Il Cinquecento e il Seicento, in* Letteratura italiana, a cura di Alberto Asor Rosa, vol. IV, Torino, Einaudi, 1986, pp. 319-363.

Bonarelli 1941
Guidubaldo Bonarelli, *Filli di Sciro. Discorsi e Appendice*, a cura di Giovanni Gambarin, Bari, Laterza, 1941.

Borsetto 1997
Luciana Borsetto, *Utopia, profezia, armonia. L'Eridano di Francesco Patrizi in 'un nuovo verso eroico'*, «Studi tassiani», XLV, 1997, pp. 185-206.

Burattelli 1999
Claudia Burattelli, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze, Le Lettere, 1999.

Caberloti 1644
Matteo Caberloti, *Laconismo delle alte qualità di C. Monteverde*, in *Fiori poetici*, a cura di Giambattista Marinoni, Venezia, Francesco Miloco, 1644, pp. 5-12.

Fabbri 1974
Paolo Fabbri, *Tasso, Guarini e il 'Divino Claudio'. Componenti manieristiche nella poetica di Monteverdi*, «Studi musicali», III, 1974, pp. 233-251.

Fabbri 1985
Paolo Fabbri, *Monteverdi*, EDT, Torino 1985.

Ficino 1548
Omnia divinis Platonis opera traslatione Marsilii Ficini, Lugduni, Antonium Vincentium, 1548.

Ficino 1959
Marsilio Ficino, *Opera omnia,* II/1, a cura di Mario Sancipriano, Torino, Bottega d'Erasmo, 1959.

Ficino 1987
Marsilio Ficino, *El libro dell'Amore*, a cura di Sandra Niccoli, Firenze, Olschki, 1987.

Figliucci 2001
Felice Figliucci, *Le divine lettere del gran Marsilio Ficino tradotte in lingua toscana da Felice Figliucci senese* (1546), I, a cura di S. Gentile, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 2001.

Garin 1952
Eugenio Garin, *Prosatori latini del Quattrocento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952.

Gigliucci 2004
Roberto Gigliucci, *Giù verso l'alto. Luoghi e dintorni tassiani*, Roma, Vecchiarelli, 2004.

Gozza 2004
Paolo Gozza, *Platone e Aristotele nel Rinascimento: la psicologia della musica di Ficino e Giacomini*, «Il Saggiatore Musicale», XI, 2/2004, pp. 233-252.

Guarini 1999
Battista Guarini, *Il Pastor Fido*, a cura di Elisabetta Selmi con una introduzione di Guido Baldassarri, Padova, Marsilio, 1999.

Luzzaschi 1596
Luzzasco Luzzaschi, *Sesto libro di madrigali a Cinque Vocii,* Ferrara, Vittorio Baldini, 1596.

Massera 1969
Giuseppe Massera, *Dalle «imperfezioni» alle «perfezioni» della moderna musica*, in *Claudio Monteverdi e il suo tempo*, a cura di Raffaello Monterosso, Verona, Valdonega, 1969, pp. 397-408.

Mazzone 1569
Marc'Antonio Mazzone da Miglionico, *Primo libro de' madrigali a quattro voci*, Venezia, Girolamo Scotto, 1569.

Monteverdi 1605
Il Quinto libro de madrigali a cinque voci […] col basso continuo per il clavicembano [sic], chittarrone od altro simole [sic] stromento fatto particolarmente per li sei ultimi, et per li altri a beneplacito di Claudio Monteverde maestro di musica […] del duca di Mantoa […], Venezia, Ricciardo Amadino, 1605.

Monteverdi 1607
Scherzi musicali a tre voci di Claudio Monteverde, raccolti da Giulio Cesare Monteverde suo fratello […]. Con la dechiaratione di una lettera che si ritrova stampata nel quinto libro de suoi Madrigali, Venezia, Ricciardo Amadino, 1607.

Monteverdi – Striggio 1609
Alessandro Striggio *jr.* – Claudio Monteverdi, *L'Orfeo. Favola in musica da Claudio Monteverdi rappresentata in Mantova l'Anno 1607.& novamente data in luce. Al Serenissimo Signor D. Francesco Gonzaga Prencipe di Mantova. & di Monferrato, &c.*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1609.

Monteverdi 1994
Claudio Monteverdi, *Lettere*, a cura di Éva Lax, Firenze, Olschki, 1994.

Patrizi 1969-1971
Francesco Patrizi, *Della Poetica*, a cura di Danilo Aguzzi-Barbagli, Firenze, Istituto Nazionale di Studi Rinascimentali, 1969-1971.

Pico della Mirandola 1942
Giovanni Pico della Mirandola, *De hominis dignitate Heptaplus, De ente et uno e scritti vari*, a cura di Eugenio Garin, Firenze, Vallecchi, 1942.

Plotino 1949
Plotino, Enneadi, a cura di Vincenzo Cilento, vol. III, Bari, Laterza 1949.

Rabassini 2006
Andrea Rabassini, 'Amicus lucis' *Considerazioni sul tema della luce in Marsilio Ficino,* in *Marsilio Ficino. Fonti, Testi, Fortuna*, a cura Sebastiano Gentile – Stéphan Toussaint, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006, pp. 255-294.

Selmi 2001
Elisabetta Selmi, *'Classici e Moderni' nell'officina del Pastor Fido*, Torino, Dell'Orso, 2001.

Solomon 1995
Jon Solomon, *The neoplatonic Apotheosis in Monteverdi's Orfeo*, «Studi Musicali», 24, 1995, pp. 27-47.

Striggio 1607
Alessandro Striggio *jr.*, *La favola d'Orfeo, rappresentata in musica. Il Carnevale dell'Anno MDCVII. Nell'Accademia de gl'Invaghiti di Mantova; Sotto i felici auspizij del Serenissimo Sig. Duca benignissimo lor protettore,* Mantova, Francesco Osanna, 1607.

Tasso 1963
Torquato Tasso, *Opere*, vol. I, a cura di Bruno Maier, Milano, Rizzoli, 1963.

Torelli 2009
Pomponio Torelli, *Teatro*, a cura di Alessandro Bianchi, Vincenzo Guercio, Stefano Tomassini, Parma, Guanda, 2009.

Monteverdi e l'Accademia degli Invaghiti, i suoi membri e le loro relazioni interaccademiche

Paola Tosetti Grandi
con la collaborazione di *Anna Maria Lorenzoni*

Come per i grandi della cultura, per Claudio Monteverdi la mole degli studi è tale che si può accostare la sua figura solo per osservarne il contesto o il riverbero della sua personalità, valutandoli dal punto di vista delle sue relazioni umane e disciplinari, e da angolazioni poco visitate. Una di queste è costituita dal ruolo che a partire dal XVI secolo ebbero, nella vita degli innovatori delle conoscenze, le accademie, che agivano nell'elaborazione dei saperi, nelle sperimentazioni artistiche, segnatamente poetico-letterarie, teatrali e musicali, soprattutto in una rete vastissima di contatti interaccademici.
Il binomio Claudio Monteverdi (Cremona 1567-Venezia 1643) e Alessandro Striggio iuniore (Mantova 1573-Venezia 1630), l'uno «musico et maestro», l'altro uomo di legge e di corte, prestato alla letteratura di scena, è legato inscindibilmente alla loro opera più famosa, ispirata a un testo rinato per il teatro – dalla sottotraccia classica – più di un secolo prima: *La fabula di Orfeo*, composta dal Poliziano,[1] dedicata a un Gonzaga e posta sotto i suoi auspici, proprio per la sua sensibiltà umanistica agli spettacoli di retroterra classico nella stagione delle proto-accademie: il cardinale Francesco. Così la *favola* in 'recitar cantando' del Carnevale 1607, non può che legarsi al pensiero di un'elezione ancora una volta e non casualmente gonzaghesca e accademica.
Ciò che scaturisce da Orfeo è dunque una sequenza semantica a grappolo già dai prodromi, che diventa ancor più rigogliosa a Mantova con i nomi Monteverdi-Striggio, tutt'uno formidabile con *La* (loro) *favola d'Orfeo*, e 'richiama in vita', sulla scena dello spettacolo, i signori di Mantova e i loro comprimari: i principi Gonzaga, i fratelli Francesco e Ferdinando, il duca Vincenzo loro padre, la sorella di questo Margherita, duchessa Estense vedova (tornata a Mantova dopo la devoluzione), appassionata di musica in gioventù come il fratello, con loro intermediari illustri e cantanti talentuosi, e infine, per la raffinatezza culturale trasmessa ai figli, la duchessa madre Eleonora de' Medici latrice, con il proprio amore per il melodramma, dello splendore musicale di Mantova a misura di quello della propria Casa natale.
I luoghi si configurano tra la Corte gonzaghesca e l'Accademia degli Invaghiti, mentre giocano un ruolo significativo Pisa, 'cattedra' di Firenze splendidamente granducale, e Cremona tristemente 'spagnola'; i tempi si snodano nei giorni freddi che preparano e seguono di poco il Carnevale, al culmine, in quel 1607, tra venerdì 23 febbraio e martedì 27.
Le lettere intercorrenti tra i principi, i loro funzionari e i corrispondenti chiamati in causa per l'occasione, sono forse tra le più trascritte della storia musicale mantovana, la loro analisi ha generato interpretazioni diverse, ricerche e studi.
La particolarità di *La favola d'Orfeo* è così descritta nella prima delle lettere relative a quell'evento, inviata il 5 gennaio 1607 dal principe di Mantova Francesco Gonzaga, alla ricerca di cantanti, al fratello Ferdinando a Pisa: «Io ho determinato di far recitare una favola in musica questo Carnevale» (doc. I). Un mese dopo l'attesa febbrile del cantante Giovanni Gualberto Magli, e lo sforzo organizzativo di Francesco Gonzaga, sono quasi palpabili in altre due lettere al fratello a Pisa: «sarebbe gittata la fatica e la spesa fatta per la rappresentazione della favola ch'io ho apparecchiata, la quale senza soprano non si potrebbe in modo veruno rappresentare» (2 febbraio; doc. IV); «Io sto di giorno in giorno aspettando con gran desiderio, ché senza di lui la favola andrebbe in nulla» (9 febbraio; doc. VII)
Il consesso umano che abbracciò quell'eccezionale primo 'recitar cantando', è indicato nelle lettere che seguirono e nel frontespizio del libretto a stampa,

[1] Bosisio, 2015, *passim*.

testo d'opera offerto al pubblico mai prima d'allora (doc. x). In due missive intercorse tra i due giovani Gonzaga si legge: la «recitazione cantata d'una favola che s'apparecchia nella nostra accademia» (Francesco da Mantova al fratello in Toscana: 17 gennaio 1607; doc. ii), e ancora: «la favola cantata nella nostra Accademia» (gli stessi da Mantova a Pisa: 23 febbraio 1607, doc. x).

Il frontespizio del libretto dedicato al duca Vincenzo ribadisce: *La favola d'Orfeo rappresentata in musica Il Carnevale dell'Anno* MDCVII. *Nell'Accademia de gl'Invaghiti di Mantova. Sotto i felici auspizij del Serenissimo Sig. Duca benignissimo lor protettore*. In Mantova, per Francesco Osanna Stampator Ducale, 1607 (**Catalogo n. 74**).[2]

All'Accademia degli Invaghiti, istituita il 13 novembre 1562 da Cesare di Ferrante Gonzaga (Mantova 1536-Guastalla 1575), nipote abiatico di Isabella d'Este, nel proprio palazzo mantovano, appartenne, circa cinquant'anni dopo, Alessandro Striggio iuniore, l'Invaghito Ritenuto. La sodalità era caratterizzata dalle origini e come tutte le istituzioni consimili, dal confronto e dal dialogo tra i propri membri, aristocratici per nascita, censo e opere, consesso umano prossimo alla Corte e dunque di riferimento per la composizione di *La favola d'Orfeo*. Giovanni Striggio, scrivendo al fratello Alessandro, lodò con enfasi l'«hopera di vostra signoria», esaltandone la novità, gli riferì l'entusiasmo trasmesso alla propria moglie: «la ò talmente acesa di desiderio di vederla rapresentare che non ò potuto poi negarli così giusta domanda di sentirla, sì per eser parto di vostra signoria come anco per eser cosa nuova et non più da lei sentita, con simil forma di canto, cosa alcuna recitare», e finì per organizzare la propria venuta a Mantova per «far questi pochi giorni di carnovale» e assistere allo spettacolo con lei (17 febbraio 1607, doc. ix).[3]

La *lectio facilior* suggerita dalla sintassi che declina la parola Accademia come stato in luogo, evidente così nelle lettere come nel libretto, è oggi generalmente indirizzata verso la riflessione della consuetudine espressiva a indicare così il consesso umano degli Accademici Invaghiti più che il Palazzo Accademico; l'evento annunciato per il 24 febbraio dove «tutti l'interlocutori parleranno musicalmente» ebbe infatti luogo nel «partimento che godeva madama serenissima di Ferrara» (lettera di Carlo Magno da Mantova al fratello Giovanni in Roma, del 23 febbraio 1607; doc. xi; **Catalogo n. 73**), ovvero in una sala dell'appartamento della duchessa vedova Margherita Gonzaga d'Este, il quale, necessitante di individuazione, ha dato corso a varie ipotesi, delineandosi credibile quella che lo vede in Corte Vecchia, prospiciente la cappella di Santa Croce.[4] La duchessa vedova Margherita *godeva* – con declinazione all'imperfetto – del quartiere descritto in Palazzo Ducale perché, voltasi alle pratiche religiose fin dal 1603, nel 1607 abitava in un ambiente che si era destinata nel monastero di Sant'Orsola da lei fondato.[5]

La sala della prima dell'Orfeo dovette essere di dimensioni contenute, infatti dalla citata lettera di Carlo Magno apprendiamo come egli temette di non poter partecipare all'evento per «l'angustia del luoguo (*sic*)». Uno tra i motivi, oltre quelli di stretta pertinenza musicale, addotti dagli studi a giustificare l'assenza, in quell'occasione, del finale apollineo, fu la difficoltà di collocare in quell'ambiente così raccolto, le macchine sceniche necessarie all'assunzione al cielo di Orfeo.[6] Probabile costrizione quindi, ma forse anche scelta, perché l'epilogo bacchico per la prima – così nel libretto per i tipi Osanna del 1607 – era fedele al mito.[7] I sentimenti suscitati dallo strazio di Orfeo e dalla ferocia del suo dolore per le pene d'amore erano assai prossimi alla dotta sensibilità accademica, che fin dalle origini si era manifestata nelle dissertazioni su tutte le cause e gli effetti possibili dell'affanno amoroso.[8] Anche per questa via l'Accademia dunque si confermò sensibile interlocutrice degli artefici e degli spettatori della *Favola d'Orfeo*.

E fu un successo, talché solo cinque giorni dopo, giovedì 1 marzo, Francesco Gonzaga trasmise al fratello a Pisa, con la propria soddisfazione, la decisione del padre di predisporne proprio quel giorno una replica, probabilmente più fastosa, certo larga di inviti per «l'intervento di tutte le dame di questa città» (doc. xii), e rispondente all'immagine galante di sé che il duca Vincenzo amava coltivare, ma ancora una volta non lontano dal sentire dell'Accademica degli Invaghiti, tante volte aperta, e dalle origini, alla presenza di gentildonne: «essendoci molte che di desiderio si muoiono di venire all'Accademia» (lettera di Giulio Castellani da Mantova a Cesare Gonzaga a Roma, 10 febbraio 1564).[9]

Alessadro Striggio «studiata giurisprudenza fu ascritto *ad alunnum collegium doctorum iudicum Mantuae*», così il D'Arco,[10] senza precisare dove compì la prima parte della sua formazione; se avvenne a Mantova, come spesso si legge, escludendo la frequenza nel Palazzo degli Studi dei gesuiti, perché centro universitario dal 1625,[11] è probabile che la sua laurea sia stata conseguita proprio nell'Accademia degli Invaghiti, che godeva di questa facoltà per i privilegi concessi da papa Pio IV (7 aprile e 8 maggio 1564). Un precedente assai prossimo al contesto di Striggio è infatti costituito dalla laurea del primicerio di Sant'Andrea Marcantonio Gonzaga, quivi documentata nel maggio 1589, nonché da altri diplomi documentati nelle età successive.[12] Come occorse a quel Gonzaga, anche per Striggio alla laurea poté seguire, senza soluzione di continuità, l'elezione tra i membri della sodalità. Nei suoi anni giovanili in questo stesso consesso Striggio celebrò un tema squisitamente accademico, quelle *Conclusioni amorose* che,[13] discusse in Accademia proprio nei primi anni di vita della sodalità, ben prima che lui nascesse, ebbero origine da un'idea di impronta neoplatonica di Cesare Gonzaga nel 1564, furono inaugurate in forma compiuta nel Carnevale del 1568, ebbero fortuna per decenni, furono accolte da Torquato Tasso per essere declinate nella prolusione dell'Accademia Ferrarese alla fine degli anni Settanta, e si rivelarono dunque con Striggio vitali fino al tramonto del secolo.[14]

All'inizio del Seicento l'Accademia degli Invaghiti venne accolta in Palazzo Ducale da Vincenzo I, per essere sottratta a un declino che la indeboliva da tempo, riteniamo soprattutto dopo la morte di Bernardino Marliani, Accademico Invaghito, l'Incitato (Mantova 1542-1605), Rettore per due volte nel 1574 e nel 1590: egli l'aveva già sollevata a nuova vita dopo la morte del suo fondatore. La data del trasferimento nel 1610 è di Ippolito Donesmondi (**Catalogo n. 86**),[15] che visse in quei giorni ed è perciò fededegno, dunque l'indicazione che ci viene dalla volontà di accogliere in Palazzo Ducale nel 1607 un evento così smagliante come *La favola d'Orfeo* di Monteverdi-Striggio, può essere vista come un primo passo nella prospettiva del trasferimento definitivo della sodalità.

Indubbiamente diversi Invaghiti dovettero partecipare a Corte alla nuovissima rappresentazione, se all'importante ruolo riconosciuto all'Accademia si provvide recandovene le imprese. Merita infatti attenzione in questo senso una lettera di Giovanni Luigi Andreasi, scritta l'8 febbraio, due settimane avanti la prima dell'opera e indirizzata a Corte:

> Molto illustre mio signore osservandissimo. Per obbedir a' comandamenti del serenissimo signor prencipe, mio signore, a' quali sarò sempre pronto, e per corrispondere al desiderio e di vostra signoria molto illustre e dell'Accademia, se non al concetto che hanno di me, mando a vostra signoria questa raccolta di versi, parte cavati da diversi auttori, parte formati da me stesso. Mando anco con tal occasione alcune imprese per adornar la sala dove si rappresentarà l'attione, le quali imprese saranno animate di buona volontà ch'è stata in me, quando che d'effetto non siano vive in se stesse. […] (doc. vi).[16]

Questa lettera è molto importante, perciò dobbiamo intrattenerci nella sua esegesi. Lascia intendere che le imprese furono recate espressamente da un luogo a un altro, ed è logico pensare che in Palazzo Accademico non ce ne fosse bisogno, essendo esse note ai suoi sodali. Sembra verosimile che questo Andreasi fosse un Accademico Invaghito, come lo fu nella prima stagione della sodalità, con il nome di Impedito,[17] il suo parente Alessandro Andreasi (Mantova 1539-1593), giureconsulto nell'*entourage* del duca Guglielmo e vescovo prima di Casale Monferrato poi di Mantova. Giovanni Luigi Andreasi, con la missiva che accompagnava il suo invio di testi poetici e imprese, assolveva a obblighi contratti verso due persone; con «signore osservandissimo» si rivolgeva a un suo superiore, un funzionario di Corte (poiché la missiva sta nell'Archivio Gonzaga), ma non di meno e possibilmente nel contempo il Rettore degli Invaghiti (somma di funzioni già vista nella prima stagione della sodalità); a costui spettava infatti tanto l'approvazione dei testi per

[3] Besutti 2002, pp. 472-473, n. 184; Mignatti-Mari 2012, pp. 172-174, n. 47.
[3] Parisi 1998, p. 488, nota 26.
[4] Besutti 2002, pp. 414, 420; Besutti 2016, pp. 62-69.
[5] Povoledo 1998, p. 361.
[6] Fenlon 2007, p. 60.
[7] Besutti 2002, pp. 472-473, n. 184.
[8] Tosetti Grandi 2016b, pp. 102-103.
[9] Tosetti Grandi 2016b, pp. 100-113: 101.
[10] D'Arco *Famiglie*, VII, p. 88.
[11] *Il Palazzo degli studi* 1998, pp. 72, 74-75; *L'Archivio storico* 2013, pp. 16-17.
[12] Tosetti Grandi 2016b, pp. 59-60, 168-169.
[13] Cagnani 1962, p. 621.
[14] Tosetti Grandi, 2016b, pp. 102-106.
[15] Donesmondi 1615, pp. 450-451.
[16] Parzialmente trascritta in Cirani 2009, p. 44, nota 222.
[17] D'Arco, *Notizie*, p. 17.

le attività dell'Accademia, quanto delle imprese che la rappresentassero degnamente là dove stavano per essere recate. Andreasi precisava infatti di rispondere, con l'invio di queste ultime, «a' comandamenti del serenissimo signor prencipe, mio signore», cioè agli ordini di Francesco Gonzaga, letteralmente assorbito – per sua stessa ammissione – dall'allestimento della sala in preparazione dell'evento.

Le imprese, proprie all'istituzione e personali di alcuni sodali, devono intendersi come immagini dipinte o a stampa, illustranti figure esplicate da motti, «corpo e anima», secondo il lessico e l'iconografia consegnati dalla trattatistica che fiorì con le accademie. L'impresa con l'aquila mirante il sole accompagnata dal motto ciceroniano *NIL PVLCRIVS* ("niente piú bello") fu propria all'Accademia degli Invaghiti,[18] il fondatore Cesare Gonzaga la volle scolpita su un medaglione che i membri portavano pendente sul petto e a coronamento di essa concorse «l'arme Pontificia», per concessione di Pio IV con Bolla dell'8 maggio 1564.[19]

Se è abbastanza documentata la nostra conoscenza dell'onomastica della prima stagione accademica, lo è meno quella al passaggio dei due secoli, e riteniamo che per capire il contesto cronologico degli Accademici Invaghiti che poterono partecipare alla rappresentazione di *La favola d'Orfeo* nel Carnevale del 1607, possiamo ricondurci alla trama vocativo-responsiva della silloge poetica compresa nella miscellanea di versi e dissertazioni in prosa curata dall'Accademico Invaghito Eugenio Cagnani e nota agli studi quasi esclusivamente per la *lettera cronologica* (datata 19 febbraio 1612), ossia la lunga dedicatoria a Francesco IV Gonzaga duca di Mantova, succeduto al padre morto appena da un giorno. La *Raccolta d'alcune rime di scrittori mantovani fatta per Eugenio Cagnani, con una lettera cronologica et altre Prose, et Rime dello stesso, dedicate al Sereniss. Sig. d. Francesco Gonzaga Duca di Mantova, et di Monferrato, etc. Protettore dell'Illustriss. Academia de' Signori Cavaglieri Invaghiti* **(Catalogo n. 68)**,[20] pubblica testi che, precedendo la data editoriale, si collocano infatti a un dipresso da quel Carnevale 1607, e bastano alcuni espunti di rime per capire come essa illumini quella scena. Tra i dedicanti all'autore e i dedicatari cui questo si rivolse, compare tra i più significativi, per questo contesto, Alessandro Striggio;[21] il tema del suo componimento in cinque quartine recita: «Il Ritenuto Academico Invaghito all'autore, mentre fa honorata mentione de' scrittori Mantovani», l'incipit: «Qual honor ti si dee figlio diletto». Tra gli altri autori degni di nota compaiono Invaghiti figli o congiunti di accademici della prima ora, come Simone Borsati (del giureconsulto Francesco, il Veridico),[22] Ercole Marliani (di Bernardino, uomo di legge, letterato e già citato Rettore),[23] Augusto de' Mori da Ceno (di Ascanio, uomo d'armi e letterato, il Candido).[24]

La generazione dell'Accademia degli Invaghiti tra Cinque e Seicento annoverava tra i suoi membri, come già la prima, alcuni 'pluriassociati', e questo aspetto, specifico delle istituzioni consimili, ne conferma vastità di tessuto e carattere 'nazionalizzante' tali da determinare, per forme del sapere e delle sperimentazioni, senso di appartenenza e ragione identitaria nei suoi sodali, ma anche pluralità di scambi culturali. Così tra gli Invaghiti erano presenti, come già nella prima generazione, membri delle accademie del Monferrato, feudo dei Gonzaga da quasi un secolo, parte del quale speso non solo a 'fil di spada', ma anche alla ricerca di forme di compagine sociale mediante l'aggregazione culturale. Non mancavano nella sodalità mantovana membri di accademie e di istituzioni di altri Stati italiani, così seguendo la traccia della *Raccolta* del Cagnani individuiamo tra i dedicanti all'autore: il Vago, cioè Leonardo Arrivabene,[25] Accademico Olimpico a Vicenza, Illustrato a Casale Monferrato oltreché Invaghito; Orazio Navazzotti[26] (Casale o Villanova Monferrato 1560/1564-Casale 1624)[27] che fu membro in terra natale delle due Accademie dei Desiosi e degli Illustrati, oltreché Invaghito a Mantova; il francescano Zenobio Bocchi,[28] illustre botanico, tra i fondatori del Giardino di Boboli a Firenze, dell'Orto Botanico di Pisa e del Giardino dei Semplici in Palazzo Ducale a Mantova (**Catalogo n. 52**), onorato dall'associazione all'Accademia mantovana.[29]

Tra gli accademici della famiglia ducale, Vincenzo Gonzaga fu membro degli Invaghiti, come attesta il frontespizio del libretto di *La favola d'Orfeo*, nel quale è indicato come «lor protettore», egli si

[18] Tosetti Grandi 2016b, pp. 37-51.
[19] Affò 1780, p. 11.
[20] Cagnani 1612.
[21] Cagnani 1612, p. 16.
[22] Cagnani 1612, p. 23.
[23] Cagnani 1612, p. 24.
[24] Cagnani 1612, p. 25.
[25] Cagnani 1612, p. 17; D'Arco, *Notizie*, p. 18.
[26] Cagnani 1612, p. 19.
[27] Brusegan 2013.
[28] Cagnani 1612, p. 26.
[29] Franchini - Margonari *et al.* 1979, pp. 131-133.

Fig. 1. *Gli Atti Della Nobilissima Academia di Cremona* (Biblioteca Statale di Cremona, ms AA. 4.4, c. 1*r*).

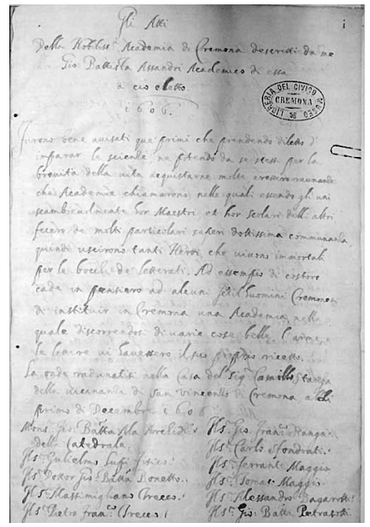
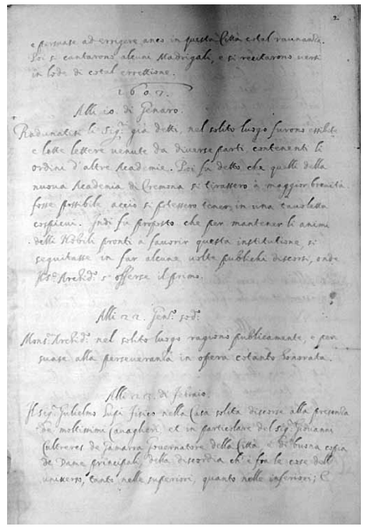


Fig. 2. *Gli Atti Della Nobilissima Academia di Cremona* (Biblioteca Statale di Cremona, ms AA. 4.4, c. 2*r*).



dilettò di poesia e per questo fu eletto principe dell'Accademia degli Intrepidi a Ferrara,[30] tra i quali fu onorato il 23 marzo 1610, secondo la memoria dell'accademico di quella sodalità, Ottavio Magnanini, il Nascoso.[31]

Il figlio Ferdinando Gonzaga, cardinale dal dicembre 1607, poi duca di Mantova nel 1612, dopo la breve vita del fratello duca Francesco IV, fu membro dell'Accademia della Crusca, risultando registrato da Rosso Antonio Martini nel primo *Diario* accademico, il 13 aprile 1604 e il 14 settembre 1605,[32] e membro dell'Accademia fiorentina degli Elevati, nonché Accademico Invaghito, il Rinato.[33]

La biografia di Claudio Monteverdi ci informa, tra altre pene del maestro, di lutti famigliari; crediamo gli siano indirettamente significativi di riguardo i versi dedicati dal Cagnani alla cantante Caterina Romana ovvero la Romanina, Caterina Martinelli (Roma 1590-Mantova 9 marzo 1608), morta giovanissima dopo essere vissuta dal 1603, per apprendere l'arte del canto, proprio nella casa del maestro Monteverdi.[34] Si tratta di ben tre composizioni, tema del primo sonetto: «In morte della Sig. Caterina Romana eccellentissima cantatrice […]», incipit: «Piangon le Muse, e di lugubre manto»; tema della seconda stanza di 11 versi: «Il marmo entro a quale sta sepolta la Sig. Caterina Romana […]», incipit: «Che miri, o viator? forse il mio pianto»; tema della terza stanza di 12 versi «Gli occhi della medesima […]», incipit: «O nova meraviglia».[35]

Tornando agli studi su *La favola d'Orfeo*, crediamo sia necessario esaminare ancora una volta due documenti, che qui trascriviamo integralmente, sui quali l'attenzione critica chiamata in causa nel 1895,[36] nel 1967[37] e nel 2009,[38] è stata successivamente disattesa o avversata. Il primo documento riguarda una breve 'sortita' avente per protagonista Orfeo; il secondo, l'ammissione accademica di Monteverdi; ambedue si riconducono a verbali accademici: «Gli Atti Della Nobilissima Academia di Cremona descritti da me Gio. Battista Assandri Academico di essa a ciò eletto 1606. […]».[39] Questi documenti sono manoscritti contestuali e coevi, e non si possono ignorare (Figg. 1, 2, 3, 4).

Intendiamo riparlare del breve saggio musicale eseguito alla fine di una seduta nell'Accademia degli Animosi di Cremona,[40] che il suddetto verbale indica precisamente nel suo significato di luogo, ovvero, nella casa del conte Stanga a Cremona (da quando l'Accademia risorse nel 1606) e dal 7 aprile 1607 in casa di Guglielmo Lupi:

1607. […] Alli 23. di Febraio. Il Signor Guglielmo Lupi Fisico nella Casa solita discorse alla presenza de moltissimi Cavaglieri, et in particolare del Signor Giovanni Cultreres de Gamarra Governatore della Città, e di buona copia di Dame principali, della discordia

[30] Cagnani 1962, p. 617.
[31] Barotti 1793, II, p. 243.
[32] www.accademicidellacrusca.org; Bertelli 2008, p. 17, nota 19.
[33] D'Arco *Notizie*, p. 17.
[34] Fabbri 1985, pp. 129-131, 375, nota 170.
[35] Cagnani 1612, pp. 51, 66-67.
[36] Sommi Picenardi 1895, pp. 21-23.
[37] Santoro 1967, pp. 71-72.
[38] Cirani 2009, p. 44, nota 225.
[39] Biblioteca Statale di Cremona, ms AA. 4.4, c. 1*r*. Grate a Francesco Cignoni della sezione manoscritti per l'invio delle riproduzioni.
[40] Maylender 1926-27, I, pp. 189-194.

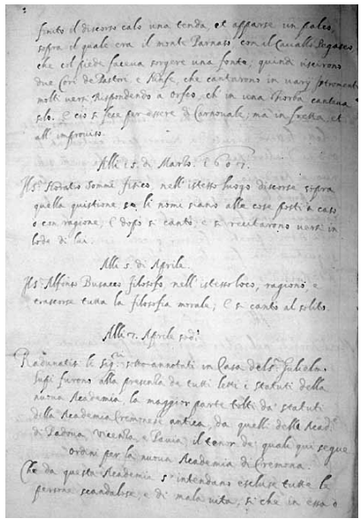


Fig. 3. *Gli Atti Della Nobilissima Academia di Cremona* (Biblioteca Statale di Cremona, ms AA. 4.4, c. 2*v*).

ch'è fra le cose dell'universo, tanto nelle superiori, quanto nelle inferiori; e finito il discorso calò una tenda, et apparse un palco, sopra il quale era il monte Parnaso, con il cavallo Pegaseo, che col piede faceva sorgere una fonte; quindi uscirono due Cori de Pastori, e Ninfe, che cantarono in varij stromenti molti versi, rispondendo a Orfeo, ch'in una tiorba [chitarrone (**Catalogo n. 90)**] cantava solo. E ciò si fece per essere di Carnevale; ma in fretta, et all'improvviso.[41]

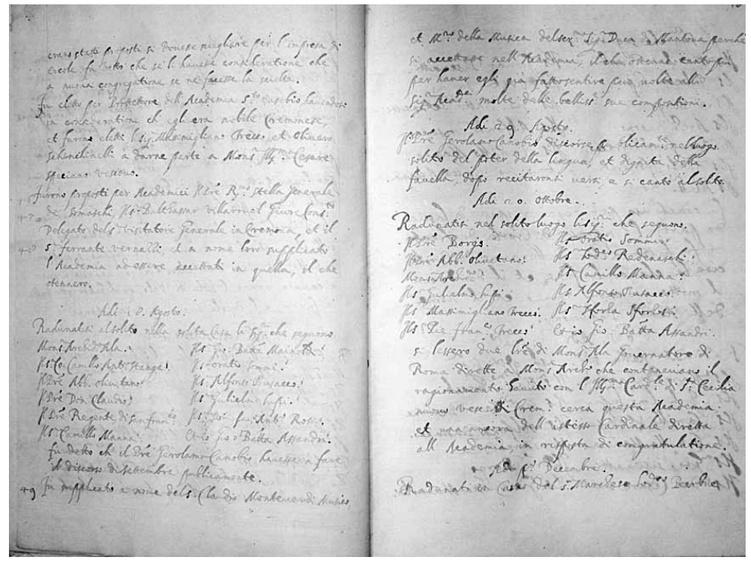
È impossibile sottovalutare il contesto accademico, dame comprese per l'occasione, di questa improvvisazione musicale della quale è taciuto l'autore, ma non il protagonista: Orfeo, a sole 24 ore dalla prima mantovana di *La favola d'Orfeo* di Claudio Monteverdi. In una gradazione che va dall'entusiasmo,[42] alla fredda accoglienza critica delle parole del documento,[43] riteniamo che poté trattarsi tanto dell'esecuzione di una scelta di pochi brani dalla favola musicata dal cremonese, e presto consegnata alla fama, quanto di una messa in scena di episodi narranti la vicenda di Orfeo dalle fonti classiche: Ovidio e Virgilio, preumanistiche e umanistiche: Dante e Poliziano, con accompagnamento musicale, così come previsto dallo statuto accademico degli Animosi all'inizio e/o alla fine delle sedute, trascritto dal Maylender.[44]
Rimane la singolarità di molte coincidenze, della data, del soggetto, dei convenuti (accademici e dame), del luogo: Cremona, città che diede i natali a colui che rese immortale a Mantova quel testo – gonzaghesco d'elezione –, con il suo *focus* su Orfeo. L'Accademia degli Animosi, luogo scelto per quel saggio, eseguito sì, «ma in fretta, et all'improvviso» quel 23 febbraio, pochi mesi dopo, il 18 agosto 1607 (che alcuni studiosi erroneamente scrivono come 10), accolse tra i suoi membri proprio Claudio Monteverdi, come risulta dai verbali dello stesso manoscritto:

[…] Radunati al solito nella solita Casa li Signori che seguono […]. Fu supplicato a nome del Signor Claudio Monteverdi Musico et Maestro della Musica del Serenissimo Signor Duca di Mantova perché si accettasse nell'Academia; il che ottenne, tanto più per haver egli già fatto sentire più volte alli Signori Accademici molte delle bellissime sue compositioni.[45]

Il che potrebbe deporre a favore di chi lo vedesse in causa anche nella 'sortita' del 23 febbraio precedente. Che il musicista non facesse parte dell'Accademia degli Invaghiti è provato allo stato attuale delle ricerche,[46] ma che non avesse *le physique du rôle* per aspirare a divenire accademico, in quanto impiegato della corte di Mantova e non nobile, è un equivoco da sfatare. Molti membri di accademie erano funzionari di corte senza essere nobili, e non solo a Mantova, qui per altro era proprio l'assunzione accademica a nobilitarli con il titolo di cavalieri, secondo i privilegi concessi all'istituzione da Pio IV, e se non abbiamo evidenze che Monteverdi fosse Invaghito, le abbiamo invece in direzione dell'Accademia degli Animosi di Cremona.
Continuando a percorrere le strade festose degli eventi teatrali e musicali ecco un'altra opera di Monteverdi, questa volta su libretto di Ottavio Rinuccini, un balletto semidrammatico, che riprese un tema ancora una volta squisitamente accademico: *Il ballo delle Ingrate*, rappresentato il 4 giugno 1608, per festeggiare lo sposalizio, con Margherita di Savoia, di Francesco IV Gonzaga, V duca di Mantova nel 1612 per il tempo di un sospiro.
Il Carnevale di sessant'anni prima aveva visto l'Accademico Francesco Pusterla, membro delle Accademie degli Invaghiti e patavina degli Eterei (fondata da Scipione Gonzaga), esporre ai cavalieri e alle

[41] Biblioteca Statale di Cremona, ms AA. 4.4 cit., c. 2*r-v*.
[42] L'evento riportato dal documento è stato definito: «un pezzo del suo Orfeo da lui scritto appena allora»: Sommi Picenardi 1895, p. 22; ancora «un saggio, alla buona e improvvisato dell'*Orfeo* monteverdiano»: Santoro 1967, p. 71; infine «un'anteprima»: Cirani 2009, p. 44, nota 225.
[43] Interpretazioni che «non autorizzano minimamente» all'avallo: Fabbri 1985, p. 373, nota 128.
[44] Maylender 1926-27, pp. 189-194.
[45] Biblioteca Statale di Cremona, ms AA. 4.4 cit., cc. 9*v*-10*r*.
[46] Fenlon 2007, p. 55.

Fig. 4. *Gli Atti Della Nobilissima Academia di Cremona* (Biblioteca Statale di Cremona, ms AA. 4.4, cc. 9*v*-10*r*).



dame, convenuti in festa nel Palazzo Accademico di Cesare Gonzaga, la propria tesi sulla durezza del cuore femminile, che divenne l'anno stesso un libriccino: *Oratione del S. Gio. Francesco Pusterla detto l'Assicurato Academico Invaghito in biasimo della crudeltà delle donne* (colophon c. [12r], Stampata In Mantova [s.l.], 1568). Altri accademici seguirono il suo esempio trattando lo stesso tema l'anno dopo: il Dottor Gorno, Accademico Invaghito, l'Intricato, nel Carnevale 1569 lesse un'orazione in biasimo delle donne. Altri si opposero a questi argomenti in quella stessa ricorrenza, come Ercole Udine, Accademico Invaghito, l'Incauto (membro anche dell'Accademia dei Pastori Frattegiani), e più tardi Pompeo Baccusi, l'Umile (pure Accademico Etereo), nella sua operetta: *Oratione dell'Humile Invaghito in difesa, et lode delle donne* (colophon c. [18r], Stampata in Mantova per Giacomo Roffinello, 1571).[47]
Che non fosse un tema riservato solo alla schermaglia tra i sessi lo dimostrò, per ritornare alla scena del primo Seicento, Eugenio Cagnani, con un respiro più vasto e ricco di reminiscenze classiche e tardo antiche, nella sua dottissima dissertazione: *Contro al vitio della Ingratitudine*, pubblicata nella citata miscellanea del 1612.[48] Essa fu espressamente elogiata dai versi che gli dedicò nella stessa raccolta il poeta gazoldese Annibale Ippoliti (p. 22). In quanto a Cagnani non mancò di esibirsi pure nel registro più chiacchierato dell'argomento, con composizioni poetiche che si possono leggere nella stessa silloge il cui tema recita: «Donne dover esser amate per ragion di natura», e «Libertà ricuperata per Ingratitudine di Donna».[49]
Come abbiamo dimostrato la scena dello spettacolo tra teatro e musica proietta, e nel contempo riceve continuamente, lampi di luce dal mondo delle accademie, gli attori di mestiere già dal primo Seicento ne sono partecipi a pieno diritto come membri. Nella tragedia in musica l'*Arianna* di Claudio Monteverdi e Ottavio Rinuccini, rappresentata per la prima volta in Palazzo Ducale a Mantova il 28 maggio 1608, fu chiamata a sostituire la ricordata e compianta Caterina Romana, Virginia Ramponi Andreini, moglie di Gian Battista Andreini, drammaturgo e capocomico della Compagnia dei Fedeli (carissima al duca Vincenzo), ma anche Accademico Spensierato a Firenze, e figlio di Isabella Canali Andreini[50] Comica Gelosa, Accademica Intenta a Pavia, l'Accesa, attrice e letterata, una delle prime donne accademiche.

[47] Tosetti Grandi, 2016b, I, pp. 40-41, 114; Mortari 2016, pp. 83-104; Signorini 2016, pp. 183-230.
[48] Cagnani 1612, pp. 101-125.
[49] Cagnani 1612, p. 73.
[50] Tosetti Grandi 2016a, p. 218.

Fonti archivistiche

ASMn
Archivio di Stato di Mantova

AG
Archivio Gonzaga

Appendice di Documenti

Vengono qui trascritti i documenti contestuali, anche se noti in letteratura storica e recente.

I. 5 gennaio 1607, Mantova (I-MAa, AG, busta 2162, c. 582)
Il principe di Mantova Francesco Gonzaga al fratello Ferdinando Gonzaga a Pisa.
[…]. Io ho determinato di far recitare una favola in musica questo Carnevale ma, perché qui habbiamo pochi soprani e poco buoni, vorrei che vostra eccellenza mi favorisse di farmi sapere se son costì certi castrati, ch'io sentii già quando fui in Toscana, che servono il granduca, i quali mi piacquero allhora assai, che d'un di loro, cioè di quello che vostra eccellenza giudicasse migliore havrei pensiero di valermi ogni volta ch'ella credesse ch'il granduca non fusse per negar di prestarlo per quindici dì solamente, quand'ella gliel dimandasse. Mi avisi però vostra eccellenza di tutto questo ch'io, se mi risolverò di valermene, lo scriverò a lei perché mi favorisca presso il granduca […].

II. 17 gennaio 1607, Mantova (ASMn, AG, busta 2162, c. 584)
Il principe di Mantova Francesco Gonzaga al fratello Ferdinando Gonzaga in Toscana.
[…] invio a vostra eccellenza la qui congiunta lettera per il granduca, nella quale io lo prego a favorirmi di prestarmi uno de' suoi castrati per questo Carnevale da valermene nella recitazione cantata d'una favola che s'apparecchia nella nostra accademia, come altre volte le ho scritto […].

III. 26 gennaio 1607, Mantova (ASMn, AG, busta 2162, c. 587)
Il principe di Mantova Francesco Gonzaga al fratello Ferdinando Gonzaga a Pisa.
Io non ho dubbio veruno che vostra eccellenza a quest'hora non habbia havuto un piego inviatole per un suo strozziere alcuni giorni sono, con una lettera per il granduca e con la parte per il castrato ch'io desidero per la favola c'ho pensiero di far rappresentare […].

IV. 2 febbraio 1607, Mantova (ASMn, AG, busta 2162, c. 591)
Il principe di Mantova Francesco Gonzaga al fratello Ferdinando Gonzaga a Pisa.
Benché mi giovi di credere che, quando vostra eccellenza riceverà questa mia, il castrato ch'io desidero sarà giunto qua o almeno serà in viaggio, tuttavia, se per qualche impedimento non fusse ancora partito, ho voluto darle ricordo con questa mia che quanto prima m'el invii col ricapito già scritto acciò che, avvicinandosi la fine del Carnevale, sia qui a tempo ch'io me ne possa valere: se non, sarebbe gittata la fatica e la spesa fatta per la rappresentazione della favola ch'io ho apparecchiata, la quale senza soprano non si potrebbe in modo veruno rappresentare […].

V. 5 febbraio 1607, Pisa (ASMn, AG, busta 2162, c. 705)
Ferdinando Gonzaga al fratello principe Francesco Gonzaga.
L'essibitore di questa è Giovanni Gualberto (*Magli* n.d.t.), giovine castrato ch'io mando a vostra altezza serenissima per servirsene nella rappresentatione della sua comedia. Lui stesso dirà a bocca la difficoltà che ha nell'imparar la parte che se gli è data, della quale ne ha alla mente a quest'hora il prologo, ma il restante non già perché ricerca troppo (*sic*) voci. Però a lui mi rimetto in questo particolare […].

VI. 8 febbraio 1607 (ASMn, AG, busta 2709, fasc. XI, c. 22)
Giovanni Luigi Andreasi a un funzionario della Corte di Mantova.
Molto illustre mio signore osservandissimo.
Per obbedir a' comandamenti del serenissimo signor prencipe, mio signore, a' quali sarò sempre pronto, e per corrispondere al desiderio e di vostra signoria molto illustre e dell'Accademia, se non al concetto che hanno di me, mando a vostra signoria questa raccolta di versi, parte cavati da diversi auttori, parte formati da me stesso. Mando anco con tal occasione alcune imprese per adornar la sala dove si rappresentarà l'attione, le quali imprese saranno animate di buona volontà ch'è stata in me, quando che d'effetto non siano vive in se stesse […].
Di casa, a dì 8 febbraio 1607.
Di vostra signoria molto illustre

affetionatissimo servitore

Gio. Luigi Andreasi

VII. 9 febbraio 1607, Mantova. (ASMn, AG, busta 2162, c. 593)
Il principe di Mantova Francesco Gonzaga al fratello Ferdinando Gonzaga a Pisa.
Io mi credeva che a quest'hora dovesse esser qui il castrato e veramente sarebbe necessario che quanto prima venisse poiché non solo haverà da dir la parte già mandatagli, ma gli bisognerà imparar quella di Proserpina per mancamento di chi l'haveva da rappresentare. Però lo sto di giorno in giorno aspettando con gran desiderio, ché senza lui la favola andrebbe in nulla […].

VIII. 16 febbraio 1607, Mantova (ASMn, AG, busta 2162, c. 595)
Il principe di Mantova Francesco Gonzaga al fratello Ferdinando Gonzaga a Pisa.
Giunse hieri il castrato onde resto con molt'obligo et al granduca per la cortesia di havermelo prestato et a vostra eccellenza per il pensiero presosi e di procurarlo da sua altezza e d'inviarlo col ricapito necessario di danari (…). Mi rincresce bene ch'il castrato non sappia altro ch'il prologo poiché vo dubitando che non haverà tempo d'imparar l'altra parte per questo Carnevale, nel qual caso mi bisognerebbe differire la rappresentazione della favola sino a questa Pasqua. Questa mattina però ha incominciato a studiare non solo la musica ma le parole ancora e pure se havesse imparata la parte con tutto che ricercasse troppe voci, come dice vostra eccellenza, saprebbe almeno l'aria, e la musica si sarebbe accommodata a suo dosso et hora non si spenderebbe tanto tempo in far che l'havesse a imparar a mente, ma egli dice che vostra eccellenza non gli ha data altra parte ch'il prologo […].

IX. 17 febbraio 1607, Mulo (ASMn, AG, busta 2706)
Giovanni Striggio al fratello Alessandro
Racontando al meglio che ò saputo la favola di Orfeo, hopera di vostra signoria, a mia moglie, la ò talmente acesa di desiderio di vederla rapresentare che non ò potuto poi negarli così giusta domanda di sentirla, sì per eser parto di vostra signoria come anco per eser cosa nuova et non più da lei sentita, con simil forma di canto, cosa alcuna recitare; si è poi congiunto ancora la facilità del viaggio, poi che il signor Vivaldino, per non combatter senza la presenzia di sua moglie, à trovato barca per lei et la conduce a Mantova lunedì prossimo, dove che, e per la compagnia et per la poca spesa che vi sarà del viaggio, mi sono risoluto di venire ancora io con mia moglie a la città a far questi pochi giorni di carnovale […].

X. 23 febbraio 1607, Mantova (ASMn, AG, busta 2162, c. 601)
Il principe di Mantova Francesco Gonzaga al fratello Ferdinando Gonzaga a Pisa.
Dimani si farà la favola cantata nella nostra Accademia, poiché Giovanni Gualberto s'è portato così bene ch'in questo poco di tempo ch'è stato qui non solo ha imparata bene tutta la sua parte a mente, ma la dice con molto garbo e con molto affetto, ond'io ne son rimasto sodisfattissimo; e perché la favola s'è fatta stampare, acciò che ciascuno degli spettatori ne possa havere una da leggere mentre che si canterà, ne mando una copia a vostra eccellenza […].

XI. 23 febbraio 1607, Mantova (ASMn, AG, busta 2709, fasc. VI, c. 8)
Carlo Magno al fratello Giovanni in Roma.
(…). Hieri fu recitata la comedia nel solito senico (*sic*) theatro et con la consueta magnificenza, et dimani sera il serenissimo signor prencipe ne fa recitare una nella sala del partimento che godeva madama serenissima di Ferrara, che sarà singolare posciaché tutti l'interlocutori parleranno musicalmente, dicendosi che riusirà benissimo, onde per curiosità dubito che mi vi lasciarò ridurre, caso che l'angustia del luoguo (*sic*) non mi escludda […].

XII. 1 marzo 1607, Mantova (ASMn, AG, busta 2162, c. 603)
Il principe di Mantova Francesco Gonzaga al fratello Ferdinando Gonzaga a Pisa.
Si rappresentò la favola con tanto gusto di chiunque la sentì che, non contento il signor duca d'esservi stato presente ed haverla udita a provar molte volte, ha dato ordine che di nuovo si rappresenti e così si farà oggi con l'intervento di tutte le dame di questa città […].

XIII. 22 agosto 1607, Milano (ASMN, AG, busta 1731, c. 906)
Cherubino Ferrari al duca di Mantova (?)
Il Monteverdi è qua in Milano et è alloggiato meco, onde ogni giorno raggioniamo di vostra altezza et l'uno a gara dell'altro andiamo celebrando le virtù, il valore et le di lei regie maniere. Così m'ha fatto vedere i versi et sentir la musica della comedia che vostra altezza fece fare et certo che il poeta et il musico hanno sì ben rappresentati gli affetti dell'animo che nulla più. La poesia quanto all'inventione è bella, quanto alla dispositione migliore et quanto all'elocutione ottima, et insomma da un bell'ingegno, qual'è il signor Striggio, non si poteva aspettar altro. La musica altresì, stando nel suo decoro, serve sì bene alla poesia che non si può sentir meglio. Et tutto questo risulta a gloria di vostra altezza poiché dal valor de' servi ne nasce la grandezza de' padroni […].

Bibliografia

Affò 1780
Ireneo Affò, *Vita del cavaliere Bernardino Marliani mantovano*, Parma, Filippo Carmignani, 1780.

L'Archivio storico 2013
L'Archivio storico dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova. Inventario, a cura di Anna Maria Lorenzoni, Roberto Navarrini, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti, 2013 [Quaderni dell'Accademia, 1].

Barotti 1793
Lorenzo Barotti, *Memorie istoriche di letterati ferraresi*, Ferrara, Per gli eredi di Giuseppe Rinaldi, 1793.

Bertelli 2008
Paolo Bertelli, *Intorno a Curzio, per altre moderne carte*, in *Cavalieri ed eroi alla corte di Mantova. Il 'Fido Amante' di Curzio Gonzaga*, a cura di Anna Maria Razzoli Roio, Roma, Verso l'arte, [2008], pp. 11-47.

Besutti 2002
Paola Besutti, *La galleria musicale dei Gonzaga: intermediari, luoghi, musiche e strumenti in corte a Mantova*, in *Gonzaga. La Celeste Galeria. Le raccolte*, a cura di Raffaella Morselli, Ginevra-Milano, Skira, 2002, pp. 407-442.

Besutti 2002a
Paola Besutti, *Alessandro Striggio (1573-1630), La/ favola d'Orfeo/* […], in *Gonzaga. La Celeste Galeria. Le raccolte*, a cura di Raffaella Morselli, Ginevra-Milano, Skira, 2002, pp. 472-473, n. 184.

Besutti 2016
Paola Besutti, *450 anni di musica nelle Accademie di Mantova: dagli Invaghiti alla Virgiliana*, in *Dall'Accademia degli Invaghiti, nel 450° anniversario dell'Istituzione, all'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti in Mantova*, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti, 2016 [Quaderni dell'Accademia, 6], tomo II, a cura di Paola Tosetti Grandi, Annamaria Mortari, pp. 53-82.

Bosisio 2015
Matteo Bosisio, *Proposte per la Fabula di Orfeo di Poliziano: datazione, lettura tematica, occasione di rappresentazione*, «Rivista di studi italiani», 1, XXXIII, giugno 2015, pp. 112-151, *on line*: www. academia.edu (ultimo accesso 5.V.2017).

Brusegan 2013
Marcello Brusegan, *Navazzotti, Orazio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 78, 2013, *on line*: www.treccani.it/biografie/ (ultimo accesso 5.V.2017).

Cagnani 1612
Eugenio Cagnani, *Raccolta d'alcune rime di scrittori mantovani fatta per Eugenio Cagnani, con una Lettera cronologica et altre Prose, et Rime dello stesso, dedicate al Sereniss. Sig. d. Francesco Gonzaga Duca di Mantova, et di Monferrato, etc. Protettore dell'Illustriss. Academia de' Signori Cavaglieri Invaghiti*, Mantova, Aurelio e Lodovico Osanni (*sic*) fratelli Stampatori Ducali, 1612.

Cagnani 1962
Eugenio Cagnani, *Lettera cronologica* [intorno alle lettere mantovane], in *Mantova. La Storia. Le Lettere. Le Arti*, Mantova, Istituto Carlo d'Arco per la Storia di Mantova, 1958-1965, *Le Lettere*, a cura di Emilio Faccioli, II, 1962, *Appendice*, pp. 615-623.

Cirani 2009
Paola Cirani, *Il virtuoso signor Claudio Monteverdi e la corte musicale dei Gonzaga*, Gazoldo degli Ippoliti (Mantova), Edizioni Postumia-Casa del Mantegna, 2009.

D'Arco *Famiglie*
Carlo d'Arco, *Annotazioni genealogiche di famiglie mantovane che possono servire alla esatta compilazione della storia di queste*, in Archivio di Stato di Mantova (*ante* 1872), Documenti Patrii raccolti da Carlo d'Arco, mss 214-220.

D'Arco *Notizie*
Carlo d'Arco, *Notizie delle Accademie, dei giornali e delle tipografie che furono in Mantova e di circa mille scrittori mantovani vissuti dal secolo XIV fino al presente (esclusi i viventi), colla indicazione di molte loro opere tanto stampate che inedite*, in Archivio di Stato di Mantova (*ante* 1872), Documenti Patrii raccolti da Carlo d'Arco, mss 224-227.

Donesmondi 1615
Ippolito Donesmondi, *Dell'istoria ecclesiastica di Mantova*, Mantova, Aurelio e Lodovico Osanna, II, 1615.

Fabbri 1985
Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Torino, E.D.T., 1985.

Fenlon 2007
Iain Fenlon, *Le prime rappresentazioni dell' 'Orfeo' di Monteverdi*, in *Quattro secoli di mito. L'Orfeo di Claudio Monteverdi nel quarto centenario*, «Philomusica *on line*», 8/2, 2007, pp. 50-63 (ultimo accesso 5.V.2017).

Franchini - Margonari 1979
Dario A. Franchini, Renzo Margonari *et al.*, *La scienza a corte. Collezionismo eclettico natura e immagine a Mantova fra Rinascimento e Manierismo*, Roma, Bulzoni Editore, 1979 [Centro studi «Europa delle Corti», Biblioteca del Cinquecento, 7].

Martini *Crusca*
Rosso Antonio Martini, *Diario accademico*, 1, Accademia della Crusca. Catalogo degli Accademici *on line*: www.accademicidellacrusca.org (ultimo accesso 5.V.2017).

Maylender 1926-27
Michele Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna-Rocca S. Casciano, Licinio Cappelli, I, 1926-1927.

Mignatti - Mari 2012
Alessandra Mignatti, Licia Mari, *La/ favola d'Orfeo/* […], in *Vincenzo Gonzaga 1562-1612. Il fasto del potere*, a cura di Paola Venturelli, Mantova, Publi Paolini, 2012, pp. 172-174, n. 47.

Mortari 2016
Annamaria Mortari, *'Vivere e morir servitore' Ercole Udine, Accademico Incauto*, in *Dall'Accademia degli Invaghiti, nel 450° anniversario dell'Istituzione, all'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti in Mantova*, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti, 2016 [Quaderni dell'Accademia, 6], tomo II, a cura di Paola Tosetti Grandi, Annamaria Mortari, pp. 83-104.

Il Palazzo degli studi 1998
Il Palazzo degli studi. Appunti per una storia dell'istruzione superiore a Mantova. Luoghi e vicende dal Collegio dei Gesuiti al Liceo Ginnasio Virgilio, a cura di Ugo Bazzotti, Daniela Ferrari, Provincia di Mantova, Assessorato all'Istruzione, Comune di Mantova, Assessorato all'Istruzione, Mantova, Publi Paolini, 1998 (1ª ed. 1991).

Parisi 1998
Susan Parisi, *New documents concerning Monteverdi's relations with the Gonzagas*, in *Claudio Monteverdi studi e prospettive*, a cura di Paola Besutti, Teresa M. Gialdroni, Rodolfo Baroncini, Firenze, Leo S. Olschki, 1998 [Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti, Miscellanea, 5], pp. 477-511.

Povoledo 1998
Elena Povoledo, *Controversie monteverdiane: spazi teatrali e immagini presunte*, in *Claudio Monteverdi studi e prospettive*, a cura di Paola Besutti, Teresa M. Gialdroni, Rodolfo Baroncini, Firenze, Leo S. Olschki, 1998 [Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti, Miscellanea, 5], pp. 357-389.

Santoro 1967
Elia Santoro, *La famiglia e la formazione di Claudio Monteverdi. Note biografiche con documenti inediti*, «Annali della Biblioteca Governativa e Libreria Civica di Cremona», XVIII, 1967, 1 [monografico], Cremona, Comitato cremonese per le celebrazioni monteverdiane nel IV centenario della nascita, Athenaeum Cremonense, 1967.

Signorini 2016
Rodolfo Signorini, *In difesa e in lode delle donne. Le orazioni degli Accademici Invaghiti Umile (Pompeo Baccusi) e Candido (Ascanio de' Mori da Ceno)*, in *Dall'Accademia degli Invaghiti, nel 450° anniversario dell'Istituzione, all'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti in Mantova*, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti, 2016 [Quaderni dell'Accademia, 6], tomo II, a cura di Paola Tosetti Grandi, Annamaria Mortari, pp. 183-230.

Sommi Picenardi 1895
Giorgio Sommi Picenardi, *Claudio Monteverdi a Cremona*, Milano, R. Stabilimento di Gio. Ricordi e Francesco Lucca, 1895 (qui in estratto, pp. [1-7]-36, «Gazzetta musicale di Milano», LI, 1895).

Tosetti Grandi 2016a
Paola Tosetti Grandi, *'Ingegnose invenzioni' nell'Accademia degli Invaghiti: il Carnevale nei primi anni della sodalità*, in *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*, a cura di Simona Brunetti, Bari, Edizioni di Pagina, 2016, pp. 206-218.

Tosetti Grandi 2016b
Paola Tosetti Grandi, *Il mecenatismo accademico dei Gonzaga e la loro cultura antiquaria e umanistica nel Cinquecento*, in *Dall'Accademia degli Invaghiti, nel 450° anniversario dell'Istituzione, all'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti in Mantova*, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti, 2016 [Quaderni dell'Accademia, 6], tomo I (monografico).

Tosetti Grandi 2016c
Paola Tosetti Grandi, *Radici classiche nelle imprese dell'Accademia degli Invaghiti e dei suoi membri*, in *Dall'Accademia degli Invaghiti, nel 450° anniversario dell'Istituzione, all'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti in Mantova*, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti, 2016 [Quaderni dell'Accademia, 6], tomo II, a cura di Paola Tosetti Grandi, Annamaria Mortari, pp. 37-51.

Monteverdi fra castrati, cantatrici e comici dell'arte

Luciano Bottoni

Per far chiarezza vediamo l'antecedente di Poliziano. Composta «a requisizione» del cardinale Francesco Gonzaga sfidando l'angustia del tempo, la *Fabula di Orpheo* (**Catalogo n. 71**) fu scritta in volgare perché «dagli spectatori meglio fusse intesa».[1] Il breve componimento, che sul metro dell'ottava in terza rima inscenava – per il carnevale mantovano del 1480 – il mito dell'infelice cantore, determina una svolta nella storia del teatro volgare contemperando la tradizione del dramma satirico con i temi dell'egloga pastorale: il testo rinuncia infatti ai moduli della recitazione cantata – tipici delle sacre rappresentazioni – sostituendoli con dialoghi a recitazione parlata. La macchina scenografica, la selva con il monte che si apre grazie all' 'ingegno' d'una cupola girevole, apparteneva invece agli apparati per le sacre rappresentazioni.

Nella versione teatrale la struttura scenica si articola in tre episodi: bucolico il primo, eroico il secondo, bacchico il terzo, tutti mossi verso una concitata conclusione. La sequenza bucolica s'avvia a dialogo tra il vecchio pastore Mopso e il giovane Aristeo, ormai perdutamente invaghito della ninfa Euridice; alla sua canzone *Udite, selve* replica lo stupore di Tirsi per avere intravisto dietro il monte la «gentil donzella» cui invano si rivolge la supplica d'Aristeo.

Mentre Euridice fugge, Orfeo appare sopra il monte e celebra in latino il mecenatismo dei Gonzaga cantando un'ode saffica in onore del cardinale Francesco; ma intanto una velenosa serpe uccide la ninfa inseguita da Aristeo.[2] La sequenza eroica, a illustrazione del mito, inscena la discesa agli inferi alternando le ottave liriche del cantore che lamenta la morte dell'amata alle ottave dialogiche che danno voce allo stupore di Plutone e Minosse. Assimilabili alle stanze d'una canzone sono invece le cinque ottave della preghiera con cui Orfeo ottiene di ricondurre tra i viventi la ninfa – immagine, forse, della 'naturale concupiscenza'. Il ritorno, fatalmente interrotto dal volgersi dell'eroe, intreccia le strofette concitate della Furia interdittrice a quelle degli amanti disperati.

Una rapida sequenza bacchica si scatena infine a chiusura della favola sul proposito d' Orfeo di ripudiare il «femminil consorzio» per la «primavera del sesso migliore». Le Baccanti, ripetendo i primi due versi intonati dalla corifera: «Ognun segua, Bacco, te! / Bacco, Bacco,euoè», procedono sulla musica del canto carnascialesco accompagnato da cembali e tamburelli.

Quanto alla proclamazione di omofilia va detto, a scanso di pruriginose inibizioni, che tale consuetudine era all'epoca considerata nient'altro che un'esuberanza di gioventù.[3]

Per raccordare l'Orfeo di Poliziano con quello di Monteverdi profonde tutta la sua competenza di musicologo Pirrotta in *Li due Orfe*i, che sottolinea l'impresa mantovana di Rinuccini e Monteverdi di far rinascere nel 1600 la tragedia antica con lo stile 'rappresentativo' del 'recitar cantando', nonché la pungente immediatezza del tragico *pathos* connesso, insieme con la necessità dell'azione, alla morte di Euridice e alla disperazione di Orfeo.[4]

L'opera inoltre - argomenta Pirrotta - dovette competere contro la più ricca articolazione di dialogo e intreccio concessa al teatro parlato e contro quei generi nei quali la musica accompagnava azioni meno drammatiche, ma più spettacolari. Così a Mantova le due apoteosi, che sostituirono i finali inizialmente concepiti, rappresentarono un compromesso con il genere degli intermedi; ma alla fine Rinuccini dovette compiacersi di quel lavoro teatrale che – come rileva Claudio Gallico – possedeva le caratteristiche d'una tragedia ed era animato da «elementi pantomimici fortissimi e che, con la sua dichiarazione di misoginia, lasciava intuire un finale cruento, associato allo schema di festa/lotta/riconoscimento della 'favola'

[1] Poliziano 1992, p. 1.

[2] Il testo critico è offerto in Tissoni Benvenuti 1986; nel 2007, il presidente dell'Accademia Nazionale Virgiliana, Giorgio Bernardi Perini, in occasione del IV centenario della prima esecuzione (2007), ha fatto pubblicare copia anastatica dell'Orfeo, musicato da Monteverdi, arricchito in appendice dalle scrupolose annotazioni di Paola Besutti (Catalogo n. 40).

[3] Si veda, per esempio, Rocke 1996, pp. 191 sgg.

[4] Pirrotta 1975, pp. 282 sgg. e 311 sgg.; Westrup 2001.

pastorale.[5] Pur in una prospettiva volta a indagare lo spessore di 'letterato' di Monteverdi e le metamorfosi dei suoi testi, lo studioso belga Christophe Georis ammette che il laboratorio effettivo da cui nasce un lavoro per la scena come l'*Orfeo* non può non condizionarne decisivamente la teatralità.[6]

Svestendo i panni di austero storico della musica, il Gallico più disinibito di *Autobiografia di Claudio Monteverdi. Un romanzo* (**Catalogo n. 38**), ricorda per il 1608 la morte dell'allieva del Monteverdi, la Romanina, ossia quella Caterina Martinelli il cui registro di soprano si sposava a una rara agilità vocale; e ricorda l'ispirazione vincente di offrire la parte di *Arianna*, realizzata nel 1608, a Virginia Ramponi, conosciuta come Florinda e moglie del comico Giovan Battista Andreini che se ne stava a Mantova con la sua compagnia dei Fedeli.[7]

Non per caso Mantova e la corte dei Gonzaga – usi a collezionare o a smembrare compagnie – costituiscono un capitolo decisivo nella storia di quello spettacolo professionistico la cui fortuna fu tra le più precoci e durature. Anticipando i successi del marito, sino ad assurgere al rango di attrice prestigiosa, la colta e seducente Ramponi con il nome d'arte di Florinda – aveva recitato nell'omonima tragedia composta dal marito per la fiorentina Accademia degli Spensierati – dopo la morte di Isabella Andreini, ne aveva raccolto l'eredità coltivandone il modello di attrice straordinaria in virtù d'una recitazione sia tragica, sia pastorale, sia comica, sempre raffinata: fra le sue esibizioni di virtuosa, il pezzo in cui eccelleva era però la scena di pazzia e il lamento della donna abbandonata.

Nel 1608, in occasione dei festeggiamenti per le nozze di Francesco IV Gonzaga con Margherita di Savoia, come si diceva Virginia fu la protagonista dell'*Arianna* di Rinuccini con musiche di Monteverdi; un'interpretazione di cui ci resta la preziosa testimonianza d'un cortigiano «tutti i recitanti ben vestiti fecero la loro parte molto bene, ma meglio di tutti Ariana comediante et fu la favola d'Ariana et Theseo, che nel suo lamento in musica accompagnato da violini et violini fece pianger molti la sua disgrazia».[8]

Gli spettacoli mantovani offrono interessanti spunti riguardo ai rapporti fra il 'teatro' come spazio – luogo da cui si vede e si è visti –, magari munito d'alte gradinate a semicerchio e da un palco inclinato con la scena a pittura o a rilievo. Considerandolo in relazione con un nuovo genere rappresentativo come l'*Orfeo*, circa a metà degli anni Novanta, si prese atto del fatto singolare che gli interlocutori parlano musicalmente. Empiricamente, sembrò che l'opzione più attendibile per il luogo-spazio materiale fosse quella del Teatro grande, adiacente al Prato di Castello, e solo più tardi, essendo questo occupato per la sera prescelta, venne scelta una Sala del Palazzo ducale. Non risultano invece evidenze documentarie circa l'uso del Teatro piccolo di corte, destinato alle commedie e quindi frequentato dai comici dell'Arte. In questa sala, non ancora definitivamente identificata,[9] il principe ereditario Francesco convocò da Firenze il castrato Giovanni Gualberto Magli per il ruolo della Musica e di Proserpina, mentre fu mobilitato il tenore Francesco Rasi nel ruolo di Orfeo; a un altro giovane prete andò il ruolo di Euridice.[10]

Il mentore dello spettacolo, il duca Vincenzo, era noto come *amateur d'art* e per i suoi eccessi voluttuosi – sino ai limiti della depravazione –, per essere spesso intrigato dai virtuosi e dalle virtuose del canto, per le sue ambizioni 'cavalleresche' di baluardo contro i Turchi, per la sua passione per le arti e per una scriteriata propensione a spendere, tale da portare le finanze dello stato sull'orlo del collasso.[11] Altrettanto notorio è che la *Favola d'Orfeo* colpì per le sue esclusive innovazioni: l'uso espressivo e gli impasti timbrici degli strumenti, la struttura multiforme assecondata dalla ricerca armonica, la declamazione drammatica. All'architetto cremonese Antonio Maria Viani si dovevano le scenografie, funzionali all'esuberanza 'immaginifica' di Monteverdi. La trama elaborata va pressappoco sulla falsariga di quella dell'*Orfeo* di Poliziano, ma in un contesto ormai ricco di 'acutezze' e con qualche dotto stereotipo dantesco. Il coro del secondo atto esorta: «Di nubi il Ciel si cinga / E con oscura pioggia / Pianga sopra il sepolcro / E poich'egli havrà pianto / Languida luce spieghi, / E lampada funesta / Sia di sì nobil tomba il Sol dolente»; nell'atto successivo spetta allo stesso Orfeo sfoggiare una siffatta acutezza: «Non viv'io nò, che poi di vita è priva / Mia cara sposa il cor non è più meco, / E senza cor com'esser può ch'io viva?».[12]

Non sorprende quindi che, nonostante le premesse fiorentine del 1600, si tenda a identificare l'inizio dell'opera in musica, come genere capace di fondere pastorale-tragedia-poesia musicale e sua drammatizzazione-danza cortigiana, proprio con l'*Orfeo*, dato a Mantova nel 1607, su testo in cinque atti del conte Alessandro Striggio *jr.*, detto il Ritenuto fra gli accademici Invaghiti.

La preminenza della musica, composta da chi non aveva mai abbandonato la scrittura polifonica, contemperandola nella sua ispirazione alle esigenze dell'espressione ora drammatica ora lirica, risultò subito evidente. La partitura – ricca di arie strofiche, di madrigali, di cori e danze – si appoggiava a una toccata iniziale e a venticinque ritornelli strumentali, che richiedevano un organico di ben quaranta elementi. Mai prima d'allora il 'recitativo' aveva raggiunto una tale efficacia espressiva o sentimentale e mai il canto monodico aveva definito con tanta compiutezza i personaggi nel loro carattere o nei loro 'affetti'. Successo e repliche, nel volgere di due anni portarono lo spettacolo all'edizione veneziana del 1609, con un finale che vede il protagonista ascendere all'Olimpo duettando con il padre Apollo (**Catalogo n. 77**).

In quel periodo la corte poteva disporre di interpreti quali la leggiadra Caterina Martinelli, cresciuta alla scuola del Monteverdi,[13] che agivano negli stessi luoghi e tempi dei comici, la cui arte era effimera anche nelle forme della professione: regolata da un contratto e al contempo aperta alla prestigiosa committenza delle corti, che sapeva coniugare il tempo della festa e quello del mercato, sempre alla conquista di nuove piazze e al servizio delle variegate esigenze del pubblico.

Monteverdi ebbe modo di riflettere su i lamenti o i deliri, le 'pazzie', che le attrici o cantanti sfruttavano o introducevano entro la trama dell'opera approfittandone per un'improvvisata esposizione della propria avvenenza sempre ben gradita dagli spettatori: una sua lettera spiega che per tal «parte che move al riso e alla compassione, sarà necessario che tal donna lassi da parte ogni altra immitazione che la presentanea che gli somministrerà la parola che averà da dire»:[14] è un chiaro riferimento alla capacità di mutare 'affetto' «in brevissimo spatio», tipico delle migliori attrici e ormai di alcune cantatrici. Il rispetto del dettato compositivo, era invece del tutto alternativo all'improvvisazione, ovvero a quella specifica caratteristica per cui erano celebri i migliori tra i comici dell'Arte. L'improvvisazione richiedeva che il repertorio delle varie situazioni lungamente premeditate, venisse usato secondo modalità e tempi suggeriti dall'andamento dell'intreccio, dal ritmo dell'azione fisica, dalle reazioni dei compagni di scena e soprattutto da quell'intesa tra attori e pubblico risultante come un collettivo negoziato delle parti.

Quanto all'ostensione della propria fisicità va considerato che essa ha un duplice aspetto: quello fascinoso, ma anche quello indirizzato a quei moti dell'animo capaci di innalzare lo spirito. Si pensi al caso, esemplarmente catartico, di Maria Maddalena, donna prima peccatrice poi penitente: una parte in cui aveva trionfato Isabella Andreini, che aveva trovato sua degna erede in Virginia Ramponi (Florinda),[15] e che vide impegnato Monteverdi nella composizione musicale del *Prologo* (**Catalogo n. 57**).[16]

Quanto alla fisicità maschile sappiamo che il celebre Arlecchino di Tristano Martinelli sapeva inanellare trenta piroette consecutive, compiere salti mortali di quattro metri, alternare spaccate a sgambetti nel suo danzare 'alla bergamasca'. Sapeva anche – come gli altri comici in generale – introdurre nell'azione 'lazzi', ossia improvvisare una variazione mimica o verbale: magari un gesto o una battuta basata su un doppio senso di frequente osceno.[17]

Non sempre però la carriera dei comici andava nel giusto verso: è noto che proprio, Pier Maria Cecchini, a Torino uccise in una rissa l'attore Carlo De Vecchi e dal carcere uscì soltanto per l'intervento dei suoi protettori gonzagheschi.[18] Nonostante le traversie, il suo contributo fu peculiare. Mentre con *Il teatro delle Favole Rappresentative*, opera drammaturgica di Flaminio Scala, la commedia dell'Arte trova un'ottimale formulazione della sua struttura 'rappresentativa' – rispetto al cosiddetto 'scenario o canovaccio' –, negli scritti di Pier Maria Cecchini la commedia

[5] Così Gallico 1979, p. 74 (Catalogo n. 34).
[6] Georis 2013, pp. 339-340.
[7] Gallico 1995. pp. 28-29.
[8] Lettera di Annibale Roncaglia, ambasciatore estense, a Cesare d'Este (Mantova, 29 maggio 1608), citata in Solerti 1903, 99.
[9] Besutti 2015.
[10] Tamburini 1998; le prove documentali, note da tempo, sono riunite in Fenlon 1986.
[11] L'Occaso 2010.
[12] Orfeo 2007, pp. 21-22, 25.
[13] Ricorda la 'cantatrice' Ferrone 1993, p. 268.
[14] La lettera, del 7 maggio 1627, è diretta ad Alessandro Striggio da Venezia.
[15] Ferrone 2014, pp. 40 sgg.; Zorzi 1985, pp. 123-137. Notevoli le pagine in Mazzoni 2010.
[16] Musiche 1617.
[17] Ferrone 2006, p. 91.

'all'improvviso' venne sottoposta a una prima codificazione normativa, volta a preservare l'equilibrio distributivo del testo dalle frequenti sregolate variazioni degli attori. Di Cecchini è anche l'idea d'una sorta di piano 'impresariale' proposto ai Gonzaga – previa dotazione finanziaria permanente – che avrebbe garantito 'pace et unione tra comici'.[19]

Bibliografia

Besutti 2015
Paola Besutti, *Luoghi musica e identità al tempo di Monteverdi: la sala di 'Orfeo' e altri spazi della 'rappresentazione'*, in *La corona del principe. Iconologia e simbologia per Vincenzo I Gonzaga*, a cura di Chiara Continisio, Mantova Il Rio, 2015, pp. 108-130

Comici 1993
Comici dell'Arte. Corrispondenze. G. B. Andreini, N. Barnieri, P. M. Cecchini, S. Fiolrillo, T. Martinelli, F. Scala, edizione diretta da Siro Ferrone, a cura di Claudia Burattelli, Domenica Landolfi e Anna Zinanni, Firenze, lettere, 1993.

Fenlon 1986
Iain Fenlon, *The Mantuan Orfeo*, in *Claudio Monteverdi Orfeo*, ed. by John Whenham, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 1-19.

Ferrone 1993
Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993.

Ferrone 2006
Siro Ferrone, *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Bari, Laterza, 2006.

Ferrone 2014
Siro Ferrone, *La commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014.

Gallico 1979
Claudio Gallico, *Monteverdi. Poesia musicale, teatro e musica sacra*, Torino, Einaudi, 1979.

Gallico 1995
Claudio Gallico, *Autobiografia di Claudio Monteverdi*, Lucca, Akademos & LIM, 1995.

Gambelli 1993
Delia Gambelli, *Arlecchino a Parigi. Dall'inferno alla corte del Re Sole*, Roma, Bulzoni, 1993.,

Georis 2013
Christophe Georis, *Claudio Monteverdi 'letterato' ou les métamorphoses du texte*, Paris, Honoré Champion, 2013.

L'Occaso 2010
Stefano L'Occaso, *La corte dei Gonzaga e il duca Vincenzo,* in *Monteverdi, 'L'Orfeo'*, Milano, Electa, Vox/Imago, 2010, pp. 84-97.

Marotti – Romei 1994
Ferruccio Marotti e Giovanna Romei, *La commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni,1994(1991).

Marotti 1976
Il teatro delle Favole Rappresentative, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, il Polifilo, 1976.

Mazzoni 2010
Stefano Mazzoni,'*Col solito stipendio di Sua Altezza*', «Commedia dell'Arte», annuario internazionale vol. III, 2010, pp. 3-18.

Musiche 1617
Musiche de alcuni eccellentissimi musici composte per 'La Maddaelna. Sacra Rappresentazione di Gio. Battista Andreini, Venezia, Gardano, 1617.

Orfeo 2007
L'Orfeo, favola posta in musica da Claudio Monteverdi, a cura di Paola Besutti, Mantova, Tre Lune, 2007.

Pirrotta 1975
Nino Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975.

Poliziano 1992
Angelo Poliziano, *Fabula di Orfeo*, in *Stanze, Orfeo, Rime,* a cura di Davide Puccini, Milano, Garzanti, 1992.

Rocke 1996
Michael Rocke, *Forbidden Friendships: Homosexualy and Male Culture in Renaissance Florence*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

Solerti 1903
Angelo Solerti, *Gli albori del melodramma*, I, Torino, Bocca, 1903.

Tamburini 1998
Elena Tamburini, *A partire dall' 'Arianna' monteverdiana pensando ai comici*, in *Monteverdi. Studi e prospettive*, a cura di Paola Besutti, Teresa M. Gialdroni, Rodolfo Baroncini, Firenze, Olschki, 1998, pp. 415-429.

Testaverde 2007
I canovacci della Commedia dell'Arte, a cura di Annamaria Testaverde, Torino, Einaudi, 2007.

Tissoni Benvenuti 1986
Antonia Tissoni Benvenuti, *L'Orfeo del Poliziano*, Padova, Editrice Antenore, 1986.

Westrup 2001
Jack A. Westrup, *Rezitative*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2001, vol. IX, col. 336.

Zorzi 1985
Ludovico Zorzi, *Intorno alla commedia dell'Arte*, in *Scene e figure del teatro italiano*, Bologna, Il Mulino,1985

[18] Sui suoi trascorsi parigini si veda anche Gambelli 1993, pp.145 sgg. e p.185.
[19] Marotti – Romei 1994, pp. 63 sgg.; il testo è corredato di materiali scenici; Marotti 1976 con 50 scenari; più recente Testaverde 2007, pp. 3-176. Per le lettere, Comici 1993.

'Ut auditores afficientur': spazi e cerimonie nelle chiese della città

Licia Mari

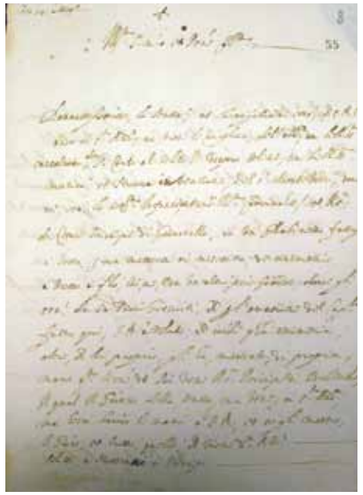
Gionta Sua Maestà al Duomo quale era apparato di tappezzarie bellissime rappresentanti tutta la genealogia dell'augustissima casa d'Austria, fu levata da lettica, et recevuta da monsignor Vescovo predetto [Francesco Gonzaga], et condotta fin all'altar maggiore, dove inginocchiatasi sopra un alto sediale coperto di broccato, fu cantato un motetto con conserto di voci, et diversi instrumenti in più chori, qual finito, Sua Maestà dopo haver adorata la reliquia, et corpo del glorioso S. Anselmo Protettore della Città; custodita in un'arca, che fu all'hora aperta sotto l'altar maggiore, tornò in lettica, et entrò per la porta del Castello.[1]

Così viene descritto uno dei momenti importanti dell'arrivo di Margherita d'Asburgo a Mantova, il 20 novembre 1598 (**Catalogo n. 54**): la cattedrale si presenta nel suo splendore, la sovrana si reca a venerare il patrono della città e la musica si eleva solenne. Purtroppo le fonti non specificano il brano, ma sottolineano la complessità dell'esecuzione: voci e strumenti in più cori, probabilmente formati con i musici importanti che stanno lavorando per il duca Gonzaga in quel momento. Possiamo pensare che l'autore della musica sia Gian Giacomo Gastoldi, maestro di cappella nella basilica palatina di S. Barbara, o Benedetto Pallavicino, maestro a corte: entrambi presentano infatti nella loro produzione composizioni policorali. Ma come si può dimenticare che dal 1590 è attivo a Mantova anche Claudio Monteverdi? Le sue qualità di strumentista e di compositore sono ormai note e l'importanza della visita rende plausibile il suo coinvolgimento. Anche Claudio, come Wert e Gastoldi, mette in musica parti di *Il Pastor Fido* di Battista Guarini (**Catalogo nn. 61-62**), la favola pastorale tanto amata dai Gonzaga che viene rappresentata per Margherita il 22 novembre: è dunque uno degli artisti importanti per i signori di Mantova. Il grande evento della visita della sovrana austriaca è emblematico per comprendere la varietà dei luoghi, che ospitano riti religiosi solenni in città, tra cui spiccano, oltre alla cattedrale, la basilica palatina di S. Barbara e quella di S. Andrea, ove l'illustre ospite viene condotta.[2]
La chiesa palatina, fatta costruire dal duca Guglielmo Gonzaga tra il 1562 e il 1572, guidata da un abate e da un gruppo di canonici, dotata di liturgia propria, approvata definitivamente dal papa nel 1583, arricchita da un prezioso e innovativo organo costruito da Graziadio Antegnati nel 1565, rappresenta uno dei punti cardine della vita di corte e uno spazio ampio concepito per una larga affluenza,[3] ben diverso quindi dalle cappelle di palazzo, come quella di S. Croce. La cappella musicale costituita al suo interno presenta un alto livello qualitativo, grazie alla direzione dell'eccellente Giaches de Wert, maestro a corte, che si occupa quindi di repertorio sia sacro, sia profano.
Con gli anni Novanta del XVI secolo Gian Giacomo Gastoldi, formatosi all'interno della basilica, sostituisce sempre di più il malato Giaches de Wert; alla morte di quest'ultimo (1596) ne prende definitivamente il posto di maestro di cappella, che si configura separato dall'incarico diretto presso il duca. Al prezioso Antegnati negli stessi anni troviamo l'organista Francesco Rovigo, che dopo il soggiorno alla corte di Graz, torna a Mantova nel 1591 per restarvi fino alla morte (1597). La considerazione che Wert e Rovigo godono presso il duca e l'intera comunità è testimoniato dai loro funerali, segnati da lunghe processioni per le vie della città e da solenni celebrazioni in S. Barbara, dove entrambi dovrebbero riposare, uno di fronte all'altro, ai piedi dell'altare della cappella di San Giovanni (ala sinistra della navata).[4] Dopo il breve incarico a Massimiliano Nuvoloni, probabilmente uno degli allievi di Rovigo, nel 1598 diviene

[1] Grillo 1604, p. 37 (la stampa è inventariata in www.capitalespettacolo.it, database *Herla*, segnatura S11; la parte relativa a questo episodio ha la scheda L419).
[2] Grillo 1604, pp. 41-57 (*Herla*, L420-L429).
[3] «[…] l'organo è riuscito tanto buono che io non saprei dimandar meglio e par sempre che vi sia il giubileo per la frequentacione del populo che ci viene per questo»: così scrive Girolamo Cavazzoni, uno dei maggiori organisti del XVI secolo, al duca Gugliemo Gonzaga il 3 luglio 1565 (ASMn, AG, b. 2573).
[4] ASDMn, Archivio di S. Barbara, *Diario (1561-1602)*, rispettivamente c. [395] e c. [417]; Mari 2008, pp. 494-497.

organista Paolo Virchi, membro della celebre famiglia di liutai bresciani, che proviene da alcuni anni di lavoro (1582-1591) nella corte del duca Alfonso d'Este a Ferrara e resta impiegato in S. Barbara fino alla morte nel 1610. Ne prende il posto per pochi mesi il mantovano Giacomo Bonzanini, e infine diventa organista il bresciano Ottavio Bargnani, strumentista assai stimato anche come compositore.[5]
La cattedrale aveva visto la fondazione della prima cappella gonzaghesca da parte di Francesco II nel 1511 e, durante il secolo, ha al suo servizio musicisti di prim'ordine, come Marchetto Cara e Giachetto da Mantova[6]. Il legame con S. Barbara si evidenzia non solo nello spostamento di alcuni suoi sacerdoti per formare il nuovo capitolo della chiesa palatina, ma anche nel rapporto di collaborazione che si viene a instaurare. Una testimonianza è data da un episodio che coinvolge anche il giovane principe Vincenzo: nel 1576 il duca Guglielmo chiede che l'organista della cattedrale, Annibale Coma, si rechi al servizio del figlio per qualche tempo, e sia perciò sostituito da Ruggero Trofeo, che al momento suona in S. Barbara.[7] Di quest'ultimo musicista (che sarà poi a organista a Milano e maestro di cappella a Torino, raccogliendo stima e interesse sia come esecutore sia come compositore) non è chiara la presenza nella cappella palatina per lacune nella documentazione, ma la sua presenza a Mantova è nota fino al 1594, e gli permette di coltivare rapporti con Francesco Rovigo e probabilmente con Battista Guarini.[8] La sua vicenda è emblematica della circolazione degli artisti e del vivace scambio culturale tra musica sacra e profana.
Nonostante la cappella palatina goda di notevole importanza, la cattedrale non perde completamente il suo ruolo, conservando il maestro di cappella, l'organista, il maestro per il coro dei chierici. E arrivano musicisti di valore a reggere la sua cappella: Ippolito Baccusi (fino al 1589), Ludovico da Viadana (1593/94 forse fino al 1597)[9] e, per alcuni mesi del 1600, il mantovano Stefano Nascimbeni. Nel medesimo periodo si registra la presenza, come organista, di Giulio Cesare Monteverdi, fratello di Claudio, che spesso lo segue nelle sue vicende artistiche. Titolari dello strumento sono anche, tra gli altri, Paolo Cantino, Giovanni Maria de Rossi, Simpliciano Mazzucchi.[10]
Se in S. Barbara e in cattedrale riusciamo a cogliere diversi aspetti della vita religiosa, nella basilica di S. Andrea le ombre sono molte, a causa della perdita di gran parte della documentazione antica: ciò impedisce di provare l'esistenza di una cappella musicale stabile. Ma alcuni dati mostrano come si utilizzassero musici dalla corte:[11] inoltre il canonico Giulio Cesare Antonelli si dichiara, in due manoscritti di sue composizioni uno dei quali datato 1606, «maestro di cappella in S. Andrea di Mantova»;[12] infine si può ricordare come Benedetto Pallavicino dedichi il proprio *Liber primus missarum* (Venezia, R. Amadino 1603) a Tullio Petrozanni, primicerio tra il 1591 e il 1608.[13] Dunque è probabile che la chiesa si organizzasse per proporre musica polifonica durante i riti, tanto più se pensiamo a esempi come la solennità dell'Ascensione, la grande cerimonia della creazione dei Cavalieri dell'Ordine del Redentore nel 1608 **(Catalogo n. 81)**, e i funerali di Vincenzo.[14]
Partendo proprio da queste chiese principali, possiamo seguire le vicende di Monteverdi nei suoi anni di permanenza a Mantova e cogliere aspetti illuminanti della sua carriera e dell'ambiente in cui si è trovato a vivere.
A pochi anni dal suo arrivo, nel 1595, Claudio accompagna il duca Vincenzo in Ungheria durante la guerra contro i Turchi. La spedizione inizia con grande solennità: il 30 luglio Vincenzo assiste, con la moglie e la corte, alla messa in S. Andrea, nella Cripta ove è conservato il Preziosissimo Sangue di Gesù. Il giorno seguente, con la sua compagnia, partecipa in cattedrale alla funzione celebrata dal vescovo davanti alla cappella della Madonna d'Itria e riceve la benedizione solenne.[15] Monteverdi assume l'incarico di maestro di cappella con cinque cantori che devono eseguire messe e vespri, anche con accompagnamento d'organo: ciò è motivo di onore per Vincenzo e tali momenti religiosi sono apprezzati dai nobili che con lui sono sul campo di battaglia. Nel 1599 Monteverdi accompagna il duca in un altro viaggio significativo: quello a Spa e nelle Fiandre, probabilmente con le stesse responsabilità per messe e vespri, analoghe a quelle del viaggio in Ungheria[16]. Al suo ritorno, il Gonzaga ha con sé preziose reliquie che vengono portate con una processione solenne in S. Barbara, e una cerimonia suggestiva, di cui il duca è uno dei protagonisti: tale cerimonia si apre con i cantanti che all'ingresso della chiesa intonano il *Te Deum* e all'interno l'organo risponde.[17]
Nel 1596, dopo la morte di Wert, prende il suo posto a corte il cremonese Benedetto Pallavicino: anch'egli si occupa di musica profana e sacra, e interviene probabilmente anche nelle celebrazioni in S. Barbara, curate in via ordinaria da Gastoldi. Potrebbe essere lui l'autore della «nuova musica a tre chori», eseguita il 3 dicembre 1596, in occasione dei vespri per la vigilia della festa di S. Barbara: un esempio simile si trova nelle *Sacrae Dei laudes. Octo, et una duodecim, duae vero sexdecim vocibus concinendae* (Venezia, R. Amadino, 1605), pubblicate postume.[18]
Pallavicino muore infatti nel 1601 e, due giorni dopo, Monteverdi si affretta a chiedere di diventare «maestro e de la Camera e de la Chiesa sopra la musica».[19] Non conosciamo la data ufficiale dell'incarico, ma alcune dichiarazioni all'interno di sue opere a stampa ci fanno capire come ben presto egli si debba occupare della musica in diverse occasioni sia sacre sia profane.[20] Il ruolo di maestro di cappella in S. Barbara, però, è sentito come importante, di prestigio, 'economicamente sicuro': infatti, nel novembre 1608, il padre di Claudio, Baldassarre, chiede al duca Vincenzo che, se proprio non vuole congedare il figlio – oberato di lavoro e con difficoltà di salute – con una raccomandazione per il servizio in un'altra corte, almeno lo sollevi dai molteplici incarichi e lo lasci al posto di maestro per la musica sacra. Gastoldi è molto malato, e sarebbe morto il 4 gennaio 1609, ma il duca ha ben altri progetti per Monteverdi: alla fine di novembre lo incarica di occuparsi di nuove musiche teatrali e il compositore, con una lettera del 2 dicembre 1608, si lamenta per la sua sistemazione a Mantova, con molto lavoro, scarsa paga e poca soddisfazione.[21]
Il posto ambìto dall'insoddisfatto Claudio viene occupato per tre mesi da Antonio Taroni, poi, dall'aprile 1609, da Stefano Nascimbeni.
Seguendo quanto visto finora, anche se non sono state trovate tracce nell'archivio documentario capitolare, sembra improbabile che la produzione di un artista della portata di Monteverdi non sia stata eseguita anche in S. Barbara, nelle celebrazioni più importanti. In effetti, proprio gli studi sulla sua musica hanno fatto emergere un legame con i riti della cappella palatina, e rafforzato l'ipotesi che la sua presenza sia stata rilevante in tutti gli ambienti della corte: nel celeberrimo *Vespro della Beata Vergine* (1610) alcune scelte testuali e stilistiche sono risultate in possibile relazione con la liturgia e la prassi mantovana, e il canto fermo utilizzato nell'inno *Ave Maris Stella* ha mostrato alcune significative concordanze con quello contenuto nel repertorio barbarino.[22]
È dunque possibile ritenere che la musica di Monteverdi fosse richiesta in varie occasioni importanti, come per esempio nel 1611, durante il Vespro della Vigilia dell'Ascensione, celebrato con grande solennità nella basilica di S. Andrea, come racconta la lettera di Lorenzo Campagna al Marchese Fabio Gonzaga, cugino del signore di Mantova (Fig. 1a-b). I riti per questa festa sono particolarmente solenni, anche per la venerazione della reliquia del Preziosissimo Sangue di Gesù, custodita nella basilica: i Gonzaga ne fanno anche un momento fondamentale di affermazione del loro potere. In questo contesto si può leggere l'istituzione, nel 1608 da parte di Vincenzo, dell'Ordine dei Cavalieri del Redentore, che poi ogni anno acquisisce nuovi membri, nominati proprio nel giorno della *Sensa*. Campagna fornisce inoltre una notizia di rilievo: l'11 maggio 1611, vigilia dell'Ascensione, i vespri in S. Andrea vengono celebrati con nuova musica bellissima di Claudio Monteverdi. Si tratta di un dato di notevole interesse, anche se purtroppo non sono specificati i brani eseguiti. L'esecuzione è assai vicina temporalmente alla pubblicazione del famoso *Vespro della Beata Vergine* (1610) e ciò potrebbe far pensare a un utilizzo di tale composizione. Ma i salmi per la festa dell'Ascensione hanno un ciclo diverso da quelli per la festa della Madonna. Per questo si può ipotizzare che siano stati usati il responsorio, i salmi *Dixit Dominus e Laudate Pueri*, il *Magnificat*, insieme ad altra musica nuova, composta espressamente per l'occasione. Alla fine del marzo precedente Monteverdi aveva mandato al principe Francesco Gonzaga un *Dixit Dominus*: anche questo potreb-

[5] Sulla basilica di S. Barbara vedi: Besutti 2007 e Mari 2008, 2010, 2013. Per le annotazioni su questa e altre chiese cittadine questo testo riprende parti di Mari 2012.
[6] Fenlon 1992; Besutti 2007, p. 93.
[7] Fenlon 1992, p. 62 e Tagmann 1967, p. 41.
[8] Interessanti indicazioni sui vari rapporti di Trofeo si trovano in Pavan 2007.
[9] Secondo quanto riporta la voce Viadana Lodovico, a cura di Federico Mompellio, in *Grove Music Online*.
[10] Per un panorama sui musicisti in Cattedrale vedi Tagmann 1967.
[11] Kurtzman-Mari 2008, p. 550: un registro 1588-90 indica pagamenti al maestro di cerimonie, campanaro e strumentisti dalla corte (ASMn, AG, b. 410B, reg 43, c. [25v], 5 febbraio 1589).
[12] Barblan 1972, schede n. 5 e n. 6.
[13] Barblan 1972, scheda n. 245; Fenlon 1992, p. 38.
[14] Tagmann 1967, pp. 90-91; Fenlon 1992, pp. 38-39; Besutti 2007, p. 93.
[15] Cfr. la relazione di Fortunato Cardi (ASMn, AG, b. 388, *Herla* L402). Su tale cronaca e sul viaggio vedi Bertelli 2006.
[16] Kurtzman 2009, p. 196 e, sul viaggio nelle Fiandre, Parisi 2008.
[17] ASDMn, Archivio di S. Barbara, *Diario (1561-1602)*, cc. [453-454]; Mari 2008, pp. 490-491.
[18] ASDMn, Archivio di S. Barbara, *Diario (1561-1602)*, c. [403]; e Mari 2008, pp. 485-486.
[19] Kurtzman 2009, p. 201; per la lettera vedi Monteverdi 1994, pp. 13-14.



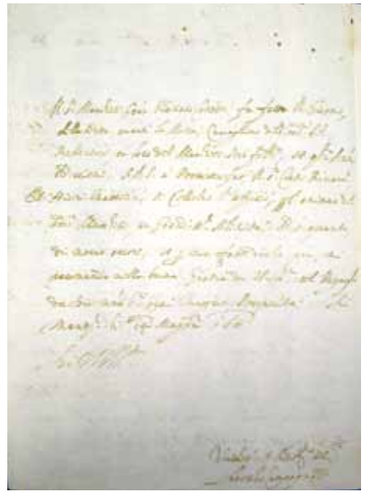


Fig. 1a-b. Lettera di Lorenzo Campagna sui Vespri solenni in S. Andrea con musiche di Claudio Monteverdi, 14 maggio 1611. Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, busta 2721, fasc. II, ff. 55-56.

be essere stato eseguito. Si può ritenere, dunque, che egli abbia composto musica sacra per momenti importanti, non sempre giunta sino a noi.[23]
In questo contesto si può ricordare un avvenimento importante, contestuale alla beatificazione del gesuita Luigi Gonzaga:[24] la commissione del duca Vincenzo al grande pittore Rubens di un grande quadro raffigurante la famiglia Gonzaga in adorazione della Trinità, collocato nella chiesa dei padri della Compagnia di S. Ignazio, intitolata alla Trinità, nel 1605.[25] In questa occasione potrebbe essere stato eseguito il famoso *Duo Seraphim* di Monteverdi (quello poi pubblicato nel 1610 o una versione precedente)[26]. La chiesa dei Gesuiti è già da anni luogo che gode di considerazione da parte dei Gonzaga e vi possiamo immaginare Monteverdi coinvolto – quanto non ci è dato di sapere, ma in ogni caso recettivo alle suggestioni della ritualità e dei luoghi – per esempio nelle sontuose e articolate cerimonie funebri del 1594 per la morte della duchessa madre Eleonora, moglie di Guglielmo. Il suo corpo è posto in palazzo ducale, nella cappella di S. Croce, e il 9 settembre vengono celebrate le esequie, con una lunga processione di clero e cortigiani che, passando per il convento di S. Agnese, giunge a S. Trinità, ove la bara viene posta su un grande catafalco e poi trova sepoltura ai piedi dell'altare maggiore. A questa celebrazione solenne segue un rito funebre in S. Andrea, con un enorme catafalco, decorato con le insegne degli Asburgo e dei Gonzaga, in cui numerose colonne sorreggono una cupola. La basilica è riccamente apparata, all'ingresso sono poste quattro grandi statue rappresentanti Mantova, Casale Monferrato, i fiumi Po e Mincio. La messa è celebrata con le maggiori dignità, a partire dal primicerio (nelle veci del vescovo assente dalla città) e dall'abate di S. Barbara[27].
Tra le chiese legate agli ordini religiosi meritano un cenno quella di S. Barnaba (dei Servi di Maria) e quella di S. Maria del Carmine.[28] La prima è sede di un convento prestigioso, i cui padri sono in città dalla fine del 1300; tra gli ospiti troviamo fra Paolo Sarpi (1552-1623), veneziano, teologo alla corte di Guglielmo Gonzaga e presso il Cardinale Borromeo a Milano. Tra le sepolture illustri si annovera quella di Giulio Romano, le cui tracce però si sono perse dopo i lavori effettuati durante il XVIII secolo.[29] Nel 1598, in occasione della rappresentazione di *Il Pastor fido* per Margherita d'Austria, viene impartito l'ordine di radunare in S. Barbara i musicisti coinvolti, compresi gli esterni provenienti dal convento di S. Barnaba:[30] questo segnala che la musica vi è coltivata a buoni livelli. Del resto, nel 1592 il mantovano Amante Franzoni viene accettato come chierico e coltiva gli studi musicali che lo portano a diventare maestro di cappella a Forlì e poi, alla fine del 1612, in S. Barbara a Mantova.[31] Nel 1607 si ha notizia di due padri cantori, frate Antonio da Colonia e frate Doroteo

[20] Kurtzman 2007, pp. 141-143; Kurtzman 2009, pp. 203-204.
[21] Fabbri 1985, pp. 149-150; per la lettera di Claudio Monteverdi vedi anche Monteverdi 1994, pp. 20-24.
[22] Kurtzman 1999; Kurtzman 2007; Besutti 1998. ASDMn, Archivio di S. Barbara, codice 8, *Innario,* in cui l'A*ve Maris Stella* è a c. XVIII*v*.
[23] Kurtzman 2007, p. 147; Kurtzman - Mari 2008; Kurtzman 2009, p. 189.
[24] Parisi 2016, p. 424.
[25] Gorzoni 1997, p. 103: si cita non solo questa pala, ma anche le tele del Battesimo di Cristo e della Trasfigurazione «opera hoggidì famosa per tutto il mondo, per cui vedere fanno instanza tutti li forestieri più intendenti dell'arte e ne restano soprafatti» (**Catalogo n. 87**).
[26] Kurtzman 2007, p. 143; Besutti 2007, p. 94.
[27] Donesmondi 1616, pp. 314-318 **(Catalogo n. 86)**.
[28] Si ricordano anche, in relazione a una riaffermazione del culto della Madonna nel 1611 a cui Monteverdi non può restare estraneo, la chiesa dei cappuccini dedicata all'Immacolata e la chiesa di San Francesco (cara ai Gonzaga), in cui si rinnova la Confraternita, sempre intitolata all'Immacolata Concezione (Kurtzman 2007, p. 143; Besutti 2007, p. 94).
[29] Mari 2012, p. 455.
[30] Francesco Ongarino al Priore del Convento di San Barnaba, Mantova 22 novembre 1598 (ASMn, AG, b. 2674, c.n.n.): «Per servitio del Serenissimo signor Duca nostro s'havriano a raccogliere subito subito dopo desinare in S. Barbara tutti questi Musichi che intervengono nella pastorale, però io priego la Potestà Vostra ad ordinare a quei suoi Padri che sono nei concerti a comparire in tempo» (*Herla*, C1757).
[31] ASDMn, *Memorie della chiesa e del convento di S. Barnaba*, ms, vol. II, pp. 12 e 31; Mari 2012, p. 455.

da Venezia[32] e, nell'elenco dei defunti dell'aprile 1630 in cui si trova anche Franzoni, leggiamo di un frate Arcangelo da De organista in S. Andrea,[33] notizia assai significativa vista la già menzionata perdita della documentazione antica della basilica, che ribadisce la circolazione dei musicisti tra le istituzioni della città.
I carmelitani, giunti a Mantova nel XIV secolo, riscostruiscono la chiesa nel XV secolo: possiamo oggi vedere solo una piccola parete esterna rimasta dopo l'abbattimento.[34] Uno dei più noti e venerabili membri è Battista Spagnoli (1448-1516), poeta stimato da Isabella d'Este e amico di Andrea Mantegna. Ma non si può scordare padre Teodoro Maria Bacchino, cantore, compositore e teorico, assoldato nel gruppo di musici che accompagna, insieme a Monteverdi, il duca Vincenzo in Ungheria nel 1595.[35] Sappiamo anche che all'interno della chiesa è presente un organo di Costanzo Antegnati, ceduto alla basilica di S. Andrea nel 1783 e purtroppo disperso,[36] segno di un interesse per la musica di qualità; infine, da descrizioni del XVIII secolo, possiamo collocare a destra della porta di entrata un articolato mausoleo marmoreo con strumenti musicali e putto piangente voluto dal duca Vincenzo – come recita l'epigrafe di lode delle sue doti canore – per Caterina Martinelli, la sfortunata *Arianna* morta prima della rappresentazione nel 1608.[37] Infine è doverosa qualche considerazione sul rapporto tra momenti della vita personale di Monteverdi e due chiese cittadine. In primo luogo il matrimonio con la cantante mantovana Claudia Cattaneo (figlia di Giacomo sonatore di viola in corte), viene celebrato il 20 maggio 1599 nella piccola chiesa dei Ss. Simone e Giuda (**Catalogo n. 45**),[38] non lontana dalla basilica di S. Andrea. Testimoni del rito sono Carlo Tommasi, Giuseppe Preti e Eugenio Cagnani: quest'ultimo, letterato ma anche cortigiano dai numerosi incarichi, tra cui tesoriere, offre un contributo importante per cogliere il panorama culturale cittadino. Infatti accompagna la sua edizione di *Rime* del 1612 con una *Lettera cronologica* (**Catalogo n. 68**), che esalta il mecenatismo gonzaghesco attraverso l'indicazione degli artisti che si sono distinti nei vari campi del sapere. Tra essi non può mancare Monteverdi e la rappresentazione del suo *Orfeo*.[39]
Il primo figlio del musicista, Francesco Baldassarre (il primogenito porta anche il nome del nonno paterno), viene battezzato il 27 agosto 1601 nella medesima chiesa dei Ss. Simone e Giuda (**Catalogo n. 46**).[40] Anche in questo caso i nomi di padrino e madrina sono significativi del progressivo prestigio che Monteverdi sta assumendo: infatti, pur attraverso la delega a Francesco Udine,[41] il padrino è Francesco Gonzaga, principe di Mantova. Madrina è Violante Caffini, probabilmente della famiglia dei conti cittadini, che ricompare nel battesimo successivo di Leonora, secondogenita di Claudio.[42] Come già rilevato da Claudio Gallico, la sede di questi riti – unita ad altri documenti – aiuta nell'identificazione della zona della probabile prima abitazione di Monteverdi, posta proprio nella piccola via che corre sul lato destro della chiesa dei Ss. Simone e Giuda, che oggi porta il nome del musicista.[43]
Le mutate condizioni di Monteverdi – divenuto cittadino mantovano nel 1602 e potremmo dire il primo dei musicisti in città – determina uno spostamento di casa nella zona vicina a palazzo Ducale e alla cattedrale. In quest'ultima chiesa, infatti, sono battezzati gli altri due figli: Leonora Camilla il 20 febbraio 1603 e Massimiliano Giacomo il 10 maggio 1604 (**Catalogo n. 47**).[44] Per Leonora (il nome richiama sia la duchessa madre sia la reggente al fianco di Vincenzo) il padrino è Vincenzo Caffini, a nome del padre conte Giulio, e madrina è un'altra rappresentante della famiglia Gonzaga: Polissena, figlia di Carlo Gonzaga signore di San Martino dell'Argine e di Gazzuolo, sorella del cardinale Scipione, sposa di Ferrante Rossi, conte di San Secondo, uomo d'armi che si distingue nelle campagne contro i Turchi.[45] Questo fa pensare a un rapporto preciso con Monteverdi, che ha seguito il duca Vincenzo proprio in una di queste spedizioni. Per Massimiliano (che porta anche il nome del nonno materno) sono coinvolti nomi altisonanti, quasi a suggellare il consolidato ruolo e prestigio che Claudio ormai gode: padrino è Ottavio Massimiliano Collalto a nome dell'Arciduca Massimiliano Ernesto d'Asburgo (zio del duca Vincenzo) e Vittoria Nuvoloni (probabilmente della famiglia mantovana a cui appartengono il letterato del XVI secolo Filippo e i musicisti Massimiliano

[32] Cirani 2009, p. 48. ASMn, AG, b. 2268, 12 ottobre 1607.
[33] ASDMn, *Memorie della chiesa e del convento di S. Barnaba*, ms, vol. II, p. 31.
[34] L'Occaso 2011.
[35] Fabbri 1985, p. 45; vedi anche *Herla* P810, P814, P821, P823.
[36] L'Occaso 2011, p. 105
[37] L'Occaso 2011, p. 117: l'epigrafe inizia scrivendo di Caterina, «quae vocis modulatione et flexu sirenum cantus facile et orbium coelestium melos praecellebat».
[38] ASDMn, Anagrafe antica della città di Mantova, parrocchia dei Ss. Simone e Giuda, Matrimoni libro II, 1592-1630, c. 23v.
[39] *Mantova. Le Lettere* 1962, pp. 451-457.
[40] ASDMn, Anagrafe antica della città di Mantova, parrocchia dei Ss. Simone e Giuda, Battesimi Libro III, 1592-1631, p. 53.
[41] Al momento non è certa l'identificazione, ma potrebbe essere un cortigiano, forse della stessa famiglia del più celebre Ercole, che gode di una certa considerazione, se è lo stesso di cui parla una lettera da Milano del 1607 indirizzata al duca Vincenzo in cui si descrivono accessori per abiti da destinare anche a lui (Piccinelli 2004, doc. 921, p. 394).
[42] Trascrizioni e dati su matrimonio e battesimi si trovano in Fabbri 1985, pp. 46-47, 66, 69-70.
[43] Gallico 1966.
[44] ASDMn, Anagrafe antica della città di Mantova, parrocchia della Cattedrale, Battesimi libro III, 1590-1605, rispettivamente c. 161v e 175.
[45] Amadei – Marani 1978, p. 140.

e Alessandro contemporanei di Monteverdi) a nome di Margherita Gonzaga, principessa di Mantova.
Le cerimonie familiari, quindi, assumono una connotazione che va oltre il privato, i favori e la protezione che si possono ottenere da cortigiani e signori illustri: Monteverdi a Mantova è il *maestro* per il quale deve essere evidente agli occhi di tutti (anche se conosciamo i problemi reali) l'alta considerazione del duca e della città.

Sigle degli archivi

ASDMn
Archivio Storico Diocesano di Mantova

ASMn
Archivio di Stato di Mantova

AG
Archivio Gonzaga

Bibliografia

Amadei – Marani 1978
Giuseppe Amadei – Ercolano Marani, *Ritratti gonzagheschi della collezione di Ambras*, Mantova, Banca Agricola Mantovana – Publi Paolini, 1978.

Barblan 1972
Guglielmo Barblan (a cura di), *Musiche della Cappella di Santa Barbara in Mantova*, Firenze, Olschki, 1972.

Bertelli 2006
Paolo Bertelli, *I Gonzaga e l'Impero: storia di nobiltà e di dipinti*, «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati», vol. VI, 2006, pp. 93-150.

Besutti 1998
Paola Besutti, *'Ave Maris Stella': la tradizione mantovana nuovamente posta in musica da Monteverdi,* in *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive*, a cura di Paola Besutti, Teresa Maria Gialdroni, Rodolfo Baroncini, Firenze, Olschki, 1998, pp. 57-78.

Besutti 2007
Paola Besutti, *Space from music in late Renaissance Mantua*, in *The Cambridge Companion to Monteverdi*, ed. by John Whenham, Richard Wistreich, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 76-94.

Cirani 2009
Paola Cirani, *Il virtuoso signor Claudio Monteverdi e la corte musicale dei Gonzaga*, Mantova, Casa del Mantegna, 2009.

Donesmondi 1616
Ippolito Donsemondi, *Dell'Istoria Ecclesiastica di Mantova*, vol. II, Mantova, Aurelio e Lodovico Osanna, 1616.

Fabbri 1985
Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Torino, EDT/Musica, 1985.

Fenlon 1992
Iain Fenlon, *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500*, Bologna, il Mulino, 1992 (ed. orig. *Music and pratonage in Sixteentn-Century Mantua*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980).

Gallico 1966
Claudio Gallico, *Dimore mantovane di Claudio Monteverdi*, «Civilità Mantovana», a.1, n. 1, 1966, pp. 27-31.

Gorzoni 1997
Giuseppe Gorzoni, *Istoria del Collegio di Mantova della Compagnia di Giesù* (ms, sec. XVIII), a cura di Antonella Bilotto e Flavio Rurale, Mantova, G. Arcari editore, 1997.

Grillo 1604
Giovan Battista Grillo, *Breve trattato di quanto successe alla maestà della Regina Margarita d'Austria n. s. dalla città di Trento fine d'Alemagna, e principio d'Italia fino alla città di Genova* […], Napoli, C. Vitale, 1604.

Grove Music Online
The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. by Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001 (online).

Herla
Herla. Archivio informatico per documentazione gonzaghesca italiana ed europea in materia di spettacolo (1480– 1630), Mantova, Fondazione "Umberto Artioli", online.

Kurtzman 2007
Jeffrey Kurtzman, *The Mantuan sacred music,* in in *The Cambridge Companion to Monteverdi*, ed. by John Whenham, Richard Wistreich, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 141-154.

Kurtzman-Mari 2008
Jeffrey Kurtzman – Licia Mari, *A Monteverdi Vespers in 1611*, «Early Music», 36/4, 2008, pp. 547-556.

Kurtzman 2009
Jeffrey Kurtzman, *Monteverdi's missing sacred music: evidences and conjectures*, in *The Musicologist and Source Documentary Evidence. A book of essays in honour of professor Piotr Po niak on his 70th birthday*, Krakòw, Musica Iagellonica, 2009, pp. 187-208.

L'Occaso 2011
Stefano L'Occaso, *Santa Maria del Carmine*, in *Chiese Carmelitane*, Mantova, Associazione per i Monumenti Domenicani, 2011 (Quaderni di San Lorenzo, 9), pp. 91-123.

Mantova. Le Lettere 1962
Mantova. Le Lettere, a cura di Emilio Faccioli, vol. II, Mantova, Istituto C. d'Arco, 1962.

Mari 2008
Licia Mari, *Il Diario di Santa Barbara (1561-1602): prima ricognizione di un'inaspettata fonte mantovana*, in *Barocco Padano 5*, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 2008, pp. 469-502.

Mari 2010
Licia Mari, *Prassi esecutiva nella basilica di Santa Barbara in Mantova: alcune riflessioni*, in *Barocco Padano 6*, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 2010, pp. 253-268.

Mari 2012
Licia Mari, *Si cantò al solito il Vespro solenne… Appunti sulla musica sacra a Mantova durante il ducato di Vincenzo I,* in *Vincenzo, il fasto del potere*, Catalogo della Mostra (Mantova Museo Diocesano 2012), Mantova, Publi Paolini, 2012, pp. 71-76.

Mari 2013
Licia Mari, *Liturgia e musica tra Roma e Mantova: ulteriori indagini relative alla basilica palatina di santa Barbara*, in *I Gonzaga e i Papi. Roma e le corti padane fra Umanesimo e Rinascimento (1418-1620)*, a cura di Renata Salvarani Città del Vaticano, LEV, 2013, pp. 159-178.

Monteverdi 1994
Claudio Monteverdi, *Lettere*, a cura di Éva Lax, Firenze, Olschki, 1994.

Parisi 2008
Susan Parisi, *The Brussels-Mantua connection: Vincenzo Gonzaga's State Voyages to the Low Countries in 1599 and 1608*, in *Proceedings of part II of the 17th International Congress of the International Musicological Society* (Leuwen 2002) Leuwen-Neerpelt, 2008 (Yearbook of Alamire Foundation, 7), pp. 275-305.

Parisi 2016
Susan Parisi, *Cerimonies and Displays in 1618: Mantua 'under the Protection of Beato Luigi Gonzaga'*, in *Maestranze, artisti e apparatori sulla scena dei Gonzaga 1480-1630*, a cura di Simona Brunetti, Bari, Edizioni Di Pagina, 2016, pp. 422-451.

Pavan 2007
Franco Pavan, *'Un curioso rivolgimento di precetti'. La musica negli scritti di Girolamo Borsieri*, in *Donato Cossoni nella Milano spagnola*, a cura di Davide Daolmi, Lucca, LIM, 2007, pp. 376-418.

Piccinelli 2004
Roberta Piccinelli, *Le collezioni Gonzaga. Il Carteggio tra Milano e Mantova (1563-1634)*, Milano, Silvana Editoriale, 2004.

Tagmann 1967
Pierre M. Tagmann, *Archivalische Studien zur Musikpflege am Dom von Mantua (1500-1627)*, Bern-Stuttgart, P. Haupt (s.n.t.), s.d. (Copyright, 1967), Publications de la Societé Suisse de Musicologie, Serie II, vol. 14.

Il culto novecentesco di Monteverdi secondo D'Annunzio

Guido Salvetti

Verso la luce

L'oblio calò su Claudio Monteverdi come su qualsiasi altro compositore che potesse considerarsi 'antico' alla luce delle mode, degli stili e dei gusti che si avvicendarono nella grande stagione classico-romantica. Diciamo, a un dipresso, tra il 1780 e il 1860. La formidabile produttività di opere che, tranne poche eccezioni, entrarono nel *canone* comunemente e reiteratamente frequentato fino a oggi nelle sale da concerto o nelle sfere private o semi-private – i tre 'classici' e la serie dei romantici che si apre con Schubert e giunge almeno fino a Brahms –, comportò l'esclusione di interesse verso musiche 'diverse'.

Fu quasi una contraddizione che in quel periodo si cominciassero a porre le basi per il recupero di Johann Sebastian Bach, mai, in realtà, completamente dimenticato. Ma fu nei decenni successivi che si cominciarono a cercare, recuperare, rivalutare le musiche dei secoli dal XVI al primo XVIII, confluite tra l'altro nelle straordinarie imprese editoriali degli *opera omnia* della Breitkopf und Härtel; o nella battaglia del cosiddetto movimento ceciliano per il recupero della polifonia antica nella liturgia cattolica.

La Nuova Italia scontò un certo ritardo nel partecipare a tale rivoluzione culturale. Nei primi decenni dall'Unità, infatti, nuove imprese editoriali e imprenditoriali (le Società del Quartetto o le Società sinfoniche) si mobilitarono per rompere il monopolio del teatro d'opera. La loro attenzione puntò all'aggiornamento rispetto all'Europa della Sinfonia, del Quartetto d'archi, della musica pianistica e persino del Lied romantico. Negli anni Ottanta del XIX secolo, quando questo riallineamento con l'Europa sembrò almeno in parte conquistato, ci fu spazio affinché risorse culturali innovative si rivolgessero alla cosiddetta 'musica antica'.

Il fenomeno era emerso in altri paesi al volgere della metà del secolo: in Francia nel 1853 Louis Niedermeier aprì la scuola che prese da lui il suo nome, «per resuscitare l'arte degli antichi maestri»; a Berlino nel 1863 Robert Eitner aveva fondato una Musikschule con analoghi intenti. In Italia solo negli anni Ottanta si posero le basi per un'analoga estensione di repertorio verso l'antico (**Catalogo n. 1**): con la collana dell'editore Ricordi *Biblioteca di rarità musicali* curata da Oscar Chilesotti, con l'*Arte musicale italiana* di Luigi Torchi, a cui seguirono dal 1886 presso Ricordi le raccolte di *Arie antiche: ad una voce per canto e pianoforte* a cura di Alessandro Parisotti (**Catalogo n. 3**). Il nome di Claudio Monteverde [sic!], a cui si attribuì come data di nascita il 1568, cominciò allora a circolare confuso con tanti altri, mediante edizioni del tutto ignare di filologia.

Come si può facilmente dedurre dagli indici di queste raccolte, tale opera di dissodamento non fu (e forse non poteva non esserlo) selettiva: autori che si sarebbero rivelati importanti sul piano quantitativo e qualitativo giacciono accanto a Carneadi assoluti. Nel caso di Parisotti figurano persino dei 'falsi' antichi, come il falso-Stradella, o il falso-Pergolesi: d'altronde lo scopo della raccolta, dichiarato nella prefazione del 1886, è quello di riempire il vuoto della scarsa produttività di quegli anni con altre 'novità' desunte dal passato.

In quel momento storico l'attribuzione di valore ebbe bisogno, non tanto dei benemeriti studiosi votati alla positivistica accumulazione delle fonti, quanto del protagonista assoluto – almeno in termini di visibilità – della cultura italiana di quegli anni: Gabriele D'Annunzio.

Non è questa la sede per ricostruire nei particolari quanto siano stati cruciali per la formazione della conoscenza musicale di D'Annunzio gli anni del primo soggiorno romano (fino al 1889) con la frequentazione degli eventi mondani in veste di cronista della «Tribuna» e della «Cronaca bizantina». Sono gli anni di

frequentazione del Teatro dell'Opera e della Società filarmonica (evocata anche nel *Piacere*), ma ancor di più dei salotti eleganti a cui principalmente si rivolgevano le succitate pubblicazioni di musica 'antica'. Ancor più decisivo fu il soggiorno napoletano dal 1891, con la rivelazione di Wagner indotta dalle 'letture', fatte dagli spartiti al pianoforte da Niccolò van Westerhout. Da qui si scatenò il delirio di ammirazione per il *Tristano*, al centro del *Trionfo della morte*.
È questa la base delle conoscenze che formarono la competenza musicale di D'Annunzio, tutt'altro che millantata o approssimativa. Ed è su questa base che Claudio Monteverdi fu innalzato sugli altri divenendo il 'divino Claudio', il campione più elevato di un Rinascimento in musica di cui la Camerata fiorentina fu il frutto – complessivamente – più maturo.

Un romanzo da prendere 'sul serio'

Di questa acquisizione, come si sa, è testimone il romanzo *Il fuoco* (1896-1900), equamente diviso tra *quella* musica antica e l'ombra gigantesca e inquietante di Richard Wagner (**Catalogo n. 4**), il cui funerale, che occupa tanto spazio nella seconda parte del libro, rivela chiaramente un intento esorcizzante, per non dire liquidatorio: l'ossessione del *Tristano*, ancora delirante al tempo del *Trionfo della morte*, ha lasciato il posto al furore creativo di Stelio Effrena che vuole creare sul Gianicolo la Bayreuth italiana; un tempio all'arte di marmo bianco – e non, come a Bayreuth, di legno e mattone; un tempio alla Vita della solare razza mediterranea, erede diretta del classicismo greco.
Il furore di Stelio Effrena (l'*alter ego* di D'Annunzio) ha una gittata ideologica che stabilisce derivazioni ardite tra epoche lontane: come la Camerata fiorentina aveva attinto la propria energia dalla tragedia greca, così la Bayreuth italiana sul Gianicolo attingerà da quella stessa fonte attraverso la resurrezione degli ideali classici propugnati dalla Camerata, confluiti nel punto più alto in Claudio Monteverdi. Non credo inutile rileggere qualche passaggio di questo utopico programma, enunciato nella prima parte del *Fuoco*. Si tratta di uno dei tanti infiammati interventi di Stelio Effrena contornato da una schiera eletta di amici, nonché dalla cantante Donatella Arvale e dalla Foscarina (*alias* Eleonora Duse). Così per esempio Stelio reagisce a uno degli interlocutori che aveva insinuato lo scarso valore della Camerata fiorentina:

> Quando mai vi fu al mondo un focolare d'intelligenza più fervido? Essi cercavano nell'antichità greca lo spirito di vita: essi tentavano di sviluppare armoniosamente tutte le energie umane, di manifestare con tutti i mezzi dell'arte l'uomo integro. Giulio Caccini insegnava che all'eccellenza del musico non servono solo le cose particolari ma tutte insieme le cose. La capellatura fulva di Jacopo Peri, dello Zazzerino, fiammeggiava nel canto come quella di Apollo. Nel discorso preposto alla Rappresentazione di Anima et di Corpo Emilio del Cavaliere espone intorno alla formazione del teatro novello le medesime idee che furono attuate a Bayreuth, compresi i precetti del perfetto silenzio, dell'orchestra invisibile e dell'ombra favorevole. Marco da Gagliano, nel celebrare lo spettacolo di festa, fa l'elogio di tutte le arti che vi concorrono "di maniera che con l'intelletto vien lusingato in uno stesso tempo ogni sentimento più nobile dalle più dilettevoli arti ch'abbia ritrovato l'ingegno umano". Non basta?[1]

Come si vede, i titoli di merito della Camerata, nella perorazione di Effrena, usano termini e concetti di derivazione wagneriana: così è per il riferimento all'antichità greca; al *tönendes Schweigen*, ai *Gesamtkunstwerk*. Solo che Wagner è «un barbaro» che un filo incerto e discontinuo può collegare alla classicità greca, mentre la razza italica ha con essa un rapporto diretto. Da qui il 'programma' enunciato nel *Fuoco*:

> Io annunzio l'avvento d'un'arte novella o rinnovellata che per la semplicità forte e sincera delle sue linee, per la sua grazia vigorosa, per l'ardore de' suoi spiriti, per la pura potenza delle sue armonie, continui e coroni l'immenso edifizio ideale della nostra stirpe eletta. Io mi glorio d'essere un latino […].

Questo è dunque il contesto programmatico – si potrebbe dire ideologico – a cui vanno fatti risalire i riferimenti musicali concreti del *Fuoco*.

[1] D'Annunzio 1900, pp. 160-161.

Il primo di questi riferimenti riguarda l'Arianna di Benedetto Marcello, che si immagina eseguita con accompagnamento orchestrale in Palazzo Ducale a Venezia. Questa esecuzione segue immediatamente l'infiammata allocuzione che Stelio Effrena aveva rivolto a una folla traboccante nella Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale. Le idee appassionatamente conclamate avevano ruotato intorno alla Gioia, alla Bellezza, alla Vita, che sprigionavano dall'anima di Venezia, in contrapposizione a visioni crepuscolari e decadenti della città lagunare. Sembra di rileggere le pagine di Nietzsche contro il decadentismo di Wagner: un'altra via, cioè, sulla quale D'Annunzio poneva il mito della purezza mediterranea, di un nostro classicismo espresso in musica dalla Camerata contro la 'filosofia del dolore', da cui, secondo Effrena, «si impara meno che dalla Gioia». L'esecutrice dell'opera è Donatella Artale, che si immagina figlia di un grande scultore, Lorenzo Artale, ormai anziano e malato (non è casuale che anziano e malato è anche, a Venezia in quel momento, Wagner, protagonista della seconda parte del romanzo). La Foscarina narra di averla sentita cantare «divinamente» nell'aria Come mai puoi – sentirmi piangere e di aver deciso dopo quell'ascolto di far eseguire l'opera intera, 'disseppellendola'. Il riferimento è preciso: l'Arianna, «Intreccio musicale» di Benedetto Marcello su libretto di Vincenzo Cassani era stata la seconda uscita, nel 1885, della Biblioteca di rarità musicali sopracitata. Lo spartito con la riduzione per canto e pianoforte contiene quell'aria, come seconda della seconda parte. La descrizione dell'ascolto di quell'opera è molto attenta a particolari di orchestrazione e di scrittura che smentiscono da soli coloro che sospettano sempre della mitomania dell'autore, se non la propensione al plagio, In questo caso, almeno, la ricopiatura dall'Histoire di Romain Rolland, denunciata da Gianni Oliva,[2] mi sembra solo di contorno rispetto a una descrizione dello spartito molto aderente e puntuale.

Lasciatemi morire

Di suo D'Annunzio mette il clima di aspettativa e di estasi rispetto a questa esecuzione e il suo naturale fondersi nel sensuale incanto di una Venezia festante nella grande celebrazione del Redentore. Questo momento, in un romanzo come il *Fuoco* che mi sembra eccessivamente gravato da una verbosità pseudo-erotica, è qui, invece, magistrale nella sua forza di evocazione del coro di campane che si distende, da tutte le chiese di Venezia, sull'intera laguna:

> Una smisurata grandezza ideale davano le sacre voci alla Città del Silenzio, nella purità della sera. […] esse recavano agli spiriti affaticati dal giorno il messaggio delle creature sovrumane che annunciavano un prodigio o promettevano un mondo […] E tutte le apparizioni della Bellezza consolatrice invocate dalla Preghiera unanime si levavano su quell'immenso turbine di suono, favellavano in quel coro aereo, irradiavano la faccia della notte meravigliosa.[3]

In un sapiente acuirsi, fino allo spasimo, della sensibilità del lettore, si avverte che tutto questo è predisposto a concentrare l'attenzione sull'esecuzione del *Lamento di Arianna* di Monteverdi che Donatella Arvale offre all'eletto uditorio raccolto nel palazzo veneziano della Foscarina.
All'esecuzione si arriva attraverso un ritratto a più voci della grandezza dell'autore. Il primo dice: «Bisogna glorificare il più grande degli innovatori, che la passione e la morte consacrarono veneziano, colui che ha il sepolcro nella chiesa dei Frari, degno d'un pellegrinaggio: il divino Claudio Monteverde». Ecco, già in questa prima affermazione, l'intervento selettivo operato da d'Annunzio sulla massa degli autori accumulati dal Torchi o dal Parisotti: Monteverdi è «divino». Il secondo interlocutore aggiunge: «– Ecco un'anima eroica, di pura essenza italiana! –». Alla Foscarina viene attribuita una lode più articolata: «– Egli compì l'opera sua nella tempesta, amando, soffrendo, combattendo, solo con la sua fede, con la sua passione e col suo genio – disse la Foscarina lentamente, come assorta nella visione di quella vita dolorosa e coraggiosa che aveva nutrito del più caldo suo sangue le creature della sua arte».
Invitato a parlare di quel musicista, Stelio trova tutta la sua eloquenza ed «evocò da una indefinita profondità una figura ideale che risorse come da un sepolcro

[2] Oliva 2015.
[3] D'Annunzio 1900, p. 63.

dinanzi agli occhi dei poeti assumendo il colore e il soffio dell'esistenza. L'antico sonator di viola, vedovo ardente e triste come l'Orfeo della sua favola, apparve nel cenacolo». Il delirio dell'ammirazione giunge poi ad attribuire a quel musicista «un inaudito verbo, emerso dal silenzio originario a esprimere quel che v'è di eterno e di eternamente indicibile nel cuore del mondo». Frase quest'ultima che, come si vede, ci dice quanto D'Annunzio parla ancora la lingua del *Tristano*: per parlare di Monteverdi!
A questo punto del romanzo basta a Stelio un cenno sommesso per indurre Donatella a far sentire la voce del musicista tanto ammirato. I movimenti della cantante sanno di rito sacrale. questi movimenti, la citazione delle parole del *Lamento* e le reazioni degli ascoltatori costituiscono un modello di ricezione della musica 'antica' che spiega compiutamente il senso attribuito al 'dissotterramento dell'antico' nell'era dannunziana.

Ella si levò senza parlare, andò verso una porta, entrò nella stanza attigua. S'udì il fruscio della sua veste, il suono lieve del suo passo; e poi il rumore del cembalo che s'apriva. Tutti erano muti e intenti. Un silenzio musicale occupava il posto rimasto vuoto, nel cenacolo. Una sola volta il soffio del vento inclinò le fiammelle, commosse i fiori. Tutto poi sembrò immobile e ansioso nell'aspettazione.
Lasciatemi morire !
D'un tratto, le anime furono rapite da un potere che parve l'aquila fulminea da cui Dante nel sogno fu rapito insino al fuoco. Esse ardevano insieme nella sempiterna verità, udivano la melodia del mondo passare a traverso la loro estasi luminosa.
Lasciatemi morire !
Arianna, ancora Arianna piangeva con un novo dolore? saliva saliva ancora nel martirio?
E che volete
Che mi conforte
In così dura sorte,
In così gran martire?
Lasciatemi morire !
La voce tacque; la cantatrice non riapparve. […].[4]

Seguono le reazioni estreme degli astanti. La pagina si chiude con un'epigrafe riferita direttamente all'autore e, poi, da una sentenza sulla superiorità di Monteverdi rispetto a Wagner, che viene affidata a Stelio Effrena:

Così, quasi tre secoli innanzi, a Mantova, nel famoso teatro, seimila spettatori non avevano potuto contenere i singhiozzi; e i poeti avevano creduto alla presenza vivente d'Apollo su la nuova scena.
– Ecco, Baldassare [l'entusiasta wagneriano, reduce da Bayreuth], che un artefice di nostra stirpe – disse Stelio Èffrena – con i più semplici mezzi giunge a toccare il sommo grado di quella bellezza a cui s'avvicinò rare volte il Germano nella sua confusa aspirazione verso la patria di Sofocle.[5]

Monteverdi ha in queste pagine un'investitura ben racchiusa nell'appellativo «divino Claudio» che d'ora innanzi lo contrassegnerà e che sarà spendibile nella storia della ricezione delle sue musiche negli anni a venire. L'enfasi, se non le iperboli, con cui *Il Fuoco* lo impose all'attenzione dei musicisti e degli editori erano destinate a ridimensionarsi, come pure il ritratto dell'eroe gravato di sventure – di connotati marcatamente romantici che non sarebbero dispiaciuti a Carlyle – passarono quasi sotto silenzio nella bibliografia posteriore, più attenta a reperire e a vagliare le fonti.

Monteverdi e la liberazione dall'Ottocento

Per quanto affievolita nel tempo, l'impronta dannunziana nella riscoperta di Monteverdi, garantì al vasto movimento internazionale e novecentesco delle sue edizioni, delle esecuzioni in concerto e degli allestimenti teatrali l'aura necessaria a preservare la specificità di una scrittura e di un mondo di significati incompatibili con la vocalità, il suono orchestrale, il senso ritmico-metrico e il senso armonico della tradizione ottocentesca.
Avvenne in questo ambito l'incontro tra Monteverdi e le nuove generazioni nella loro ricerca di una sponda per liberarsi dall'oppressiva eredità ottocentesca, beethoveniana, wagneriana o verdiana che fosse. E naturalmente, da quell'altra liberazione, di tipo nazionalistico dall'oppressione straniera nella vita musicale italiana. Quest'impresa, attribuita sommariamente, alla cosiddetta Generazione dell'Ottanta, chiamò in causa particolarmente Ildebrando Pizzetti (nell'orbita dannunziana fin dal 1905, e che, a detta di D'Annunzio, «aveva mostrato di aver compiuto il pellegrinaggio al sepolcro dei Frari e meditato a lungo sulla tomba di Monteverdi») e Gian Francesco Malipiero, cultore di Monteverdi e di D'Annunzio fin dai suoi vent'anni, anche se l'incontro tra i due dovette attendere, a Venezia, gli anni della guerra.
L'innesto tra il culto per Monteverdi e le istanze nazionalistiche di quella generazione delineava una possibile uscita sia dai turgori wagneriani e straussiani, sia dalla "volgarità" del melodramma italiano di tradizione, soprattutto nella sua fase verista. Monteverdi insegnava leggerezza e flessibilità nella conduzione armonica e metrico-ritmica, e una tecnica, nell'intonazione della parola, che riportava alla semplice efficacia espressiva dell'arioso monteverdiano (con i grandi esiti di *I pastori* di Pizzetti-D'Annunzio, o del teatro di fantasia di Malipiero). Questa 'lezione' veniva in un certo senso rafforzata dalla contemporanea esperienza francese (di Fauré o Debussy), ma ne possedeva anche l'antidoto contro l'indeterminatezza simbolista.
Credo che fossero questi i termini della questione quando D'Annunzio, chiamato nel 1917 a patrocinare l'impresa *I classici della musica italiana* di Umberto Notari, promossi, tra gli altri, da Malipiero e Pizzetti, scrisse un *Preludio* in cui affermava: «Non per tornare all'antico ma per vendicarlo, nel nome di Monteverdi, del Frescobaldi, del Palestrina, contro un lungo secolo di oscuramento ed errore»; frase in verità non del tutto limpida nel significato di «vendicare nel nome di …», ma inequivocabile nella parte *destruens* riguardante l'odiato melodramma ottocentesco.
Il mito di Monteverdi sopravvisse a D'Annunzio, che lo aveva creato. Sopravvisse, cioè, anche negli anni in cui il poeta divenne guerriero e politico, e anche quando sprofondò nelle tenebre indotte dalla temporanea cecità, ma anche dalle droghe: uno stato visionario clamorosamente rivelato nelle *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire*, uscito nel 1935, in cui tra i lacerti di memoria evocati nel delirio affiora, ancora luminoso, il nome di Monteverdi e quello di Gian Francesco Malipiero che si era caricato sulle spalle l'impresa degli *opera omnia* (saranno 17 volumi tra il 1922 e il 1968):

Fu un'amica straniera [Elisabeth Coolidge] che mi aiutò per la stampa dei primi volumi che avevo deciso di pubblicare ad Asolo, il paese dei miei sogni. Nel 1926 […] combinai con quattro viole e un violoncello la lettura dei primi due libri dei Madrigali (1927) al Vittoriale e tale fu la commozione di Gabriele D'Annunzio, che dal terzo tomo in poi volli che l'edizione uscisse "all'insegna del Vittoriale degli Italiani", omaggio molto relativo per chi, come me, conosceva la profonda sensibilità musicale del Comandante, quella nobilissima sensibilità che si manifestava in tutta la sua grandezza quando l'elemento mondano e femminile rimaneva al di là dei cancelli di Cargnacco e il Vittoriale appariva nel suo vero carattere, lasciando il predominio allo spirito di Gabriele D'Annunzio.[6]
Anche questa singolare convinzione di Malipiero che l'essenza della musica di Monteverdi si riveli in tutta la sua pienezza quando, divenuta strumentale, non è contaminata dalla parola o dalle esigenze del teatro – convinzione che urta violentemente con le fonti che pur Malipiero conosceva perfettamente – nasceva da un'attribuzione a Monteverdi di valori trascendenti l'umana condizione. L'equivoco dannunziano produceva ancora i suoi effetti, al di là (o prima?) di ogni filologia.

[4] D'Annunzio 1900, pp. 163-164.
[5] D'Annunzio 1900, p. 165.
[6] Malipiero 1942.

Sigle bibliografiche

D'Annunzio 1900
Gabriele D'Annunzio, *Il Fuoco*, Milano, Treves, 1900.

Malipiero 1942
Gian Francesco Malipiero, *Ritorno di Claudio Monteverdi*, «Scenario», XI, novembre, 1942, pp. 409-410.

Oliva 2015
Gianni Oliva, *Il romanzo veneziano e la tradizione musicale italiana*, in *Archivio D'Annunzio*, vol. 2, Ottobre 2015 [online].

Nota bibliografica

Gabriele D'Annunzio, *Preludio a una raccolta di Classici della Musica Italiana*. «Scenario», 4 aprile 1938, pp. 209-210.

Adriana Guarnieri Corazzol, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner,* Bologna, Il Mulino, 1988.

Gabriele D'Annunzio, *Il fuoco*, in *Opere complete*, a cura di Annamaria Andreoli, e Niva Lorenzini: Prose di romanzi. vol. 2, Milano, Mondadori, 1989.

Gian Paolo Minardi, *D'Annunzio e la musica antica,* in *D'Annunzio musico imaginifico*, a cura di Adriana Guarnieri, Fiamma Nicolodi e Cesare Orselli, Firenze, Olschki, 2008, pp. 21-31.

Fiamma Nicolodi, *Per una ricognizione della musica antica*, in *Gusti e tendenze del novecento musicale in* Italia, Firenze, Sansoni, 1982, pp. 67-118.

Maddalena Rasera, *D'Annunzio e Venezia negli studi di Guy Tosi*, in Archivio D'Annunzio, vol. 2, Ottobre 2015 [online].

Romain Rolland, *Histoire de l'opéra en Europe*, Paris, Ernest Thorin Editeur, 1895.

Guido Salvetti, *I rapporti con la Generazione dell'80: una favola bella*, in *D'Annunzio musico imaginifico*, a cura di Adriana Guarnieri, Fiamma Nicolodi e Cesare Orselli, Firenze, Olschki, 2008, pp.125-143.

Guy Tosi, *Una fonte inedita del 'Fuoco': Romain Rolland (1967)*, in Guy Tosi: D'Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987), a cura di Maddalena Rasera, Prefazione di Gianni Oliva, 2 voll., Lanciano, Casa Editrice Rocco Carabba, 2013, pp. 407-420.

John C.G Waterhouse, *La musica di Gian Francesco Malipiero*, Torino-Roma, Nuova ERI, 1990.

Toscanini telegrafò: grazie, Orfeo!

Renzo Dall'Ara

Mentre si chiudeva il 20° secolo, i mantovani si inventavano Festivaletteratura, ma ci avevano già provato una quarantina d'anni prima: spartiti al posto dei libri, musica, nell'incanto monteverdiano e, nel nome di Orfeo, un Premio che esplorava ai più alti livelli il mondo del melodramma e incoraggiava anche i giovani. All'origine dell'idea un estroso personaggio, Bertrando Guadagnin, che si era costruito un Centro Sperimentale Lirico, organizzando spettacoli. Interlocutore particolarmente attento l'avvocato Arnaldo Bellini, presidente dell'Ente Provinciale per il Turismo, potenziale sostenitore (sponsor non si diceva) in proprio o trovandone altrove. Tutori culturali *a latere*, nelle rispettive competenze, il maestro Ettore Campogalliani e il giornalista Giuseppe Amadei, direttore della «Gazzetta di Mantova».

Partenza a fine estate del 1955 e già la composizione della giuria indicava l'impegno a volare alto, concentrando il meglio della critica musicale da Filippo Abbiati («Corriere della sera») a Carlo Marcello Rietman («Secolo XIX» di Genova), da Alfredo Parente («Il Mattino» di Napoli) a Vito Levi («Il Piccolo» di Trieste) a Mario Medici (Radio svizzera). Poi musicisti e musicologi come Giulio Confalonieri, Giulio Pannain, Sandro Piovesan, Adelmo Camerini, Gino Bertolaso e il soprintendente del Teatro Massimo di Palermo, barone Pietro Sgadari di Lo Monaco.

Raccolte anche segnalazioni di addetti ai lavori, la scelta definitiva (non certo difficile) premiava Arturo Toscanini per i direttori d'orchestra, poi il *parterre de roi* dei cantanti: Elizabeth Schwarzkopf, soprano; Ebe Stignani, mezzo soprano; Giuseppe Di Stefano, tenore; Dietrich Fischer Dieskau, baritono; Cesare Siepi, basso. Avrebbero ricevuto l'Orfeo d'oro, opera dello scultore Enzo Nenci come l'Orfeo d'argento a concorso.

Toscanini, da New York, inviava un caloroso telegramma di accettazione ma, tenuto conto dei loro impegni, gli altri sarebbero venuti tutti a Mantova per ritirare la statuetta, riconoscendo al Premio un prestigio che andava ben oltre il valore venale.

L'esordio positivo incoraggiava a continuare nel 1956, confermata la stessa giuria per la seconda edizione. Ce n'erano ancora tante di star da considerare nel panorama internazionale e, infatti, Orfeo d'oro per Renata Tebaldi, soprano; Giulietta Simionato, mezzo soprano; Nicola Rossi Lemeni, basso; e il grande tenore wagneriano, signore di Baireuth, Wolfgang Windgassen. Nessun baritono nella rosa dei premiabili. Per i direttori d'orchestra, Dimitri Mitropulos.

L'edizione 1957 nasceva «tra sussulti e polemiche» come rilevava Giuseppe Amadei, chiamato a presiedere la giuria, che integrava protagonisti della critica musicale, oltre che compositori in proprio come Mario Labroca, il belga Richard de Guide, il francese Rene Dunesnil, il tedesco Alfred Mayerhofer. Anche per loro lavoro facile: Maria Meneghini Callas, soprano; Fedora Barbieri, mezzo soprano; Mario Del Monaco, tenore; e ancora una volta nessun baritono. Direttore d'orchestra Bruno Walter.

L'Orfeo d'argento era vissuto di vita propria dal 1955 con le audizioni al Sociale, davanti alla giuria che, presieduta a Arnaldo Bellini e con Ettore Campogalliani, riuniva personaggi come il grande baritono Vincenzo Guicciardi, i soprano Mafalda Favero e Maria Zamboni, mantovana di Ponti sul Mincio, indimenticabile Liu. Gusti difficili o livelli complessivi tanto bassi da assegnare un solo premio, al soprano Marisa Pintus di Roma, poi in carriera apprezzata docente.

Settembre 1956, dal 17 al 21 le prove dei candidati davanti alla Favero e Zamboni più Toti Dal Monte, Apollo Granforte,

Tito Schipa e il compositore Giorgio Federico Ghedini. Il mondo della musica continuava a rispondere, meno la base organizzativa mantovana. Orfeo d'argento per Angela Arena, soprano di Sidney: Alberto Tosi, tenore mantovano; Giovanni Foiani, basso di Pavia.

Sempre più difficile andare avanti e infatti l'Orfeo d'argento non arriverà al 1957, finiva la bella avventura anche dell'Orfeo d'oro, non senza sussurri e grida concorrenziali del crescente concorso Viotti di Vercelli, destinato invece a ben altra longevità.

Ferruccio Bolognesi e la scultura di scena

Marco Tonelli

Tra 1926 e 1931 lo scultore americano Alexander Calder (1898-1976) costruisce il *Cirque Calder*, oggi conservato nel Whitney Museum di New York (Fig. 1). Un vero e proprio circo in miniatura, dove i vari personaggi e animali che lo 'animano' nel vero senso della parola, essendo azionati da meccanismi messi in moto dallo stesso artista (ci sono anche musiche e suoni di ogni tipo), sono fatti di filo di ferro, carta, sughero e stoffa. Il mondo del circo aveva segnato fin dall'infanzia e in maniera irreversibile l'immaginazione e la fantasia di uno scultore che sarebbe divenuto uno dei più importanti e originali del XX secolo, universalmente celebre per i suoi *mobiles*, sculture filiformi in metallo sospese al soffitto o installate a terra e in grado di muoversi al minimo tocco o soffio di vento. Calder, parallelamente al suo circo, a partire proprio dal 1926 aveva messo a punto una tecnica che lo stesso Picasso stava sviluppando e perfezionando tra 1928 e 1930 con opere quali *Costruzione di filo metallico* e *Donna in giardino* (Fig. 2), vale a dire sculture in fili o asticelle di ferro o sagome di metallo saldate tra di loro a creare una sorta di disegno virtuale e di scultura nello spazio costruita per piani bidimensionali.

La tecnica di Calder nasceva quindi come una sorta di gioco a metà tra il *bricolage* dada e la pratica surrealista, che l'artista americano aveva formalizzato in un'opera ispirata all'ambiente onirico, sospeso e magico del circo, una sorta di palcoscenico aperto per *performances* di clown, trapezisti, equilibristi, domatori, leoni, elefanti, cavalli e via dicendo. In Italia Fausto Melotti (1901-1986), che a metà degli anni Trenta aveva realizzato vere e proprie sculture astratte, avrebbe ideato a partire dagli anni Sessanta piccole sculture filiformi in ottone provviste di garze e reti metalliche a dar vita a preziosi e onirici teatrini e città invisibili.

Nel 1973 l'artista mantovano Ferruccio Bolognesi (1924-2001) aveva scritto:

[…] volevo diventare clown […] Il circo questo spettacolo di esaltazione malinconica, questa irripetibile negazione della realtà […]. Non rinnoviamolo, non aggiorniamolo, lasciamo che il mondo vada dove vuole andare, ma teniamo fermo il circo, imbalsamiamone almeno uno di quelli scheletriti, senza tendone, quello che forse vide Shakespeare o Sofocle.[1]

Appena un anno dopo, lo stesso Bolognesi ribadiva inoltre a proposito del bozzetto per le scenografie ideate per l'opera *Nina ossia la pazza per amore* di Giovanni Paisiello, diretto da Claudio Gallico (Mantova, Teatro Bibiena, ottobre 1974), in merito alle due spianate di scena da lui inventate e contenenti cantanti e orchestra, di aver preso a prestito l'idea delle due piste «da una mia vecchia amicizia, il circo».

Coincidenza fortuita quella che passa tra Calder, un grande innovatore della scultura moderna conosciuto e riconosciuto in tutto il mondo, e Bolognesi, un artista definito naif, che ha lavorato in banca per trenta anni e vissuto nel tempo sospeso di una piccola città come Mantova, a parte esposizioni e presenze in mostre personali a Roma, Vienna, Zagabria, Spoleto o in mostre collettive a Milano, Parigi, Londra, Beirut, New York.[2] Un autoritratto del 1977 (Fig. 3) lo mostra nei panni di un immaginario domatore di circo: immedesimazione perfetta tra chi avrebbe voluto essere, sognando il mondo circense, e chi era Bolognesi nella sua vita reale. La pittura gli avrebbe permesso di mediare tra le due vie.

Come Calder e con tutte le precauzioni del caso, per un confronto che può certamente apparire asimmetrico e sbilanciato, Bolognesi approderà alla scultura proprio grazie alle invenzioni teatrali

[1] *Vestire i sogni* 1982, p. 32.

[2] Nel 1993, smettendo di lavorare per il teatro, l'artista aprirà pubblicamente il suo *atelier* mantovano, intitolandolo Bottega Bolognesi.

Fig. 1. Alexander Calder, *Cirque Calder,* 1931. New York, Whitney Museum.

Fig. 2. Pablo Picasso, *Donna in giardino*, 1929-30. Paris, Musée National Picasso.

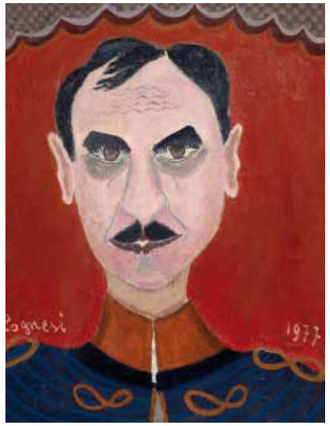


Fig. 3. Ferruccio Bolognesi, *Autoritratto*, 1977. Mantova, Collezione Anna Bolognesi.

del 1974 e dopo almeno un decennio di pratica pittorica, che nel 1970 gli aveva fatto vincere il Primo premio assegnato dal Museo Nazionale d'Arte Naif *Cesare Zavattini*, dopo essersi fatto peraltro notare già nel 1968 da uno scopritore di talenti naif (tra cui Antonio Ligabue) quale fu lo scultore Marino Mazzacurati, che gravitò e prese parte negli anni Trenta alla cosiddetta *Scuola di Via Cavour* (definizione di Roberto Longhi), animata in particolare dai pittori Scipione Mafai e Antonietta Raphaël. Come quelle di Calder anche molte delle sculture in filo di ferro saldato di Bolognesi saranno dei veri e propri *mobiles*, sagome girevoli e mutevoli a discrezione delle manipolazioni dell'osservatore.

Che il teatro, tramite i segni indelebili lasciati dall'immaginario circense, avesse aperto a Bolognesi le porte della sensibilità per l'opera scultorea, non sembra di per sé cosa sorprendente. Lo spazio del teatro è uno spazio plastico e tridimensionale per eccellenza: basterebbe il corpo di un solo attore, anche muto e immobile al centro del palco, per immaginare la scena come contenitore di sculture. Lui stesso in una nota del 1995 scrisse che pur avendo avuto tanti scontri con i registi di teatro e aver 'chiuso' con esso, gli conservava gratitudine «perché è stato il teatro a stabilire il contatto con quanto vi è oggi di più moderno: i materiali».[3] È ovvio che da quanto appena letto dovremo fare distinzione da ora in poi tra il teatro di prosa e il 'teatro in musica', che a detta dello stesso Bolognesi invece non fu mai motivo di scontri e diverbi con chi vi collaborava.

Come ricorda Claudio Gallico, musicologo, musicista, pioniere della riscoperta monteverdiana e direttore artistico di memorabili stagioni nel Teatro Olimpico di Sabbioneta (1969-1986): «il teatro in Bolognesi è un'eventualità permanente. Lo scorgi nei temi figurativi svolti, nella composizione del progetto, nella decorazione minuziosa: molto si dispone e si offre con esibita teatralità […] *Nina pazza per amore* fu l'esordio di Ferruccio Bolognesi come teatrante attivo», chiamato a lavorare come scenografo da Gallico (Fig. 4), proprio dopo aver visto le 'piazze' dipinte da Bolognesi, in grado di interpretare quella «sentimentalità ingenua del teatro e del melodramma del Settecento declinante».[4]

Della teatralità percepibile nell'opera di Bolognesi, Umberto Bonaffini, all'epoca critico musicale della «Gazzetta di Mantova», aveva osservato:

Bolognesi è "teatrante" nato. Il suo soggetto scenografico traspare sin dalle prime opere. Erano ampie vedute di piazze e paesaggi […]. Quando Claudio Gallico, riconosciuto il suo talento scenografico, gli commissionò le scene ed i costumi per la rappresentazione della Nina paiselliana, Bolognesi dimenticò la sua "dimensione figurativa" per tuffarsi nella scoperta di un mondo affascinante come quello del teatro che gli demandava il compito di rivestire di favola personaggi

[3] *Bolognesi* 1995, p. 29.

[4] *Vestire i sogni* 1982, p. 17.

Fig. 4. Giovanni Paisiello, *Nina pazza per amore*, direzione Claudio Gallico, scene e costumi Ferruccio Bolognesi. Mantova, Teatro Bibiena, ottobre 1974.

da favola… La critica, si può dire, si accorse di lui in quel momento […].[5]

Dunque teatro, scultura e consapevolezza del valore autonomo dell'opera di Bolognesi rispetto al *cliché* naif, sono elementi che sembrano scaturire simultaneamente e da un'identica fonte. Nonostante le origini pittoriche del lavoro teatrale di Bolognesi, esiste ovviamente una differenza tra la sua pittura e la sua opera plastica, che se a teatro si risolveva in costumi e strutture funzionali alla scena, si svilupperà subito dopo su un versante autonomo di vera e propria scultura, quella filiforme, vero e proprio disegno nello spazio, che Calder aveva codificato e che un artista come Piero Consagra (1920-2005), coetaneo di Bolognesi, aveva praticato fin dalla fine degli anni Cinquanta in forme schiacciate contenute nelle due dimensioni e in spessori minimi della lastra di metallo. Rispetto a Calder, Melotti e Consagra, naturalmente Bolognesi partì non da presupposti d'avanguardia o di astrazione né prese mai parte al coevo dibattito dell'arte moderna, ma si avviò a una semplificazione del segno e della figurazione che lo stesso Mazzacurati si chiedeva nel 1968 se fosse «istintiva o deliberatamente eletta».

Se dunque dalla pittura di Bolognesi scaturisce la sua opera per il teatro, questa a sua volta è consanguinea alla scultura, che di fatto gode di una condizione ambigua e oscillatoria tra contorno e volume virtuale e che solo nel caso dei costumi di scena assumerà l'aspetto più pieno e volumetrico nel vero senso del termine, anche se in modo tutto proprio. Significativo inoltre che gran parte dei dipinti di Bolognesi abbia come punto di vista proprio quello rialzato di uno spettatore che, come a teatro, si fosse messo sul palco perfettamente frontale rispetto alla scena, come nei casi dei numerosi dipinti che ritraggono luna park, bagni pubblici, circhi, concerti ma anche paesaggi naturali.

In un'intervista di Ida Panicelli,[6] il sarto teatrale Umberto Tirelli, che tanti costumi realizzò per Gallico e Bolognesi (**Catalogo nn. 113-122**),[7] ha puntualizzato la differenza tra un costumista di professione, che «parte sempre e comunque da una ricerca storica», e un artista, che «parte da una sua idea, un suo modo particolare di sentire un autore o un testo», come era solito fare Bolognesi, i cui «bozzetti», aggiunse Tirelli, «sono di grande qualità, non così ingenui come possono sembrare ma molto sagaci e molto ironici […] è l'elemento dell'ingenuità quello più difficile da riportare nei costumi: il rischio è quello di cadere nell'assurdo o nell'effetto dell'incompiuto. Perciò quando ho lavorato con Bolognesi, ho sempre cercato di realizzare una costruzione "vera" del costume, pur usando materiali molto fantastici, semplici, che suggeriscono il mondo di favola che è tipico di Bolognesi… i costumi di Bolognesi sono sempre più belli davanti che dietro… Secondo la logica di Bolognesi non si dovrebbe proprio eseguirlo il dietro».[8]

Dunque costumi più belli davanti che dietro, anzi con un dietro che potrebbe non esserci, proprio come la sua scultura filiforme e su un piano, disegnata nello spazio e la sua stessa pittura schiacciata secondo prospettive da favola, infantili, a volo d'uccello, «una frontalità tutta topologica di un percorso in piano», come la definì Francesco Bartoli.[9] Questa frontalità del resto ha permesso a Bolognesi di realizzare disegni e bozzetti (**Catalogo nn. 92-112**) su carta per i vari personaggi del suo teatro cantato (si veda per il solo *Orfeo*: *Speranza*, *Silvia*, *Spirito*, *Ninfa*, *Musica*, *Proserpina*, *Caronte*; oppure per il *Combattimento*, i personaggi di *Tancredi* e *Clorinda*) come fossero *silhouettes* già di per sé predisposte per un teatro di marionette snodabili che avrebbero potuto animare, proprio per la loro autonoma frontalità, la scena di un teatro di pupi (Fig. 5).

Quanto però Bolognesi avesse affrontato il problema della tridimensionalità e del 'tutto tondo' di una scultura e, per certi versi, risolto, lo si può efficacemente osservare nel monumento pubblico realizzato a Borgonuovo di Novellara nel 1992 (Fig. 6), quando Bolognesi costruì la statua equestre di Camillo I Gonzaga i cui piani intersecantesi e il cui scheletro filiforme non fanno sentire la mancanza di tridimensionalità piena o di volume inteso nel senso classico del termine. Oppure in quella sorta di installazione di scena ambientata nel cortile della Cavallerizza di Palazzo Ducale con le sagome delle Eroine di Monteverdi.

Da ciò si capisce perché l'ingenuità di

[5] *Vestire i sogni* 1982, p. 27.

[6] Panicelli tra 1988 e 1992 fu caporedattore di «Artforum», la più importante rivista di arte d'avanguardia e contemporanea al mondo e subito dopo direttrice del Museo Pecci di Prato.

[7] *Nina pazza per amore*; *Dafne*; *Passatempo di veglia* (*Il ballo delle ingrate*, *Tirsi e Clori*, *Combattimento di Tancredi e Clorinda*), *Aeneis* (*Eolus* e *Nisus et Euryalus*), *Movete al mio bel suon* (*Ballo dell'Imperatore*, *De la bellezza le dovute lodi*, *Lamento della ninfa*, *Tirsi e Clori*).

[8] *Vestire i sogni* 1982, pp. 21-22. Da ricordare che Tirelli aveva collaborato con vari altri artisti, tra cui Giacomo Manzù, Gae Aulenti, Giorgio De Chirico, Corrado Cagli, Jean Cocteau, Fabrizio Clerici, Aligi Sassu.

[9] Bartoli 2009, p. 493.

Fig. 5. Ferruccio Bolognesi, *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, 1980, bozzetto. Mantova, Collezione Anna Bolognesi.

Fig. 6. Ferruccio Bolognesi, *Statua equestre di Camillo I Gonzaga*. Novellara.

Bolognesi, spontanea o intenzionale che fosse, non nascesse propriamente da stimoli di avanguardia, di aggiornamenti linguistici o di sperimentazione formale, ma da una necessità privata, personale, e che non fosse neanche motivo di una limitazione tecnica o di una scelta stilistica, quanto di una predisposizione tecnica e da autodidatta che gli avrebbe permesso di dare perfetta continuità e coerenza espressiva a diversi tipi di linguaggio, quale quello pittorico, teatrale o scultoreo. La questione si può porre anche in altro modo: l'artista che dipinge è nelle stesse condizioni di quando scolpisce o realizza scenografie e costumi teatrali? Oppure ogni volta si pone in una posizione esistenziale e poetica diversa? Per Bartoli, per esempio, Bolognesi muoveva sul foglio da disegno, come fosse un «teatrino grafico», i personaggi che avrebbe poi vestito sulla scena, «quasi anticipandone movenze, passi, rotazioni e distanze rispetto all'osservatore. In breve: fa agire il costume nello spazio».[10] Ecco che il costume, connessione tra pittura e scultura, diventa *medium* stesso di spazio. Di fatto, il modo stesso di concepire la forma della figura umana per Bolognesi rappresentò la via più diretta e meno complicata per poter passare, senza troppe forzature e trasposizioni, dal disegno al costume alla scultura, potendo facilmente riportare le sue sagome su carta (tra cui le cosiddette 'carte bruciate') o proiettarle tramite luci di scena o infine tradurle in lineari *silhouettes* adattabili al lavoro sartoriale. Da quanto osserva Bartoli sul modo di «agire il costume nello spazio» verrebbe dunque a essere contraddetto ciò che affermava Tirelli, che cioè Bolognesi non pensasse a visioni a tutto tondo dei suoi costumi ma solo frontali, in piano, senza un dietro. Questo vero e proprio *double bind* è risolvibile considerando che la visione della scena di un pittore non è la stessa di un regista teatrale né di un costumista e che quindi ciò che sembra una mancanza per uno in realtà è segno di completezza per l'altro. Illuminante comunque in tal senso è la mostra che fece nel 1982, intitolata *Vestire i sogni* (proprio come la autobiografia di Tirelli pubblicata nel 1981, a cui di certo Bolognesi rendeva omaggio),[11] tenuta nel Castello Pio e nel Teatro Comunale di Carpi, occasione in cui Bolognesi espose le sue sagome scultoree vestite di abiti da lui stesso disegnati, come fossero modelli di sartoria o cantanti di melodramma **(Catalogo n. 34)**.

Di certo il lavoro pittorico e in parte

[10] Bartoli 2009, p. 495.

[11] Tirelli – Vergani 1981.

Fig. 7. Ferruccio Bolognesi, foto di Franco Piavoli, 1985.

Fig. 8. Ferruccio Bolognesi, *Sagome e scene*, foto di Franco Piavoli, 1985.

[12] Gallico 2000, p. 286.

anche quello scultoreo possono essere fatti in assoluta solitudine, senza dipendere da esigenze di altri. Nel caso della realizzazione di costumi e di scenografie la situazione è molto diversa: il dialogo e le collaborazioni con le maestranze, con i sarti, con il direttore di scena, con il regista deve essere continuo e condiviso, tanto da rendere questa tipologia di creazioni un'opera fondamentalmente diversa da quella pittorica e scultorea.

Sempre Gallico ha lasciato un testimonianza diretta e importante per capire questo discrimine. A proposito dei costumi di Bolognesi dichiarò che la sua collaborazione con l'artista si sviluppò a partire dal campo specifico di Ferruccio Bolognesi, il quale inventò «l'idea del costume non soltanto come contenitore decorativo e allusivo del corpo dell'attore, ma come elemento dipinto costruito (fino alla faccia e alla pelle, fino alla maschera), come arredo di scena, come fondale, o quinta […]. Pezzo di pittura in movimento con la favola scenica e con la musica».[12] Nella parole di Gallico abbiamo ancora una prova della continuità tra pittura e teatro, pur se molto è lasciato fuori. Per esempio, come venivano scelte le stoffe degli abiti di scena e che parte aveva in ciò Bolognesi? Come venivano a volte ripassati a mano dallo stesso Bolognesi gli abiti usciti dalla sartoria? Come venivano interpretati i bozzetti dell'artista da parte dei sarti e delle sarte con i suggerimenti di Tirelli? Come venivano completati bozzetti pensati da Bolognesi in due dimensioni e non invece in tre per il corpo reale di un attore sulla scena?

Il teatro in definitiva aiutò Bolognesi di sdoganarsi dal *clichè* del pittore naif, che comunque gli aveva permesso di esporre le proprie opere pittoriche in pubblico e di ottenere riconoscimenti. Del resto a scoprirlo e a parlarne per primo fu lo scultore Marino Mazzacurati, amico intimo di Cesare Zavattini: «Ferruccio Bolognesi è un pittore naif. Riconosciuto dalla critica e come tale premiato», scriveva nel 1968, mentre la nota critica e cronista di arte Lorenza Trucchi dava eco alla scoperta di Mazzacurati, scrivendo nello stesso anno, in «Momento sera», di Bolognesi come «ultima straordinaria scoperta di quello straordinario scopritore di talenti naif che è Marino Mazzacurati. Bolognesi è un naif, con una punta di inconscio surrealismo, ricco di una personalità insolita, ad un tempo tragica ed ironica […]».

Tra pittura e scultura, il teatro ha rappresentato dunque per Bolognesi un momento importante di sperimentazione (e tanto più il genere del melodramma seicentesco di Claudio Monteverdi, Domenico Mazzocchi, Marco da Gagliano e più tardi di Giovanni Paisiello), in cui tenere in perfetto equilibrio due forme d'arte e anzi di approfondirne i collegamenti e le possibilità di relazione, senza dover fare proclami teorici né ricerche formali. La scultura è per esempio costume o maschera da indossare, ma

anche macchina scenica da utilizzare in modo concreto (trapezi, gabbie, cavalli di legno, porte girevoli). Non possiamo dimenticare che Bolognesi ebbe come ispiratore Fortunato Depero (a cui pure ha dedicato delle sagome scultoree), che con la sua idea di ricostruzione futurista dell'universo aveva immaginato un mondo di scena, teatro, gioco, arte, spettacolo fatto di luci, movimenti, suoni, materiali dei più diversi, meccanismi dinamici e coinvolgenti.

In una serie di fotografie Franco Piavoli (Figg. 7, 8), regista tra gli altri dei film *Pianeta azzurro* (1982) e *Nostos-Il ritorno* (1989), ha saputo cogliere in pieno e darci il senso stesso dell'appartenenza della scultura di Bolognesi a una dimensione plastico-disegnativa e teatrale, cioè aperta nello spazio, riproducendo le ombre delle *silhouettes* proiettate sui muri e anche dello spettatore che non può dirsi alieno da quel vedere attraverso e al di là.[13] Non dobbiamo dimenticare che in alcune rappresentazioni in musica come la *Dafne*, o in azioni sceniche come *Il Ballo delle ingrate* o *Sanitrüch*, le ombre stesse sono attori di scena.

L'occhio di Piavoli, regista cinematografico e fotografo, è importante anche per un aspetto poetico che ha condiviso con Bolognesi: quella sorta di immediatezza del filmare, di spontaneità del vivere da parte dei suoi attori/non attori, di sapersi meravigliare di fronte agli accadimenti ordinari dell'esistenza, con portentosi ingressi nel mondo del magico-naturalistico e del mito, della favola arcaica e della natura primordiale e ciclica come appunto era avvenuto in *Nostos*, il viaggio di ritorno di Ulisse verso Itaca, film per cui lo stesso Bolognesi aveva del resto costruito e dipinto armi, scudi e accessori di scena (Fig. 9).

Fig. 9. Ferruccio Bolognesi fra i costumi, nel primo laboratorio. Mantova, via Cavour.

Bibliografia

Bartoli 2009
Francesco Bartoli. Scritti d'arte 1967-1997, vol. 2, Mantova, Publi Paolini, 2009.

Bolognesi 1995
Ferruccio Bolognesi, Suzzara, Museo Nazionale di Arti Naïves "Cesare Zavattini", 1995.

Gallico 2000
Claudio Gallico, Il mio laboratorio teatrale a Sabbioneta (1969-86), in Claudio Gallico, *Per Verdi e altri scritti*, Firenze, Olschki, 2000, pp. 273-305 (Historiae Musicae Cultores, LXXXVIII, collana diretta da Lorenzo Bianconi).

Simulazione 1985
Simulazione d'ombre. Fili lamiera pittura teatro, catalogo della mostra (Mantova, Casa del Mantegna, 18 maggio - 30 giugno 1985), Mantova, Publi Paolini, 1985.

Tirelli – Vergani 1981
Vestire i sogni: il lavoro, la vita, i segreti di un sarto teatrale, Milano, Feltrinelli, 1981.

Vestire i sogni 1982
Vestire i sogni. Rassegna di bozzetti e di costumi teatrali ideati da Ferruccio Bolognesi e realizzati dalla sartoria teatrale Umberto Tirelli, catalogo della mostra, Carpi, Centro di documentazione arti contemporanee, 1982 (Quaderni del Centro di documentazione arti contemporanee, 1).

[13] *Simulazione* 1985.

Finito di stampare nel mese di maggio 2017
da **Publi Paolini** in Mantova