

AIO



Valeria Mannoia

**La prassi strumentale a Bologna  
nei primi decenni del Seicento**





Aracne editrice

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)

[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

Copyright © MMXIX

Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

[www.gioacchinoonoratieditore.it](http://www.gioacchinoonoratieditore.it)

[info@gioacchinoonoratieditore.it](mailto:info@gioacchinoonoratieditore.it)

via Vittorio Veneto, 20

00020 Canterano (RM)

(06) 45551463

ISBN 978-88-255-2443-7

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: ottobre 2019

# Indice

- 7 *Abbreviazioni*
- 9 *Prefazione*
- 11 *Introduzione*
- 23 *Capitolo I*  
*Premesse alla prassi strumentale*  
1.1. La prassi strumentale nelle cappelle musicali, 29.
- 37 *Capitolo II*  
*Le fonti d'archivio delle istituzioni religiose bolognesi*  
2.1. La cattedrale di San Pietro, 38 – 2.2. I monasteri femminili, 39 – 2.3. La Fabbriceria di San Petronio, 42.
- 47 *Capitolo III*  
*Il repertorio vocale bolognese con strumenti*  
3.1. Il *Sacro convito musicale* di Ercole Porta, 52 – 3.2. Le raccolte di Adriano Banchieri, 63.
- 73 *Capitolo IV*  
*Il repertorio policorale bolognese*  
4.1. Andrea Rota, 80 – 4.2. Le raccolte di Adriano Banchieri, 97 – 4.3. Le tecniche policorali e il concertato seicentesco, 108 – 4.4. Girolamo Giacobbi, 111 – 4.5. Camillo Cortellini ed Ercole Porta, 128.
- 133 *Capitolo V*  
*Riflessioni sul repertorio solo strumentale*  
5.1. Le canzoni alla francese di Adriano Banchieri, 135 – 5.2. I ricercari di Aurelio Bonelli, 140 – 5.3. Le sonate, 144.
- 151 *Appendice*
- 165 *Bibliografia*



## Abbreviazioni

I-BAsp	Bologna, Archivio della Fabbriceria di San Petronio
I-ASBo	Bologna, Archivio di Stato
I-BAa	Bologna, Archivio arcivescovile
I-Bca	Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio
I-Bc	Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della musica di Bologna
D-As	Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek
D-KI	Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Kassel
PL-KJ	Kraków, Biblioteka Jagiellońska
cart.	cartella
c./cc.	carta, carte
f./ff	foglio, fogli
C, S, Ms, A, T, B	Canto, soprano, mezzo soprano, contralto, tenore, basso



## Prefazione

Quale era l'identità della musica strumentale a Bologna prima dell'avvento della "scuola bolognese" del maestro di cappella di San Petronio, Maurizio Cazzati?<sup>1</sup>

L'ambiente musicale bolognese dei primi decenni del Seicento risulta complessivamente articolato, culturalmente eterogeneo e rivolto a sviluppare, secondo diversi criteri, ambiti dissimili della musica come il repertorio vocale, monodico e polifonico con basso continuo, il teatro per musica e il complesso sistema della trattatistica musicale. All'interno di tutto ciò, trova collocazione anche una prassi strumentale con un suo relativo repertorio che appare principalmente circoscrivibile al contesto liturgico e paraliturgico. Le spesso sporadiche indagini, concentrate su pochi autori o su qualche singolo esempio musicale estrapolato dal contesto, possono condurre ad una visione frammentaria di una realtà musicale che invece appare dotata di una sua integrità, specialmente perché bene radicata a livello territoriale. Il volume riflette su quei lenti processi che, nell'arco del primo trentennio del Seicento, condussero Bologna a seguire la stessa via evolutiva degli altri grandi centri musicali romani, padani e veneti, spianando la strada del successo ai compositori bolognesi attivi nella seconda metà del secolo.

L'indagine delle fonti d'archivio delle istituzioni locali, civili e religiose, ha permesso di confermare lo stato del sistema istituzionale locale e di definire l'influenza dominante che le istituzioni ecclesiastiche (la civica basilica di San Petronio, la cattedrale arcivescovile di San Pietro e i numerosi enti religiosi stanziati nel territorio urbano e provinciale) ebbero su tutto il panorama cittadino<sup>2</sup>. Il ricorso alle fonti d'archivio, in particolare ai memoriali e ai mandati di pagamento dei musicisti, permette un tentativo di ricostruzione delle prassi esecutive dei principali centri ecclesiastici, testimoniando la presenza attiva di organici strumentali all'interno delle cappelle (specialmente degli strumenti dal registro grave) e giustificando il loro concreto contributo alle esecuzioni pubbliche.

1. Per la definizione di scuola bolognese A. MOCCIA, *La musica strumentale di Maurizio Cazzati ossia del concetto di una Scuola bolognese*, tesi di laurea in Musicologia, Scuola di Paleografia e Filologia musicale, Università degli Studi di Pavia, 1990-91, pp. 3-17.

2. Le indagini si sono concentrate sui tre principali centri archivistici bolognesi: l'Archivio di Stato di Bologna (I-ASBo), l'Archivio arcivescovile di Bologna (I-BAa), l'Archivio della Fabbrica di San Petronio (I-BAsp), l'Archivio musicale della basilica di San Petronio e l'Archivio della biblioteca comunale dell'Archiginnasio (I-Bca).

Quale furono i tratti fondamentali della prassi strumentale e in che modo i compositori locali riuscirono a coniugare i repertori vocali e strumentali?

Il repertorio che emerge dall'indagine delle stampe dei compositori attivi localmente descrive un atteggiamento che si pone a metà tra la tradizione e l'innovazione, rivolto verso le evoluzioni del nuovo secolo ma pronto a interpretarle con la coscienza del passato, con un atteggiamento talvolta retroattivo e con un'attenzione particolare verso le realtà esterne. L'ampia circolazione dei musicisti e delle loro composizioni sono stati dei tratti fondamentali per lo sviluppo del suo stile particolare, in parte originale e in parte mutuato dalle realtà romane, lombarde e veneziane. Il repertorio bolognese deve le proprie peculiarità alla capacità che ebbero i suoi autori di ritagliarsi uno spazio nella fitta rete di "relazioni musicali", intessute con i maggiori centri produttivi italiani. In generale, l'attività musicale locale appare profondamente segnata dall'imprescindibile rapporto fondatosi tra prassi vocale e prassi strumentale, manifestata in un repertorio polifonico con strumenti e in un più grandioso repertorio policorale, ma è anche rivolta verso forme puramente strumentali come ricercari, canzoni e protosonate.

# Introduzione

## Breve introduzione al contesto bolognese

Non trovo in questa città tratte viventi di Musica, idest di Viole o di accademia di belli cantanti ma solo Musiche ecclesiastiche et piene, accompagnate da Tromboni e cornetti, facendosi qui gran professione di stromenti da fiato.

Con tali parole Leandro Desideri commentò la vita musicale della città di Bologna negli ultimi decenni del XVI secolo. Queste furono inviate per missiva l'11 ottobre del 1586 all'amico Camillo Norimberghi, al servizio dell'illustre famiglia romana Caetani e incaricato dalla medesima delle assunzioni dei musicisti da impiegare nei servizi liturgici<sup>1</sup>.

Dalle parole del Desideri si evince che la centralità occupata dalle istituzioni ecclesiastiche all'interno della quotidianità municipale bolognese era tale da aver influenzato l'operato dei compositori locali attivi tra la fine del XVI secolo e gli albori del XVII secolo e aveva inevitabilmente indotto verso un monopolio dei repertori vocali e strumentali concepiti con una funzionalità liturgico devozionale.

La città di Bologna faceva formalmente parte dei domini dello Stato pontificio e per tale ragione essa era stata sottoposta a un governo misto, civile e religioso, formalmente rappresentato dal Senato dei Quaranta, un organo collegiale composto dalle famiglie nobiliari cittadine, nonché da un legato apostolico. La cattedrale metropolitana di San Pietro, ossia il luogo di culto e di rappresentanza della Chiesa, si affiancava alla basilica di San Petronio, il tempio civico che il Consiglio dei Seicento fece erigere nel 1389 come espressione della religiosità pubblica e collettiva.

I rapporti tra le due forze politiche presenti sul territorio, la Chiesa e lo Stato, furono riconosciuti e regolati già nel 1447 dai *capitoli* di papa Niccolò V<sup>2</sup>. Più tardi, una bolla papale emessa nel 1582 da papa Gregorio XIII rese Bologna un'arcidiocesi, affidando di fatto il controllo politico al legato papale e svincolando il suo ruolo dal potere centrale di Roma. Se da un lato il potere ecclesiastico godeva di una propria autonomia giurisdizionale, dall'altro

1. F. LIPPMANN, *Giovanni de Macque tra Roma e Napoli: nuovi documenti*, «Rivista Italiana di Musicologia», XIII/2, 1978, p. 253; R. DALMONTE, *Camillo Cortellini, madrigalista bolognese*, Olschki, Firenze 1980, p. 5.

2. *Nullus dictorum Magistratum possit aliquid deliberare sine consensum Legati vel Gubernatoris. Capitula S.D. Nicolai PP. V cum Communitate Bononiae*, cap IV.

l'organo senatoriale era soggetto a più severe restrizioni organizzative. I suoi membri erano nominati attraverso una rigida selezione, volta a evitare il predominio di una singola famiglia sull'intero senato e dallo stesso senato erano regolarmente scelti il Gonfaloniere di giustizia e gli otto anziani consoli<sup>3</sup>.

## La tradizione musicale civica

I musicisti assunti dal consiglio senatorio cittadino, noti come il *Concerto Palatino della Signoria di Bologna*, avevano il compito di prendere parte a tutte le celebrazioni, processioni e festività religiose e di collaborare attivamente con la cappella musicale della chiesa civica di San Petronio. Reinterpretando le indicazioni del *Cærimoniale Episcoporum*, durante le cerimonie più significative, una compagine di piffari, cornetti, tromboni e liuti accompagnava solennemente la rappresentanza cittadina — nelle persone del Gonfaloniere di giustizia, degli Anziani consoli oppure del legato pontificio — fino all'entrata della Chiesa civica, dove l'organo aveva il dovere di suonare *musiche gravi* per supportare l'ingresso dei prelati e di tutte le altre cariche ufficiali<sup>4</sup>. A partire dai primi anni del Seicento, in alternativa alle *musiche gravi*, durante l'entrata solenne, l'organista poteva eseguire delle composizioni policorali, vocali e/o strumentali, così come si desume dal frontespizio dei *Due Ripieni in applauso musicale* del monaco olivetano Adriano Banchieri<sup>5</sup>. La musica non era, quindi, un elemento funzionale al solo atto liturgico ma interessava l'evento nella sua interezza. Per citare le parole di Gino Stefani:

La musica liturgica è innanzitutto l'immagine dell'istituzione Chiesa. Dell'azione rituale, la gerarchia ecclesiastica è il committente, l'esecutore e il maggiore beneficiario; in essa l'istituzione afferma innanzitutto sé stessa. [...] E qui si sviluppano probabilmente le motivazioni e i caratteri più fondamentali della musica in chiesa: decoro e ornamento, nobiltà d'arte, specificità di uno stile ecclesiastico<sup>6</sup>.

3. M. FANTI, *Bologna nell'età moderna, 1506–1796*, in *Storia di Bologna*, Alfa, Bologna 1978, pp. 189–220; A. GARDI, *Gli archivi periferici dello Stato pontificio. Il caso di Bologna tra XIV e XVII secolo*, in *Offices, écrit et papauté (XIIIe–XVIIe siècle)*, par des Armand Jamme, Olivier Poncet, Collection de l'École française de Rome 386, Roma 2007, pp. 789–828.

4. «Quotiescumque Episcopo solenniter celebraturus ecclesiam ingreditur, aut re divina peracta, discedit, convenit pulsari organum. Idem in ingressu Legati Apostolici, Cardinalis, Archiepiscopi, aut alterius Episcopi, quem Episcopus diocesanus honorare voluerit, donec praedicti oraverint, et res divina sit inchoanda». *Cærimoniale episcoporum*, p. 133.

5. DUE/ RIPIENI/ in applauso musicale, / con otto parti distinte in due chori di voci/ stromenti, & organo/ appropriati al Nome & all'ingresso di qual si voglia/ Prelato, in grado di superiorità maggiore/ del P.D. ADRIANO BANCHIERI Monaco Olivetano. /per gli eredi di Giovanni Rossi, Bologna 1614.

6. G. STEFANI, *Musica barocca 2. Angeli e sirene*, Studi Bompiani, Milano 1987, pp. 49–50.

Nello specifico, era necessario che i repertori rispondessero alle prudenti riflessioni prodotte dal concilio tridentino sul ruolo della musica nella liturgia per la celebrazione del divino; la musica doveva essere una costante, ma sempre subordinata alla preghiera<sup>7</sup>.

L'atto musicale era una costante necessaria a esaltare il valore simbolico ed estetico della celebrazione ed era volto a sottolineare l'ufficialità e la sacralità del rito, nonché della stessa istituzione che presenziava<sup>8</sup>.

Come molte delle realtà comunali tardo medievali, la città di Bologna dal XIII secolo aveva una propria compagine di musicisti, ossia piffari e trombettisti, che interveniva puntualmente per le solennità civili e religiose. Lo statuto comunale del 1335 informava che, durante le feste solenni, il capitano del popolo, il podestà e tutta la rappresentanza cittadina dovevano recarsi presso l'altare maggiore della chiesa celebrata, con al seguito *tubae et trumbatori comunis Bononiae*<sup>9</sup>. Inoltre, il complesso di trombettisti doveva intervenire per richiamare l'attenzione in piazza quando venivano emanati gli editti pubblici e partecipava attivamente a tutte le processioni e feste cittadine, per manifestare il potere del governo sulla città.

La lunga tradizione musicale cittadina, che anche nell'età della signoria coinvolgeva l'apparato civico e religioso, ebbe un'ampia fortuna fino alla costituzione di un'organizzazione più stabile in età tardo quattrocentesca. Nel 1443 l'organico di otto trombettisti e quattro piffari venne incrementato dall'aggiunta di un liutista e un arpista. Solo nel 1533 l'ensemble strumentale fu organizzato ufficialmente con il nome di *Concerto Palatino della Signoria*

7. In realtà, i problemi dibattuti in sede conciliare vertevano non tanto sul repertorio polifonico, come è stato fin troppe volte sostenuto, quanto su quello monodico, il canto gregoriano, eseguito durante il rito. Furono principalmente i libri liturgico-musicali a subire delle modifiche strutturali, per adeguarsi alle revisioni applicate al *Breviarium* e al *Missale Romanorum*. Come sostenuto da Oscar Mischiati e Marco Gozzi, l'applicazione di poche modifiche strutturali nell'ambito polifonico, come la riduzione di scritture imitative a favore di un andamento omoritmico (per una maggiore chiarezza nella pronuncia del testo) e un uso ridotto di virtuosismi vocali, furono in molti casi sufficienti per evitare drastiche riforme al repertorio. Furono, piuttosto, le normative pubblicate nel *Cerimoniale Episcoporum* (pp. III–II3) e nei cerimoniali locali a regolare la presenza della musica all'interno della liturgia e il repertorio specifico da proporre nelle singole diocesi. Ma, allo stesso tempo, era necessario che le composizioni pubblicate fossero funzionali alle concrete disponibilità di organico delle piccole e medie cappelle musicali norditaliane, non sempre facoltose. B.G. BAROFFIO, *Il Concilio di Trento e la musica*, in *Musica e liturgia nella riforma tridentina*, a cura di Danilo Curti e Marco Gozzi, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni Librari e Archivistici, 1995, p. 13. O. MISCHIATI, *Il Concilio di Trento e la polifonia*, in *Musica e liturgia nella riforma tridentina*, a cura di Danilo Curti e Marco Gozzi, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni Librari e Archivistici, 1995, p. 21. M. GOZZI, *Le edizioni liturgico-musicali dopo il Concilio*, in *Musica e liturgia nella riforma tridentina*, a cura di Danilo Curti e Marco Gozzi, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni Librari e Archivistici, 1995, p. 44.

8. G. STEFANI, *op. cit.*, pp. 17–19.

9. O. GAMBASSI, *Il Concerto Palatino della Signoria di Bologna, Cinque secoli di vita musicale a corte (1250–1797)*, Olschki, Firenze 1989 (*Historiae musicae cultores*. Biblioteca LV), p. 86; M. DI PASQUALE, *Aspetti della pratica strumentale nelle chiese italiane fra tardo medioevo e prima età moderna*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», XVI/2, 1995, p. 244.

di Bologna e sottoposto a specifici e rigidi regolamenti<sup>10</sup>. L'organico complessivo fu distinto nettamente tra i *musicisti* in senso generale e i trombetti: questi, assunti in una formazione di otto strumentisti, rappresentavano la fanfara da adoperare durante le parate e le feste, mentre gli altri otto *musicisti* — cornettisti e trombonisti, accompagnati dal liutista e dall'arpista — erano responsabili delle attività di concerto e la loro partecipazione agli eventi ufficiali poteva variare a seconda della loro importanza e gravità. Ad esempio, gli *Obblighi* del 1573 riportavano chiaramente che l'arpista e il liutista suonassero mattina e sera per allietare i pasti e nelle processioni<sup>11</sup>. La presenza di strumentisti professionisti stipendiati dalle istituzioni e impiegati negli eventi giornalieri o eccezionali in cui era necessaria la rappresentanza pubblica non era affatto una novità tardo rinascimentale quanto uno stato di fatto che accomunava numerose città norditaliane. Camillo Scaligeri della Fratta — in arte Adriano Banchieri —, nel suo *Discorso della lingua bolognese*, paragonò attraverso le parole del personaggio di Vespesiano il concerto alla ringhiera eseguito quotidianamente a Bologna con un'analogo cerimonia di piazza che avveniva presso la città di Siena<sup>12</sup>.

Gli studi musicologici hanno più volte interpretato la complessa questione dell'incremento del repertorio strumentale italiano del XVII secolo come un fenomeno nuovo, con pochi precedenti storici e come conseguenza di un progressivo disinteresse dei compositori per la produzione esclusivamente vocale. Ciò sarebbe stata la causa della grande diffusione dei repertori poliorali, in cui la presenza delle voci era sempre supportata dalle compagini strumentali. Oggi, tali semplicistiche riflessioni possono essere smentite dalla documentazione archivistica<sup>13</sup>. Piuttosto, sarebbe più utile interpretare il cambiamento della prassi musicale avvenuto in tutto il territorio italiano, non solo nello specifico caso bolognese, come l'effetto di una variazione del costume, in virtù dell'evolvere del tempo, degli ambienti e della cultura musicale. Le fonti documentarie bolognesi, che risultano essere piuttosto scarse per i primi trent'anni del Seicento, mostrano con discreta chiarezza

10. L'organizzazione del Concerto assunse una struttura stabile e organizzata almeno dal 1533 al 1657; ma da lì a tutto il secolo seguente, si verificarono continui fenomeni di indisciplinatezza, disordine e poco serietà musicale che portarono nel 1779 alla chiusura dell'istituzione. Per la storia del Concerto Palatino, oltre il già citato O. GAMBASSI, *Il Concerto Palatino della Signoria di Bologna*, anche F. VATIELLI, *Il Concerto Palatino della signoria di Bologna*, in *Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per l'Emilia e la Romagna*, vol. V, Bologna 1940; C. VITALI, *L'esame di assunzione di un musico palatino a Bologna nella prima metà del 600*, «Il Carrobbio», IV, 1978, pp. 419-434.

11. I-ASBo — Insigna, dal 1530 al 1580.

12. «Vespesiano: Questi concerti havrò anco gusto à sentirli, perché usasi ancor l'istesso nella mia Città di Siena; ò che Piazza spatiosa» in *Discorso della lingua bolognese, Curiosità Bizzarra del Sig Camillo Scaligeri dalla Fratta*, pp. 96-97.

13. Per studi specifici sulla documentazione archivistica a partire dall'età tardo medievale rimando a R. BARONCINI, «In choro et in organo»: *strumenti e pratiche strumentali in alcune cappelle dell'area padana nel XVI secolo*, «Studi musicali», XXVII/1, 1998, pp.19-41; M. DI PASQUALE, *op. cit.*

la situazione musicale dalla seconda metà del Cinquecento, nel contesto sia dell'ufficialità civica sia delle istituzioni religiose. Come si può evincere dalle precedenti riflessioni sul *Concerto palatino*, le esecuzioni musicali, i programmi scelti e gli organici strumentali utilizzati non erano mai casuali, gli eventi o le cerimonie non erano mai fini a sé stessi, né avevano una particolare valenza estetica, se non celebrativa dell'occasione stessa. Piuttosto, i concerti erano pratiche funzionali ai particolari contesti in cui erano svolte. Bisogna anche considerare che lo stesso spazio fisico delle sale pubbliche, delle piazze e *in primis* delle chiese, aveva influito nella graduale evoluzione dei caratteri stessi del repertorio musicale.

Il contesto civico bolognese prevedeva la partecipazione giornaliera del *Concerto Palatino* alle attività all'aperto. L'evento più noto era il quotidiano appuntamento serale del *Concerto Palatino alla ringhiera di palazzo* che Adriano Banchieri, sotto il suo pseudonimo letterario di Camillo Scaligeri dalla Fratta, descrisse così:

Christofalo: L'è pr vedr la fabrica principià dal nostro Dom, dov'è Arcivescu l'Illustrissm Sgnor Cardinal Ludovisi, quest'è un sontuosiss Edifizi es frà mazorment quand al sippa finì, vostra Snuria po' arrivarà in piazza al bott di' vintdò hor, dov la sintirà sovra una Ringhiera dù quaciert, un d'ott Tromb, e dù Tamburin, e l'altr quattr Curnitt, e quattr Trumbun.<sup>14</sup>

Il concerto palatino accompagnava il gonfaloniere anche nelle uscite pubbliche, durante le processioni e i palii, eseguiva le musiche di piazza durante le festività pubbliche, come la Festa della Porchetta il 24 agosto e supportava le attività delle compagnie teatrali dilettantesche o amatoriali che si esibivano in piazza<sup>15</sup>. Il concerto palatino era obbligato a partecipare anche alle attività a San Petronio e alla chiesa dell'ospedale della Morte. La notevole quantità di attività all'aperto in cui era richiesto l'intervento dei musicisti di palazzo è la ragione per cui erano ricercati e prediletti gli strumenti con una notevole capacità sonora, come i piffari, i cornetti e i tromboni, possibilmente suonati da musicisti di degna abilità<sup>16</sup>. I documenti come le *Provisioni sopra li trombetti* del 1596<sup>17</sup> e i *Capitula a musicis observanda* del 1597<sup>18</sup>, stabiliti dagli *anziani consoli*, che ebbero validità almeno fino al 1627, regolamentavano: la partecipazione alla prove giornaliere dei *musicisti*

14. *Discorso della lingua bolognese, Curiosità Bizzarra del Sig Camillo Scaligeri dalla Fratta*, p. 96.

15. G. VECCHI, *Le accademie musicali del primo Seicento e Monteverdi a Bologna*, AMIS, Bologna 1969 (*Antiquae Musicae Italicae Subsidia Historica. La musica a Bologna. B. Età barocca e moderna, I*), pp. 47-69.

16. Per una questione prettamente logistica e funzionale, i compiti di arpista e liutista (poi due liutisti) erano concentrati nelle attività al chiuso, garantendone così l'udibilità.

17. *Provisioni 1596*, I-ASBo, Anziani, Libri rossi, tomo II, c.38v. 39r.

18. *Capitula a musicis observanda 1597*, I-ASBo, Anziani, Libri rossi, tomo II, c.42r. 42v.

effettivi e dei soprannumerari, per assicurarsi la capacità esecutiva di ognuno; la presenza degli stessi a tutti gli appuntamenti stabiliti, per limitare le assenze ingiustificate; infine, i pagamenti e le tipologie di servizio da svolgere in casi particolari. I repertori maggiormente sfruttati dal *concerto palatino* potevano essere originali composizioni polifoniche strumentali oppure essere mutate da repertori vocali esistenti e già noti al pubblico. Un caso interessante e commentato come fonte primaria da Ciro Spontone fu quello di Filippo Azzaiolo. Le cronache di Ciro Spontone resero noto che la napoletana *Girometta, senza te*, tratta dal *Secondo Libro delle villotte del fiore*<sup>19</sup>, fu ridotta in una versione strumentale per cornetto, tromboni e cornamusa, per essere eseguita dai musicisti palatini nei concerti alla *ringhiera di palazzo*:

Che il Signor Dottore [Francesco Denalio] si ricorderà forse d'haver udito, mentre egli studiava in Bologna, di notte tempo, come spesso avviene, cantarsi da fanciulli, et quando poi sù 'l lauto, et su la viola, et quando su l'Arpicordo, hor con le pive a ballo, et finalmente ridutta à ragione di Musica per maggior felicità di quel Versificatore essere con Tromboni, cornetti, et cornamuse da sonatori Eccellentissimi alla Ringhiera del Palazzo maggiore posto sulla piazza grande della Cittade alla solita hora di tal publica honoratissima musica giornale gentilissimamente, et con sodisfazione grandissima del Popolo ascoltante sonata in alcuni tempi festevoli.<sup>20</sup>

Allo stesso modo, è probabile che diverse raccolte di composizioni vocali abbiano avuto pari fortuna in forma strumentale. Sebbene manchino delle prove documentarie che lo dimostrino, è ipotizzabile che l'antologia *Gemme, raccolta di madrigali a cinque* potesse contenere buon materiale per le esecuzioni della cappella della Signoria<sup>21</sup>. La raccolta conteneva esclusivamente le composizioni di musicisti bolognesi, in prevalenza membri della cappella palatina, di San Petronio e della cattedrale, i loro nomi erano persino elencati sul frontespizio allo scopo di sottolineare l'evidente paternità bolognese della stampa<sup>22</sup>. Tuttavia, lascia perplessi la mancanza dei madrigali di Pompilio Pisanelli e di Camillo Cortellini che godevano di una buona fama tra i

19. FILIPPO AZZAILOLO, *Il secondo libro de villotte del fiore*, Venezia 1559.

20. C. SPONTONE, *Il Bottrigarò overo del nuovo verso enneasillabo*, Verona 1589.

21. F. PIPERNO, *Gli eccellentissimi musicisti della città di Bologna, Con uno studio dell'antologia madrigalistica del Cinquecento*, Olschki, Firenze 1985 (*Historiae musicae cultores*. Biblioteca XXXIX), pp. 62-67, 91-92.

22. LE GEMME, / MADRIGALI / A CINQUE / DE DIVERSI ECCELENTISSIMI, Musicisti della Città di Bologna. / Nouamente posti in luce., Francesco, & gl'heredi di Simon Tini, Milano 1590. La raccolta, la cui versione integrale a stampa è conservata presso la British Library, contiene: Leggiadra Pastorella Al giovinetto giorno scesa / Bartolomeo Spontoni; Se pur offesa sei e meco guerra vuoi / Domenico Micheli; Se de' miei giusti prieghi Pietosa mi concedi / Lorenzo Vecchi; Vieni felice' e lieto Tu che le doglie e i pianti / Bartolomeo Spontoni; Queste lagrime mie questi sospiri / Giulio Cesare Gabucci; Il piè vago move a Vezzosa Pastorella / Giulio Cesare Gabucci; S'io fò da voi partita Caro dolce il mio bene / Hermes Rodaldi; Fallace ardir e troppo stolte voglie ([seconda parte]: Desio d'honor e giusto sdegno hor scioglie il duro laccio) / Lorenzo Vecchi; La tua cara Amarilli Dicea la bella Ninfa / Andrea Rota; Mentre sola bevevi Nel pur'argent'impresso / Paolo Cavalieri; Già l'alma

contemporanei. A tali repertori si affiancavano anche le produzioni nate per un contesto solo strumentale, come la raccolta di *Ricercari e canzoni a quattro e otto* di Aurelio Bonelli dedicata proprio alla rappresentanza cittadina, ossia il gonfaloniere Marc'Antonio Bianchini e gli anziani consoli<sup>23</sup>. La scelta di dedicare le proprie opere ai membri dell'organo di potere cittadino era il segnale evidente di come l'organizzazione civica bolognese svolgesse un ruolo di primo piano non solo nella gestione politica del territorio ma anche nella divulgazione della musica.

### **Bologna tra l'Accademia e la polemica reazionaria.**

È ipotizzabile che un'organizzazione civica così solida, ben strutturata e artisticamente incentrata sull'affermazione dell'elemento sacro e devozionale fu la ragione per cui nella città di Bologna il mecenatismo aristocratico, inteso come evento privato — a cui ricorrevano normalmente le famiglie nobiliari per affermare il proprio statuto sociale —, fu un fenomeno meno incisivo e ad esso fu preferita l'organizzazione di numerosi ritrovi culturali e di Accademie deputate alla discussione sui temi della letteratura, dell'arte visiva e della musica.

A Bologna furono fondati importanti ritrovi accademici, quali i *Gelati*, gli *Incamminati* e i *Filomusi*, presso cui si riunivano i principali rappresentanti del panorama letterario, scientifico, musicale e pittorico della città, spesso integrati dall'invito di illustri ospiti stranieri. Le accademie, che fossero orientate verso un'impostazione più conservatrice o progressista, erano interessate a riflettere e discutere sulle diverse interpretazioni di cui le arti erano suscettibili<sup>24</sup>. In particolare, l'*Accademia dei Floridi*, sita presso il monastero di San Michele in Bosco e di cui Don Adriano Banchieri si disse il fondatore nel 1615, si proponeva di coniugare "buone lettere et musica". In realtà, secondo le informazioni raccolte da Michele Maylender, sembra che

ti donai, E della vista tua contenta e lieta vissi / Paolo Consoni; Mentre col dolce canto La mia Sirena bella / Adam Ena; Ardite, e dolci labia / Fabritio Barbieri; La piaga Amor che mi donasti al core / Giuliano Cartari; Clori mentre giacea Nel dolce seno del suo car'Aminta / Girolamo Trombetti; Ahi che gran tempo in vano / Paolo Cavaglieri; Misero me che del mio mal m'avveggiò / Alessandro Spontoni; Beatissima notte à cui comparte (seconda parte: Son' di duo si cari al ciel graditi amanti) / Ascanio Trombetti; Arde il core, e la lingu'agghiaccia / Giulio Cesare Gabucci; Ahi non sia ver mia Clori / Damiano Scarabelli.

23. Il Primo Libro De Ricercari/ Et Canzoni A Quattro Voci/ Con Due Toccate E Doi Dialoghi A Otto/ Di Aurelio Bonelli Bolognese/ Organista In S. Michele In Bosco, Gardano, Venezia 1602

24. Per una visione generale delle accademie: *Le sedi della cultura nell'Emilia Romagna 5: I secoli moderni. Le istituzioni, il pensiero*, a cura di Jadranka Bentini, Giuseppe Adani, Federazione della Cassa di risparmio e della Banche del monte dell'Emilia-Romagna, Bologna 1988; M. MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, Bologna, Forni, 1976.

questa fosse stata fondata già nel 1537<sup>25</sup> e che tra i suoi membri vi fosse anche il cardinale Guido Sforza, legato papale di Bologna. Inoltre, Bernardo Monti nelle sue *Notizie delle accademie di Bologna*, per provare le antiche origini di suddetta accademia dei Floridi, scrisse:

Il monaco olivetano P. Agostino Ghisilieri fu eletto nel 1579 [...] à Vicario e da prefetto degli studi e dell'accademia detta de' Floridi, di questo monastero in San Michele in Bosco. Notisi che a prova di questa epoca questo religioso morì nel 1582 ivi.<sup>26</sup>

Non sono in mio possesso ulteriori documenti per provare la teoria di Maylender ma è comunque ipotizzabile che l'originaria accademia, fondata nella prima metà del XVI secolo, sia stata chiusa per problemi tecnici e solo successivamente rifondata per volontà del monaco olivetano.

L'attività dei *Floridi*, secondo la descrizione di Banchieri, non ebbe una lunga vita. Da 1622 fino al 1630, il maestro di cappella petroniano, Girolamo Giacobbi, trasferì la sede dell'accademia in via San Vitale n.22, modificò il suo nome in *Filomusi* e sostituì il motto originario *semper florebit* con *vocis dulcedine captant*. Lo stesso Banchieri informava del cambio di direzione dell'accademia in una delle sue *Lettere Armoniche*:

Al Sig. D. Girolamo Giacobbi, Capo di Musica in San Petronio di Bologna.  
Di Congratulatione.

Sento particolar contento, che la Florida Academia di S. Michele in Bosco già eretta da me sotto la protezione dell'Illustriss. Sig. Cardinale Scipione Borghesi, più volte favorita da Ill.mi Cardinali, Vescovi ed altri Prelati, tralasciata mal mio grado per autorevoli accidenti; venga intrapresa in casa di V. Sig. con lo stesso ordine, se bene sotto diverso nome, e patrocinio, sia fatta la volontà di Dio spero in tanto, che con la commodità del sito, col copioso numero de' virtuosi operanti, con l'aggiungimento del credito, merito, & valore del mio Sig. D. Girolamo Giacobbi è credibile, che l'Academia de' Sig. Filomusi riuscirà presso il mondo d'eterna memoria, et lode. Lo che Dio permetta in sanità di V. Sig. e le bacio la mano<sup>27</sup>.

Tra i suoi membri, oltre ai confratelli dell'ordine, figuravano anche i musicisti Aurelio Bonelli, Girolamo Giacobbi e Ottavio Vernizzi. Gli incontri settimanali presso il monastero, che decorrevano di norma il lunedì o il mercoledì dopo il vespro, erano organizzati sul modello di una conferenza o di un dibattito pubblico, erano coordinati da due interlocutori sempre diversi e ogni discussione era intramezzata da momenti di musica. L'accademia

25. M. MAYLENDER, *op. cit.*, pp. 29–31; G. VECCHI, *Le accademie musicali del primo Seicento*, pp. 71–108.

26. B. MONTI, *Notizie delle accademie di Bologna*, codice ms. del XVIII secolo, I–Bca, B132I, cc. 325–330.

27. *Lettere armoniche di Adriano Banchieri*, pp. 23–24.

era regolata da un preciso ordinamento, suddiviso in capitoli, che Adriano Banchieri inserì come introduzione alla terza edizione della sua *Cartella Musicale* (1614). Il regolamento ci permette di ricostruire parzialmente la dinamica degli incontri settimanali e di soppesare il ruolo rivestito dall'attività musicale durante ogni incontro.

Il Settimo capitolo della *Cartella musicale* era dedicato, ad esempio, a descrivere il cerimoniale e a stabilire quali dovevano essere le scelte musicali. L'attenzione si concentrava sui repertori vocali di natura devozionale, come il mottetto e il madrigale spirituale, parimenti declinati in versioni in stil moderno, anche concertato, oppure secondo dettami di stampo più tradizionale.

*Settimo capitolo* — Il giorno dell'Academia dopo il vespro immediatamente il Bidello aviserà il M. R. P. Lettore, puoi suonerà a raccolta 25 tochi il campanello, i quali uditi tutti gli studenti si trasferiranno alla camera del detto P. Lettore per accompagnarlo alli Academia; giunti, & accomodati, farassi per allettamento un Concerto di Voci nella spinetta, al cui fine il cattedrante farà la Oratione con l'accesione del Primo argomentante; dopo si canterà un Motetto o Madrigale Spirituale grave, come per esempio di quelli di Orlando di Lasso, Palestrina o altri, potendosi ancora cantare uno di quei Madrigali del Soavissimo compositore moderno Claudio Monteverde al presente degnissimo Maestro di Capella in San Marco di Venetia, i quali son stati cangiati in Motetti da Aquilino Coppini à requisizione dell'Illustrissimo Signor Cardinal Federico Borromeo, & questo si canterà senza stromento al tavolino, al cui fine, accederà il secondo Argomentante, & doppio il Terzo, & ultimo concerto come piace. In questo il Cathedrante con dui parole di ringraziamento porgerà un Sonetto ò Madrigale, ovvero versi latini, in mano al Cancelliero che sarà letto pubblicamente.<sup>28</sup>

L'accademia si dedicava, inoltre, a particolari attività di tipo ricreativo che ripercorrevano la via del genere rappresentativo. Due *Lettere armoniche* di Adriano Banchieri ci forniscono alcune utili informazioni riguardo un idillio musicale, intitolato *Flora*, su testo di Roberto Poggiolini e musiche di Girolamo Giacobbi, Adriano Banchieri e Domenico Benedetti<sup>29</sup>. L'idillio

28. *Cartella musicale nel canto figurato, fermo & contrapunto. Del P. D. Adriano Banchieri.*

29. Lettera 1: «Al P. D. Domenico Luchi Abbate di S. Michele in Bosco. Roma Il Sig. Cavaliere Roberto Poggiolini imolese, ingegno vivace nella Poesia hà composto un gratioso Idilio intitolato FLORA alludendo alla denominazione della nostra FLORIDA Academia di S. Michele in Bosco, e dentrovi inserti alcuni attributi al GIGLIO, et alla STELLA industremente applicati all'Arme de gli Antenati di v. P. M. Rev. E perché la presente Primavera, oltre mille vaghezze, aggiunge questa del suo felice ritorno di Roma, si è determinato da questi nostri FLORIDI Academici rappresentare in virtuoso Ritrovo la detta FLORA ornata di soavi Concerti armonici di voci, e stromenti. Gradisca in tanto la V. P. M. R. al suo desiderato ritorno questo universale applauso, e me conservi in sua gratia.» Lettera 2: «Al Sign. Cavaliere Roberto Poggiolini, Imola Invito V. Sign. Per li due del seguente mese di maggio à godere i frutti del suo vivace ingegno nella nostra FLORIDA ACCADEMIA di S. Michele in Bosco. Comparirà in Teatro di Primavera la sua bellissima Flora, bellissima per se stessa; mà in guisa di vaga sposa ornata di gioie armoniche, intrecciate dal Sig. Girolamo Giacobbi,

fu messo in scena nel maggio del 1621 presso lo stesso monastero di San Michele in Bosco<sup>30</sup>. In realtà, l'interesse per il genere rappresentativo era già radicato da tempo anche nell'ambiente bolognese ed esso non era certamente una novità artistica, come confermano i notevoli tentativi teatrali proposti. Il cronista settecentesco Alessandro Machiavelli informava che la prima rappresentazione bolognese ebbe luogo nel 1601, occasione in cui fu messa in scena l'*Euridice* di Ottavio Rinuccini, la quale fu riproposta anche quindici anni dopo con le musiche di Jacopo Peri, Marco da Gagliano e Girolamo Giacobbi<sup>31</sup>. Nel 1608 Girolamo Giacobbi mandò alle stampe l'*Aurora Ingannata*, una *Dramatodia ovvero Canti rappresentativi*, sul testo del conte Rodolfo Campeggi. Si trattava di quattro intermezzi in stile recitativo da eseguirsi all'interno della favola pastorale il *Filarmino*, anch'essa su testo del conte Campeggi<sup>32</sup>. Il primo spettacolo musicale interamente bolognese sembra sia stato *Andromeda*, su testo del Campeggi e musiche di Giacobbi<sup>33</sup>. La rappresentazione ebbe luogo presso il Teatro della Sala del palazzo del Podestà il 23 febbraio 1610, a spese del Gonfaloniere e degli Anziani<sup>34</sup>.

Durante i decenni che intercorsero tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo la realtà compositiva e teorica bolognese divenne una delle più complesse e poliedriche del panorama italiano. Se da una parte i ritro-

dal Sig. Domenico Benedetti, e da me ancora, che la renderanno maggiormente maestrevole; sarà anche accompagnata da duo Pastori rappresentanti Fiorito Aprile, e Diletto maggio. L'apparato sarà sontuoso, la Musica proporzionata, e i recitanti di compita sodisfattione. Vi sarà congresso onorevole, e trà questi due soggetti intelligenti, il Sig. Conte Ridolfo Campeggi, e'l Sig. Cesare Rinaldi, Venghi V. S. à dar compimento di perfezzione al numero ternario, che l'aspetto con augurio di felice viaggio». *Lettere Armoniche*, pp. 34-35

30. *Flora, idillio: da rappresentare con armonici concerti nella Florida Accademia di S. Michele in Bosco, in applauso d'allegrezza nel felice ritorno del molto Rev. padre D. Domenico Lucchi ivi Abbate meritissimo, et à S.P. Molto rever. Dedicato*, Cochi, Bologna 1621.

31. In realtà Angelo Solerti definisce come *impostura* tale informazione tramandata dall'avvocato Alessandro Machiavelli in *Serie cronologica dei drammi recitati su de' pubblici teatri in Bologna dall'anno di nostra salute 1600 sino al corrente 1737. Opera dei signori Socij Filopatriti di Bologna*. In Bologna, Pissarri, 1737; A. SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, volume I, Sandron, 1904, pp. 121-123.

32. DRAMATODIA/ ovvero/ Canti rappresentativi di/ GIROLAMO GIACOBBI/ Maestro di Capella in San Petronio di Bologna/ Sopra/ L'AURORA INGANNATA dell'Illustrissimo Signor/ CONTE RIDOLFO CAMPEGGI/ recitati alle nozze de gl'Illust.<sup>mi</sup> Sig. Marchese/ FERDINANDO RIARIO, E/ LAURA PEPOLA, / di nuovo composti & dati in luce, Vincenti, Venezia 1608, ed. anastatica a cura di Giuseppe Vecchi, Bologna, Forni, 1969. Tra le composizioni teatrali di Girolamo Giacobbi, questa è l'unica di cui siano pervenute le musiche. Il Solerti ci informa che la favola pastorale *Filarmino* fu pubblicata per la prima volta a Bologna nel 1605 e l'anno seguente a Venezia. La ristampa bolognese del 1613, per Cocchi, era indicata come quinta impressione e conteneva anche l'*Aurora ingannata*. A quest'ultima seguirono ben altre sette ristampe, a sottolineare il successo che la favola ebbe tra i contemporanei. A. SOLERTI, *Le origini del melodramma, Testimonianze dei contemporanei*, Fratelli Bocca, Torino 1903, pp. 236-237.

33. *Andromeda/Tragedia/ del Conte Ridolfo Campeggi/ Da recitarsi in musica/ Cocchi*, Bologna 1610.

34. L. FRATI, *Per la storia della musica in Bologna nel secolo XVII*, p. 545; G. GASPARI, *Musica e musicisti a Bologna: ricerche, documenti e memorie riguardanti la storia dell'arte musicale in Bologna*, Forni, Bologna 1969 (Bibliotheca musica Bononiensis. Sez. 3.1), pp. 453-469.