

RECERCARE

XXIII/1-2 2011



LIM

Intorno al patronato della musica della
Accademia Filarmonica di Verona
nel Cinquecento: riflessioni e congetture

Larga parte della letteratura sull'Accademia Filarmonica di Verona muove nel solco tracciato da Giuseppe Turrini con la prima trattazione di ampio respiro riguardante l'istituzione.¹ I contributi successivi hanno arricchito in misura considerevole la ricognizione documentaria, hanno individuato nuovi motivi di interesse e ampliato l'ambito temporale della ricerca; non hanno invece sottoposto a revisione l'attitudine critica adottata dal prelato in un'epoca che ancora doveva mettere a fuoco con sufficiente nitore temi poi rivelatisi cruciali per la storia culturale del Cinquecento. Accade così che alcuni tratti fra i più distintivi dell'identità filarmonica, i quali investono anche il fenomeno del mecenatismo, siano presentati in quegli scritti come l'effetto di disinteressato sostegno prestato alla musica da una élite illuminata e magnanima, eccitata da infatuazione per l'arte dei suoni e amicizia, se non anche venerazione, per i musicisti. Tale soluzione interpretativa appare ormai anacronistica a fronte degli esiti che forme di pensiero più recenti e scaltrite hanno conseguito col rimeditare nodi problematici fondamentali per la restituzione storiografica della prima età moderna, quali le modalità che regolarono la convivenza delle diverse componenti della società civile o assicurarono il controllo aristocratico delle arti.²

1. GIUSEPPE TURRINI, *L'Accademia Filarmonica di Verona dalla sua fondazione (maggio 1543) al 1600 e il suo patrimonio musicale antico*, «Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», serie v, XVIII, 1940, poi Verona, La Tipografica Veronese, 1941. Il libro di Turrini ha un parziale antecedente in VITTORIO CAVAZZOCCA MAZZANTI, *Contributo alla storia dell'Accademia Filarmonica veronese (1543–1553)*, «Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», serie v, III, 1926, pp. 67–115. La bibliografia sull'istituto scaligero è elencata in INGA MAI GROOTE, *Musik in italienischen Akademien: Studien zur institutionellen Musikpflege, 1543–1666*, Laaber, Laaber-Verlag, 2007 (Analecta musicologica, Band 39), «Sekundärliteratur», pp. 406–435.

2. Per quanto concerne la musica, penso soprattutto all'Introduzione del curatore all'antologia *La musica e il mondo: mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a c. di Claudio Annibaldi, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 9–42. Claudio Annibaldi già in passato aveva accostato l'argomento, sul quale è tornato più volte approfondendo e affinando la sua visione; dei numerosi scritti in tema che gli si devono, mi limito a segnalare il saggio *Towards a theory of musical patronage in the Renaissance and Baroque: the perspective from anthropology and semiotics*, «Recercare», x, 1998, pp. 173–182.

Le osservazioni che seguono non bastano a ridefinire in modo sistematico ed esauriente il patronato musicale filarmonico. Esse intendono però mostrare come le testimonianze dei primi decenni di esistenza dell'accademia (perlopiù già note) permettano di congetturare che, per molti aspetti, la relazione intrattenuta con la musica fosse di natura assai meno ideale di quanto sostenuto finora. Le diretrici principali lungo le quali la «compagnia» espletò il suo patrocinio – la realizzazione ostentata di eventi pubblici, il reclutamento di personale specializzato e la protezione accordata ai compositori per il tramite dell'istituto della dedica – sembrano infatti intrecciarsi nella descrizione di legami improntati a paternalismo e clientelismo servile. In altre parole, gli accademici, nelle vesti di committenti, avrebbero tenuto i professionisti della musica, quali fornitori d'opera, in uno stato di subordinazione, esercitando sulle loro prestazioni una sorveglianza tale da garantire che il prodotto fosse adeguato alle pretese del sodalizio.

La visione convenzionale del mecenatismo filarmonico deve essere stata favorita anche dallo slittamento semantico che le parole accademia e filarmonica hanno subito nei secoli successivi al sedicesimo, rendendosi infine congrue alle idee agitate dalle omonime associazioni ottocentesche (la stessa istituzione veronese, già soppressa con decreto napoleonico nel 1810, dopo l'annessione del Veneto al dominio austriaco riprese a gestire, sotto il nome di Società Accademia Filarmonica, il teatro che aveva fatto erigere nel Settecento).³ La generale diffusione dell'accezione assunta tardivamente dalla coppia di termini ha incoraggiato a rappresentare il consesso veronese in guisa di una brigata di amici intenta alla spensierata coltivazione della musica e ad accentuare le finalità di intrattenimento connesse a quella occupazione. Ma a me sembra che, all'altezza cronologica della sua fondazione, nel 1543, le scelte di una denominazione così impegnativa e di attributi – impresa e motto – altrettanto pregnanti palesassero l'avallo di posizioni ideologiche coerenti con un preciso orizzonte filosofico.⁴ Ora, una determinazione talmente puntuale (sia pure nei limiti dell'ermetismo congenito al platonismo coevo) dell'essenza programmatica dell'istituzione non può che rimandare a proposizioni nelle quali alla musica sono attribuiti significati e missioni che oltrepassano la mera esperienza sensoriale. Non c'è infatti bisogno di ricordare che, secondo le concezioni riconducibili all'idealismo platonico-

3. ENRICO PAGANUZZI, *L'Accademia Filarmonica di Verona nella voce dei secoli e nelle note d'oro d'antiche trombe*, in *L'Accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro*, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 1982, pp. 9–38: 26.

4. Verona, Archivio dell'Accademia Filarmonica, *Statuti dell'Accademia Filarmonica di Verona*, ms. 51, trascritto in TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, pp. 249–250: «[...] Statuimus que l'academia nostra si nominet Phyl'harmonica, et habbi per arma una cathena d'oro in campo azuro, et una impresa descrita in questo modo cioè: una giovane, la qual tenga un piede nel elemento de la terra, l'altro in quel de l'acqua, et co'l petto, e con la testa occupi l'aria, et il fuoco penetrando con la sommità del [congetturalmente: capo] sino all'ottava sphera, e tenghi ne le mani gli istrumenti de le mathematiche et habbi sopra il capo tali parole: In omnibus sum, et sine me corruent omnia. [...]». Delucidazioni in merito a questa immagine, non più conservata, offre GINO BENZONI, *La simbologia musicale nelle imprese accademiche*, «Studi veneziani», n.s., XXII, 1991, pp. 117–136: 129–132. Segnalo che le lezioni dei documenti d'archivio, anche dedotti dagli oggetti bibliografici citati, sono state normalizzate.

co, la musica sonante è solo una delle plurime manifestazioni della datità chiamata armonia.⁵ In questa tempesta intellettuale la musica si carica, non solo in figura di metafora, di valenze cognitive e pragmatiche inerenti tanto la sfera del trascendente quanto il mondo sublunare, con implicazioni ineludibili di ordine psicofisico, etico e politico. Inoltre, la disseminazione, certo selettiva, ma ben salda, già nell'incipiente Cinquecento, di simili dottrine suggerisce che, diversamente da quanto prospettato quasi all'unanimità dalla saggistica pregressa, lo stimolo alla creazione dell'Accademia Filarmonica non vada ricercato per forza di cose nell'azione moralizzatrice messa a segno a Verona nel ventennio precedente dal vescovo Gian Matteo Giberti.⁶

Non intendo disconoscere il ministero pastorale di uno degli uomini più potenti e austeri della nomenclatura ecclesiastica nella prima metà del Cinquecento, che tuttavia andrebbe compreso nei margini tracciati dall'indagine storiografica, i quali non collimano col profilo di anticipatore dell'imminente controriforma ritagliatogli contro ogni evidenza da talune fazioni confessionali.⁷ È però utile avvertire che il presule palermitano, intenzionato soprattutto a ristabilire l'osservanza delle regole nelle fila del clero secolare e a riaffermare l'ortodossia nella predicazione al popolo minuto, non trovò il sostegno del patriziato veronese, al quale, come si vedrà, è probabilmente da attribuire l'iniziativa accademica. Il progetto di far valere la legalità nella distribuzione e nel godimento dei benefici ecclesiastici perseguito dal datario apostolico e le sue intromissioni nella condotta delle comunità monastiche locali si scontrarono infatti con gli interessi concreti delle casate egemoni. Queste, come è noto, al fine di non disgregare i patrimoni familiari e di assicurarne la trasmissione agnatizia, avviavano i cadetti alla carriera religiosa, che imponeva l'investimento di raggardevoli somme di danaro, poi risarcite a oltranza dalle rendite collegate all'accumulo di titoli ecclesiastici. La contrarietà suscitata dall'intransigenza nella gestione di tali affari fu tanta che il vescovo, fatto oggetto di ripetute delazioni al senato lagunare, nel 1542 fu infine processato con l'imputazione di aver tramato contro la Serenissima. Sul versante degli studi, comunque, Giberti privilegiò sempre i temi scritturali e patristici, a sostegno dei quali aveva impiantato anche una tipografia, mentre esternò sprezzo per i letterati che militavano nella mondanità e non si ha alcun riscontro di una sua propensione per la musica non destinata alla liturgia.

È allora più verosimile che l'adunanza veronese abbia tratto ispirazione da modelli consolidati nelle corti della penisola, segnatamente quelle urbane, mantovana

5. Per un approccio generale si veda l'ormai classico LEO SPITZER, *Classical and Christian ideas of world harmony*, Baltimore, John Hopkins Press, 1963 (trad. it., *L'armonia del mondo: storia semantica di un'idea*, Bologna, Il Mulino, 1967).

6. Per la diffusione in terra veneta del platonismo di marca fiorentina, si veda PAUL OSCAR KRISTELLER, *Marsilio Ficino e Venezia*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. II, parte II: *Umanesimo a Firenze e a Venezia*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 475–492, poi in ID., *Studies in Renaissance thought and letters*, vol. IV, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1996, pp. 245–263.

7. Al dissolvimento di tale visione, non appoggiata alla documentazione storica, si presta ADRIANO PROSPERI, *Tra evangelismo e controriforma: G. M. Giberti (1495–1543)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1969.

e ferrarese.⁸ In un'incessante osmosi fra prassi cortigiana e manualistica comportamentale (che proprio dagli anni Quaranta conobbe un'impennata editoriale), esse dettavano legge in merito alla complessione appropriata all'uomo aristocratico, alla quale concorreva, in adempimento di un mandato rilevante, anche l'adesione amatoriale alla musica.⁹ Molti indizi lasciano supporre che l'istituto accademico veronese ambisse alla traslazione dei moderni canoni di contegno gentilizio dall'alveo nativo dei palazzi principeschi al recinto urbano. Un'operazione, questa, intrapresa a lenire la frustrazione di un'esistenza esiliata sia dai fasti delle regge sia dall'esercizio del potere, poiché la sovranità di Venezia, priva di corte in quanto repubblica, avviliva gli ottimati locali al ruolo di amministratori, negando loro quello di autentici governanti. Militanza accademica, dunque, quale succedaneo della vita cortigiana, scevra da ogni incombenza lavorativa, d'altronde resa superflua dalla disponibilità di cespiti pressoché inesauribili, e intessuta di premure, tutte insite nelle pieghe delle arti liberali, votate al perfezionamento del gentiluomo.

Il breve capitolo dedicato alle accademie e ai ridotti del centro scaligero in un'opera di sapore apologetico stesa verso la fine del sedicesimo secolo esordisce così:

Non faranno picciolo argomento della honorevolezza, e nobiltà degli animi de' cittadini nostri, le tre academie, che sono nella città, de Filotimi, de Filarmoneci [sic], e de' Moderati, intitulate. Nella prima si congregano i nobili cavaglieri, all'essercitio honoratissimo de l'arme d'ogni sorte, così da cavallo, come da piedi. Alla seconda convengono cittadini così nobili, come mercatanti, ove passano virtuosissimamente il tempo nelle musiche, e harmonia d'ogni specie in filosofiche lettione, e nelle humane lettere latine, e volgari, e principalmente nella poetica disciplina. Nella terza de' Moderati, mercatanti soli s'admettono, e s'occupano gli academicci ne i concerti d'ogni maniera, e nelle poesie, e lettere volgari. [...]¹⁰

Tenendo presente che per «mercantanti» si debbono intendere coloro che svolgevano una qualche attività produttiva o comunque materiale (al declinare del Cinquecento, ivi incluse ormai anche medicina, avvocatura e notariato) e che le arti marziali erano riservate agli *equites* di antica nomina (i Filotimi), la caratterizzazione in senso sociale

8. Gli atti accademici registrano le visite, frequenti fra il 1545 e il 1552, del duca di Urbino, Guidubaldo II della Rovere, generale in capo delle forze armate veneziane, e dei suoi famigli; le relazioni con la corte estense potrebbero essere state favorite dai soci appartenenti alla famiglia Bevilacqua attraverso il ramo ferrarese, ma l'accademia ospitò anche a più riprese, nel 1547, 1548 e 1552, Jacques Brunel, organista della cappella di quella reggia (TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, pp. 42–43, che identifica erroneamente «Giaches» con Buus). La consuetudine della nobiltà veronese con la corte mantovana datava già al Quattrocento; ulteriori incentivi potrebbe avere fornito il soggiorno di Lucrezia Gonzaga, discendente di un ramo secondario della famiglia, che con il consorte Pietro Paolo Manfrone, governatore militare di Verona, era spesso invitata in accademia.

9. Un'illustrazione ampia e sapiente di questo tema, di importanza capitale per la corretta percezione dei fenomeni musicali di quell'età, consegna STEFANO LORENZETTI, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del rinascimento: educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Olschki, 2003.

10. GIOVANNI FRANCESCO TINTO, *La nobiltà di Verona [...]*, Verona, Nella Stamparia di Girolamo Di-scepolo, 1592, «Delle academie di Verona, & di alcune virtuose congregazioni chiamate ridutti. Cap. v», pp. 389–390: 389.

delle tre associazioni disposta dal panegirista si conferma veridica e ciononostante, per quanto attiene allo specifico della Filarmonica, esige alcune precisazioni. I suoi regolamenti non imponevano agli aspiranti alcuna discriminazione di casta; si limitavano a prescrivere l'onorabilità della condotta personale e una formazione musicale sicura, quest'ultima poi, dal 1549, a seguito dell'apertura ufficiale agli interessi letterari, filosofici e scientifici, sopperibile con la competenza nelle arti liberali.¹¹ E, in effetti, i ventinove «compagni» provenienti da due preesistenti accademie, i quali nel 1543 sottoscrissero l'atto inaugurale dell'unione, denunciavano livelli di censo disparati.¹² Allo stato attuale delle conoscenze e data la complessità della materia, la levatura socio-economica dei singoli sodali non può essere stimata su basi oggettive e tuttavia è possibile cogliere linee di tendenza che diventano significative una volta poste in parallelo con la storia politica ed economica del luogo.

Nella Verona del sedicesimo secolo, dopo la parentesi imperiale (1509–1517), alla quale tenne dietro la restituzione del distretto alla repubblica di Venezia, si assistette a un tentativo di rinnovamento del ceto dirigente, provocato dalla Dominante allo scopo di attenuare la potenza dei ceppi nobiliari che si erano confermati ai posti di comando con il favore di Massimiliano I Absburgo. L'allargamento dell'elettorato al consiglio municipale e alle sue magistrature, tale il rimedio escogitato dal governo centrale della Serenissima, consentì l'ascesa di esponenti di famiglie che non vantavano patenti di nobiltà, eppure disponevano di capitali anche ingenti, perlopiù accumulati di recente grazie alle congiunture favorevoli dell'industria tessile, dell'agricoltura e dei beni fondiari. L'affermazione di queste figure sortì effetti che qui interessano particolarmente. Da una parte, i più facoltosi fra gli ultimi arrivati cercarono in ogni modo di adeguare la propria immagine adottando uno stile di vita ispirato a quello aristocratico e spingendosi talora perfino all'acquisizione (ma, in qualche caso, sarebbe più corretto dire acquisto) di un titolo gentilizio. Dall'altra parte, i notabili di vecchia data, i quali pretendevano di far risalire le loro dignità all'epoca signorile se non a quella feudale, insidiati com'erano da fazioni che premevano dal basso, reagirono ponendo in atto stratagemmi elettorali che, in disprezzo delle leggi vigenti, condussero all'involuzione oligarchica del potere amministrativo. Questa mossa non puntava all'esautorazione dei nuovi patrizi, con i quali si era frattanto stabilita solidarietà in ragione dell'ormai irrevocabile condivisione del controllo politico ed economico; essa si proponeva piuttosto di assicurare continuità di presenza nell'assemblea cittadina a un numero assai ristretto di case eminenti, sbarrando così l'ingresso ai rappresentanti del popolo.¹³

11. Per la delibera che formalizzò l'ampliamento delle occupazioni accademiche alle arti «rationali et reali», vedi TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, p. 68.

12. La scrittura che dispone la fusione della precedente Filarmonica e dell'Incatenata, intorno all'esistenza delle quali non si hanno altre notizie, è trascritta e riprodotta in facsimile in TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, rispettivamente pp. 13–14 e tavole I–II.

13. Il processo di aristocratizzazione del ceto politico, in genere indicato come serrata, che si approfondì nel secondo Cinquecento per raggiungere la sua massima espressione nei due secoli successivi, caratterizzò molti centri italiani, specie se non immediatamente soggetti a un principe. Per Venezia e la

Nel pieno del Cinquecento la classe dirigente della città scaligera, nonostante la prevalenza nobiliare, era dunque composta anche da maggiorenti di estrazione borghese. Spesso il tenore di vita e il peso politico di nobili (non per forza impoveriti) o di cittadini divenuti ricchi non erano molto diversi.¹⁴ È per questo che l'indice più affidabile per l'apprezzamento dell'autorevolezza effettiva di un individuo risulta essere la frequenza con la quale il suo nucleo parentale ebbe accesso alle cariche civiche e non invece l'eventuale qualifica di cavaliere o conte o marchese.¹⁵ Paola Lanaro Sartori suddivide in fasce le famiglie che hanno seduto in consiglio comunale fra il 1517 e il 1610. La prima fascia annovera quelle che risultano elette da una a cinque volte, ovvero che conseguirono il successo solo occasionalmente oppure videro la loro furtuna scemare o montare nell'arco di un breve periodo. Passando per strati sociali intermedi, si giunge alla quinta e ultima fascia nella quale sono elencate le progenie che totalizzano oltre trentasei presenze, vale a dire quelle che detennero in modo pressoché continuativo e a volte contemporaneamente più seggi. La graduatoria così stilata ammette poche eccezioni riguardanti le rare famiglie di comprovata ascendenza feudale o signorile – come i Malaspina, i Sambonifacio e i Bevilacqua – che, pur non essendo implicate di frequente nei pubblici uffici, godettero di reputazione da tutti riconosciuta superiore.¹⁶

Se, facendo fondamento su queste premesse, trascorriamo ora a vagliare la composizione sociale dell'Accademia Filarmonica, possiamo osservare quanto segue.¹⁷

sua terraferma, lo studio fondativo è ANGELO VENTURA, *Nobiltà e popolo nella società veneta del Quattrocento e Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 1964 (2^a ed., Milano, Unicopli, 1993); a questo si può affiancare, per i necessari aggiornamenti, GAETANO COZZI, MICHAEL KNAPTON, GIOVANNI SCARABELLO, *La Repubblica di Venezia nell'età moderna: dal 1517 alla fine della repubblica*, Torino, UTET, 1992.

14. Riscontri dello stato patrimoniale delle famiglie magnatizie si possono avere da AMELIO TAGLIAFERRI, *L'economia veronese secondo gli estimi dal 1409 al 1635*, Milano, Giuffrè, 1966.

15. Nell'ultimo quarto del secolo scorso il dibattito circa la possibilità e l'opportunità di distinguere in modo più o meno netto fra nobiltà e patriziato è stato molto vivo; l'argomento è approfondito in CLAUDIO DONATI, *L'idea di nobiltà in Italia, secoli XIV-XVIII*, Roma-Bari, Laterza, 1988. Due contributi incentrati su Verona sono GIORGIO BORELLI, *Un patriziato della Terraferma veneta tra XVII e XVIII secolo: ricerche sulla nobiltà veronese*, Milano, Giuffrè, 1974, e MARINO BERENGO, *Patriziato e nobiltà: il caso veronese*, «*Rivista storica italiana*», LXXXVII, 1975, pp. 493–517.

16. PAOLA LANARO SARTORI, *Un'oligarchia urbana nel Cinquecento veneto: istituzioni, economia, società*, Torino, Giappichelli, 1992, in particolare i capitoli IV, «Per una analisi quantitativa della realtà politico-amministrativa urbana», e V, «Le gerarchie di ricchezza», e l'appendice «Elenco delle famiglie ascese al consiglio dal 1517 al 1610», pp. 103–150, 153–190 e 261–288.

17. Avviso che i dati esibiti devono essere presi con il beneficio dell'approssimazione. La correlazione fra accademici e fasce di appartenenza delle famiglie è condizionata alla scansione per intervalli trentennali della statistica redatta da LANARO SARTORI, *Un'oligarchia urbana nel Cinquecento veneto*, pp. 261–288. Inoltre, è difficoltoso spingersi oltre l'individuazione delle famiglie in direzione dei singoli appartenenti, tanto più di fronte al fatto che, per ragioni comportate di volta in volta dai progetti di sottrarsi alla contribuzione fiscale o di incrementare la propria influenza nei diversi quartieri urbani o di compattare i propri averi in vista della trasmissione generazionale, una parentela poteva, a seconda dell'opportunità, alternare la suddivisione in più focolari all'unificazione sotto un unico tetto. L'ombra proiettata da tali incertezze è tuttavia contrastata dalla constatazione (per la quale si veda BERENGO, *Patriziato e nobiltà*, pp. 512–513) che lo stato patrimoniale dal casato nel suo complesso (dovuto soprattutto alle aziende agricole delle quali è proprietario) costituise indicazione assai più attendibile che non le

Per la quota preponderante (diciassette contro dodici), i fondatori erano incardinati in casate che fino a quel momento non avevano avuto adito alle cariche municipali; di queste, due vi furono ammesse in seguito. Per la frazione residua, tre nominativi ricadono nella prima fascia e altrettanti nella seconda, due trovano collocazione nella terza e quattro nella quinta. A quest'ultima corrispondono Agostino e Alberto da Lisca, e Girolamo e Pellegrino Ridolfi, rispettivi esponenti di punta delle confluenti accademie Filarmonica e Incatenata. Merita inoltre notare che tutte le famiglie degli affiliati già ascritte al consiglio cittadino vivevano allora una fase di espansione politica (e, di conseguenza, economica) e che molte di loro generarono ulteriori accademici, mentre meno di un terzo fra quelle escluse dai giochi di potere protrasero i loro rapporti con la Filarmonica. A partire dal 1543 e fino al volgere del secolo, ogni anno questa arruolò adepti in numero variabile da uno a otto, eccezionalmente ventiquattro nel 1564, con l'assorbimento della Società alla Vittoria, e tredici nel 1587. Nel primo decennio (1543–1552), la distribuzione in termini di prestigio sociale dei trenta nuovi proseliti accusa una spinta decisa verso l'alto. Ben diciotto soggetti occupano le fasce dalla seconda alla quinta (rispettivamente 6, 4, 2 e 6), solo sette non ricorrono fra i notabili e gli altri cinque sono nobili forestieri (Bernardo Canigiani fiorentino e Paolo Naldi vicentino) o sodali cooptati nelle vesti di «padri», cioè in quanto personalità di spicco della cultura che con la loro erudizione e le loro opere onoravano il titolo di dottori e perciò erano chiamate a «leggere» in accademia. Insomma, la propensione alla aristocratizzazione del circolo si manifestò risoluta sin dal suo primo affacciarsi al mondo e si acuì col trascorrere del tempo. Fu probabilmente in risposta a questa vocazione subito smaccata che si diede inizio all'Accademia dei Moderati ricordata da Tinto.¹⁸ Una verifica sulle aggregazioni alla Filarmonica negli anni Ottanta pone in evidenza l'accoglimento di ben diciassette appartenenti alla classe più elevata (quinta fascia), di dodici persone distribuite nelle fasce dalla seconda alla quarta e di sole quattro provenienti da schiatte di credito minore o frattanto decadute in via definitiva dalle cariche civiche. In conclusione, nelle cifre esposte non è difficile intravedere un movimento che si dispose in perfetta simmetria con quanto andava allora compiendosi ai vertici della comunità urbana. Quel che potrebbe essere definito come la serrata dell'Accademia Filarmonica è un fenomeno che denota ulteriori punti di contatto con gli usi invalsi nell'agone politico. Per esempio,

condizioni finanziarie palesate dalla sua rappresentanza familiare insediata nel centro urbano e dalle sue eventuali articolazioni. L'elenco nominativo dei sodali dalle origini al 1635 compare in TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, Appendice n. 3, pp. 262–273; l'elenco più attendibile ed esteso fino al 1982, curato da Mario Berti, si trova in *L'Accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro*, pp. 261–297.

18. ALESSANDRO CANOBBIO, *Breve trattato [...] sopra le academie [...] A, i [sic] Mag. Sig. Academici novelli di Verona*, Venezia, appresso Andrea Bochino, et fratelli, 1571 (ristampa, Verona, per il Discepolo, 1590), che dei Moderati fece parte, sostiene che vi si riunivano «grandi», «mediocri» e «piccoli», i quali si trattavano in ossequio a principi di egualianza. L'opuscolo è dedicato «Al molto mag. et virtuoso gentil'huomo, il Sig. Zendonato Caprino academico filarmónico et mio signore osservandissimo». L'attrito fra patriziato e mercanti veronesi crebbe dall'inizio del Cinquecento fino a scoppiare, intorno agli anni Settanta, nella rivolta contro l'imposizione alla Casa dei Mercanti di funzionari selezionati da e fra l'oligarchia: LANARO SARTORI, *Un'oligarchia urbana nel Cinquecento veneto*, pp. 51–52.

l'urgenza di afferire al consesso accademico con molti membri di uno stesso ceppo familiare – nei soli anni Ottanta, i Verità vi legarono non meno di cinque esponenti ma, sebbene in misura minore, tutte le principali prosapie espressero più di un socio – si rispecchiava nel comportamento, già sopra segnalato, tenuto in sede consigliare.¹⁹ O ancora la consuetudine, affermatasi contro ogni dispositivo giuridico, di agevolare, tanto in ambito accademico quanto in seno alle magistrature pubbliche, la surroga di un posto in forza dei principi di ereditarietà o di delega.²⁰ Ma, a uno sguardo più lato, molti aspetti della struttura organizzativa predisposta dagli statuti filarmonici, con cariche e relativi criteri di elezione, rotazione e contumacia, si rivelano mutuati dagli ordinamenti municipali.²¹

La documentazione filarmonica superstite non consente di comprendere se i mutamenti occorsi fossero stati preparati dai fondatori stessi, in attuazione di un ben congegnato disegno, oppure se procedettero da un'imposizione dall'alto, ossia da una cordata promossa dagli ottimati veronesi per garantirsi l'egemonia. Allo stesso modo, non è chiaro se le convinzioni che verosimilmente avevano propiziato la nascita del sodalizio e informato di sé la frequentazione della musica si fossero mantenute inalterate, oppure se fossero state poco a poco avvilate a vuote allegorie.²² Indizi del fatto che i cambiamenti non avvennero in modo del tutto privo di contrasti sono le verbalizzazioni negli atti accademici di dibattiti incentrati sulle scelte da compiersi e alcune indecisioni nella deliberazione delle relative direttive. Ma di un clima a volte turbato depongono anche le dimissioni rassegnate da più soci, pure illustri, o la cassazione di altri decretata dalla reggenza.²³ Né dovrebbero essere sottovalutati, a mio

19. La straordinaria scalata intrapresa da un ramo della famiglia Verità è ripercorsa in ALISON A. SMITH, *Il successo sociale e culturale di una famiglia veronese nel '500*, in *Dentro lo «Stado Italico»: Venezia e la Terraferma fra Quattro e Seicento*, a c. di Giorgio Gracco e Michael Knapton, Introduzione di Angelo Ventura, Trento, Gruppo Culturale Civis, 1984, pp. 139–157. Michele Verità, che nel 1558 entrò nel maggior consiglio e nel decennio successivo acquisì il titolo di cavaliere dello Sprone d'oro, fu acclamato padre della Filarmonica nel 1583. Nel medesimo anno anche suo cugino Marco, divenuto tempo prima conte della Selva di Progno, fu affiliato al sodalizio. Per il confronto con la condizione di un discendente da una stirpe investita di dignità nobiliare già nel Duecento, all'epoca del dominio signorile degli Scaligeri, si veda GIORGIO BORELLI, *Terra e patrizi nel XVI secolo: Marcantonio Serego*, «Studi storici veronesi Luigi Simeoni», xxvi–xxvii, 1976–1977, pp. 1–31. Anche il conte Marcantonio Serego aderì alla Filarmonica nel 1559, assurgendo poi nel 1577 all'onorificenza di padre.

20. Per i casi di interesse accademico, si veda TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, pp. 80 e 265.

21. Gli statuti accademici sono riprodotti parzialmente in TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, Appendice n. 2, pp. 249–261. Ampi stralci della legislazione civica veronese sono riferiti e commentati da VENTURA, *Nobiltà e popolo nella società veneta*, passim.

22. Di un generale indulgere al formalismo di consimili istituti italiani nell'apprendersi alla fine del secolo, fino all'assunzione di veri e propri compiti di rappresentanza delle città in cui operavano, rendono conto GINO BENZONI, *Gli affanni della cultura: intellettuali e potere nell'Italia della controriforma e barocca*, Milano, Feltrinelli, 1978, in particolare il capitolo «Per non smarrire l'identità: l'accademia», pp. 144–199, e AMEDEO QUONDAM, *L'accademia*, in *Letteratura italiana*, direzione: Alberto Asor Rosa, vol. I: *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 823–898.

23. Lettere di dimissioni compaiono sparsamente in TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, ma si prenda visione di quelle specialmente significative di Vincenzo Algarotti (30 novembre 1545; pp. 99–100), Ludovico Ridolfi (31 dicembre 1556; pp. 106–107), Alessandro Campagna (8 maggio 1562; p. 114) e soprattutto di quella confirmata da Gherardo Avanzo, Alberto Lavezziola e Mario Franco (11 maggio 1562; pp.

parere, i segnali lanciati dalla soppressione, nel 1555, del titolo di «principe», a significare la carica accademica suprema, in favore di «presidente», o dalla commutazione di impresa e motto originari nell'effigie di «una sirena con una sfera d'oro in mano» corredata dalla dicitura «*Coelorum imitatur concentum*», decretata dall'atto notarile che ratificò l'accorpamento con la Società alla Vittoria nel 1564.²⁴ Nel primo caso, tanto più venendo a sapere che il suggerimento del nuovo appellativo provenne da un governatore di Verona, sembrerebbe di poter scorgere la volontà di affidarsi a una terminologia meglio intonata all'assetto statuale del comprensorio, un'opzione forse conseguente (se non invece protesa) alla sedazione dei dissidi fra patriziato locale e senato veneziano, massimamente aspri nel periodo che precedette il consolidarsi dell'oligarchia municipale. Il secondo provvedimento insiste invece sul piano delle questioni ideologiche e di fede e depone dell'adozione di una postura più prudente, non sospettabile di deviazioni eterodosse, questa sì ora consigliata con ogni probabilità dall'avvento delle istanze controriformistiche, nonché dalla stretta dell'inquisizione e forse dalla necessità di trovare un accordo con i nuovi aggregati, provenienti da un'organizzazione anch'essa dedita alla musica ma che, eloquentemente, si definiva «*societas*» anziché accademia.²⁵

Certo è che, in quello stesso torno d'anni, la Filarmonica divenne il luogo nel quale intrattenere le massime autorità della circoscrizione (i rettori: podestà e capitano, entrambi aristocratici veneti inviati dalla Serenissima), le personalità residenti più in vista e le nobili comitive provenienti da altri domini in transito sul territorio. I primissimi anni di attività del consorzio erano stati assorbiti in maniera poco meno che esclusiva dalla cura degli obiettivi statutari in un regime di stretto riserbo, quasi di segretezza si direbbe apprendendo che i compagni che avessero contravvenuto al divieto di partecipare a musiche pubbliche o private fuori dalle mura accademiche sarebbero stati puniti con la sanzione davvero gravosa di uno scudo d'oro.²⁶ Accanto a questa attitudine ‘reservata’, per esprimermi così, nello svolgimento delle faccende accademiche, che pare voler tessere le lodi della vita contemplativa in antitesi a quella

115–116). In queste comunicazioni è frequente la comparazione di atteggiamenti che affliggevano la vita dell'adunanza con l'andazzo politico coeve.

24. I documenti riguardanti le due evenienze si leggono in TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, nell'ordine pp. 254–255 e 246–247.

25. A queste stesse pressioni dovette cedere anche la decisione di avviare al Sant'Uffizio, per emendarli o darli al fuoco, i libri in parte o del tutto proibiti avuti in eredità dal «padre» Alberto Lavezzola (defunto nel 1581), come documenta PAOLO RIGOLI, *Una fonte quasi sconosciuta per la storia dell'Accademia Filarmonica di Verona nel Cinquecento*, in *Coelorum imitatur concentum: studi in ricordo di Enrico Paganuzzi*, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2002, pp. 19–46: 33. È da notare che nel 1548, con animo affatto diverso, la compagnia deliberò «che tutte le cose secrete, et perichulose e suspecte, siano seratte et inchiate sotto bona custodia degli reggenti. Cosa di molto grande importantia et schandollo, et chi non gli provedesse con la regione [= ragione] andaria a perichullo di qualche gran disordine» (Verona, Archivio dell'Accademia Filarmonica, *Querele*, reg. 4, c. 27r, citato in TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, p. 46).

26. La norma è contenuta nel capitolo x degli statuti che, d'altra parte, con il capitolo xv, vietano di introdurre estranei, tanto più se donne, nella casa dell'accademia senza l'autorizzazione dei reggenti: TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, pp. 251–252.

attiva, l'esposizione allargata di eventi musicali, o comunque adorni di suoni, prese sempre più piede nel tempo a venire, fino a comportare uno dei capitoli di spesa più ingenti, assieme al canone di locazione di un edificio idoneo, del bilancio sociale.²⁷ L'Accademia Filarmonica si impose infine come l'unica istituzione del circondario che, in grazia di dignità e attrattive appropriate, potesse prestarsi a promuovere l'incontro di persone collocate al culmine della piramide sociale. Essa sola, infatti, dava certezza dell'ottemperanza di protocolli cortesi che ingiungevano l'apparecchio di momenti conviviali, artistici e intellettuali, reputati ingredienti irrinunciabili della vita di relazione dell'uomo di rango. Alla bisogna non avrebbero potuto invece soccorrere, a causa della pertinenza privata, i ridotti musicali installati nei palazzi veronesi, come quello del conte Mario Bevilacqua, che fra tutti brillò per straordinaria magnificenza.²⁸

La processione per le vie cittadine e la messa solenne del primo maggio, giorno commemorativo della fondazione; la messinscena di commedie e favole pastorali; le mascherate, le serate danzanti e i banchetti in tempo di carnevale; i «concerti» inframezzati alle letture accademiche: sono tutte manifestazioni che, in varie fogge e con diversa enfasi, esibirono al mondo l'eccellenza filarmonica. Non saprei dire quanto, in tali frangenti, contassero le proprietà attribuite alla musica dall'orientamento platonico della prima ora, o se quelle sonorizzazioni valessero ormai più solo quali certificazioni tangibili, sebbene transeunti, della preminenza sociale e culturale di coloro che le incentivavano. Ma è opportuno sottolineare che simili interrogativi non impongono una risposta univoca, sia a fronte del mantenimento in essere di entrambe le prassi, privata e pubblica, sia in considerazione della valenza anfibia – essenziale e celata o, per contro, simbolica e apparente – di ogni ‘oggetto’ toccato dalle speculazioni filosofiche qui contemplate. D'altronde, è anche impossibile appurare se e in che misura gli accademici stessi continuassero a prendere parte, con il compito di cantori e strumentisti, a quelle dimostrazioni. A ben vedere, i codici di comportamento dell'epoca non avrebbero sollevato controindicazioni al loro coinvolgimento purché, fatti salvi i professionisti assoldati all'occorrenza, gli astanti fossero partecipi,

27. Le iniziative più dispendiose furono spesso sostenute con danaro contribuito da singoli, così da gravare solo in parte minima sulle finanze dell'associazione: TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, passim. Questo probabilmente diede agli accademici più facoltosi l'opportunità di distinguersi in seno al consesso e forse anche di fronte ai suoi ospiti. A proposito di quanto, in questa fase di sviluppo delle attività accademiche, rilevasse la disponibilità di una sede prestigiosa, la dice lunga il passo di CANOBBIO, *Breve trattato [...] sopra le academie*, c. 10v, dove osserva che quella allora in affitto «è in loco assai remoto della città, sì che non può esser da i popolari, & mechanici rumori alcun virtuoso essercitio sturbato». Dal 1565 e per vent'anni, l'accademia ebbe infatti per casa il celebre palazzo Giusti, completo di giardino con viali di cipressi e grotte artificiali, vigneto, frutteto, orto e peschiera. Per farsi un'idea della vastità del solo giardino, si consideri che dalla vendita del fieno che se ne ricavò, nel 1566, l'accademia percepì circa 15 ducati d'oro. Dal 1608 i filarmonici si riunirono nell'edificio da essi stessi fatto erigere vicino a piazza Brà, nel medesimo sito della sede attuale.

28. TINTO, *La nobiltà di Verona*, pp. 389–390. Sul ridotto di Bevilacqua, si prenda visione di ENRICO PAGANUZZI, *Mario Bevilacqua amico della musica*, in LANFRANCO FRANZONI, *Per una storia del collezionismo. Verona: la galleria Bevilacqua*, Milano, Edizioni di Comunità, 1970, pp. 143–158.



Fig. 1. Impresa e arma adottate dell'Accademia Filarmonica di Verona dopo l'unione con la Società alla Vittoria nel 1564 (Verona, Archivio dell'Accademia Filarmonica, *Libro degli statuti*, ms. 51A, frontespizio, ca. 1614-1617).

come erano di fatto, della medesima condizione di cesso: fra questi e i filarmonici si sarebbe venuta così a diffondere un'atmosfera di rituale comunione del tutto aliena alla contrapposizione di attore e spettatore (e, in tal senso, la dimensione della pubblicità di quegli intrattenimenti fu incomparabile con quella sottesa all'odierno concetto omonimo).²⁹ È anche vero però che l'ostentazione, sempre più insistita nel corso del Cinquecento, della nozione di nobiltà di sangue, in ossequio alla quale la virtù sarebbe qualità intrinseca all'individuo, trasmessagli per linea genealogica e non invece conquistata coll'adoperarsi nelle discipline edificanti, finisce col rendere irrilevante la questione.³⁰ Intendo dire che, nel quadro di tale inclinazione ideologica, non appare più indispensabile che della loro levatura gli aggregati dessero prova in proprio: atteso che la virtuosità era loro asseverata dai natali (veri o presunti), l'esternazione poteva essere demandata alle iniziative delle quali si facevano promotori anche solo incaricando persone terze. Non c'è allora da stupirsi che essi, confortati dal «gusto» (ossia il buongusto), facoltà innata nei personaggi altolocati, prestassero estrema attenzione all'allestimento di simili attestazioni del loro stato. Ad ogni modo, dal 1558, la Filarmonica fece ricorso, oltre che al «maestro di musica», figura predisposta già in precedenza, ma non sempre in carica, e della quale esaminerò presto la fisionomia, a un manipolo di tre–sei musici salariati in grado di fornire esecuzioni compiute. Già dal 1550 aveva comunque usufruito, come continuò a fare saltuariamente, della collaborazione di musici avventizi e di compagnie precostituite di suonatori.

In esordio ho prospettato che i musicisti attratti nell'orbita dell'Accademia Filarmonica fossero asserviti a rapporti paternalistico-clientelari o, per dirla con Claudio Annibaldi, a uno «scambio» di «protezione contro sottomissione».³¹ Lo stesso musicologo ha delineato molto opportunamente le caratteristiche salienti che contraddistinguono i vincoli di tal fatta. Innanzitutto è presupposta la divaricazione di classe fra le due controparti, resa esplicita dai lemmi padrone e servo, di uso corrente all'epoca. Inoltre, di norma, si riscontrano «eterogeneità degli eventuali servigi prestati dal "cliente"», «longevità delle relazioni fra lui e il "padrino", tendenzialmente vitalizie»

29. I precetti che regolavano la pratica aristocratica della musica sono compendiati in un celebre passo di Baldassarre Castiglione, *Il libro del cortegiano*, Venezia, nelle case d'Aldo Romano, & d'Andrea d'Asola suo suocero, 1528, ed. mod. a c. di Ettore Bonora, commento di Paolo Zoccola, Milano, Mursia, 1972, libro II, paragrafi XII–XIV, pp. 116–119. Per un'esegesi calata nello sfondo della cultura del tempo degli argomenti proposti da Castiglione e delle infinite repliche e variazioni che seguirono per oltre cent'anni, si veda LORENZETTI, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del rinascimento*, in particolare il «Capitolo terzo: Il modello», pp. 65–118: 65–97.

30. La transizione, avvenuta proprio nella seconda porzione del secolo, dalla formulazione di nobiltà connotata dal perseguitamento della virtù al postulato della nobiltà di sangue, del quale sono corollari la virtù, la ricchezza e la detenzione del potere, è ripercorsa da DONATI, *L'idea di nobiltà in Italia*, soprattutto i capitoli III–VI.

31. ANNIBALDI, Introduzione, *La musica e il mondo*, p. 19.

e, infine, «estensibilità di obblighi e benefici ai congiunti delle due parti».³² Lo studioso chiarisce che dette particolarità si verificano appieno quando si tratti di servizio continuativo, erogato per esempio da musicisti stipendiati.³³ È facile comprendere come le medesime possano presentarsi in parte o attenuate, senza comunque venire del tutto meno, qualora i contatti siano sporadici. Le relazioni con i musicisti stabilite dall'accademia scaligera danno conto di entrambe le evenienze, peraltro corrispondenti alle due modalità con le quali si concretizzò il suo patrocinio che, ancora avvalendosi di una categorizzazione messa a punto da Annibaldi, possono essere indicate come mecenatismo istituzionale e mecenatismo umanistico.³⁴

Dispiegando l'evento sonoro, la varietà di patronato denominata istituzionale simboleggiava l'appartenenza del committente, individuale o collettivo, all'estremo della gerarchia civile. Questa dimostrazione non esigeva da parte del fautore competenza e sensibilità speciali in fatto di musica, dal momento che contenuto e forma erano determinati da ceremoniali consacrati dalla tradizione ed esemplati dalle prestazioni delle cappelle palatine oppure dei complessi di trombe, pifferi e, più di recente, violini. L'accademia veronese si affidò a questo costume, desunto da protocolli cortesi e municipali, limitatamente alle processioni del primo maggio e agli intrattenimenti conviviali in ricorrenza dell'anniversario della fondazione e del carnevale. Alla gestione di tali avvenimenti attendevano apposite commissioni elette incaricate, secondo il bisogno, delle musiche, degli apparati e delle vivande, il che denota una sorveglianza comunque scrupolosa.³⁵ Il treno processionale che si snodava il primo maggio dalla chiesa prescelta per la messa alla sede sociale era preceduto da suonatori di tamburo (e forse anche di tromba, giacché in tale data questi ultimi risultano ingaggiati di sovente).³⁶ Le musiche da ballo che seguivano in quel giorno e nei successivi, come pure a carnevale, erano in genere provviste da gruppi precostituiti e autosufficienti, talora provenienti anche da fuori città. Nel 1564, per esempio, da

32. ANNIBALDI, Introduzione, *La musica e il mondo*, p. 32.

33. ANNIBALDI, Introduzione, *La musica e il mondo*, pp. 32–35, per le utili precisazioni e alcuni esempi significativi, e 37.

34. ANNIBALDI, Introduzione, *La musica e il mondo*, specialmente pp. 12–13 e 27–28.

35. Verona, Archivio di Stato, fondo Dionisi-Piomarta, *Summario degl'Atti dell'Accademia Filarmonica*, ms. 634, c.n.n.: «1559. 11. maggio [recte aprile] [...] Parte. Si facciano tre feste da ballo delle più onorevoli, e sia data libertà alli sei regenti di eleggere quelli che averanno a dirigere dette feste. Indi furono eletti dodeci regolatori, ossia mazzieri per la direzion delle medesime». Le scritture cinquecentesche dell'Accademia Filarmonica presentano lacune gravi tanto nella serie degli atti, cioè delle «parti» prese dai reggenti e dall'assemblea dei soci e delle registrazioni delle attività svolte, quanto nei libri contabili dell'esattoria, preposta all'amministrazione finanziaria. Pertanto, gli stralci documentari riferiti qui e avanti saranno da intendere come esempi sparsi e talora unici delle prassi che testimoniano.

36. Verona, Archivio dell'Accademia Filarmonica, *Libro terzo di esattori del Accademia qual principia zenar 1559*, reg. 91, c. 4b: «[1° maggio 1559] per uno scudo d'oro da San Marco datto alli tamburini lire 5, soldi 2, denari ». Per la presenza di trombetti, TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, pp. 156–157 e 162. Certezza dell'uso di trombe per la processione si ha solo da documenti primo-seicenteschi, per i quali vedi ENRICO PAGANUZZI, *Medioevo e rinascimento*, in *La musica a Verona*, Presentazione di Giovanni Battista Pighi, ricerca iconografica e coordinamento di Pier Paolo Brugnoli, Verona, Banca Mutua Popolare di Verona, 1976, pp. 3–216, capitolo v: «Dal Cinquecento al Seicento», p. 208.

Venezia giunse la compagnia di strumentisti capeggiata da Paulo Favretto, una delle più apprezzate all'epoca.³⁷ Ma il caso di virtuosi procurati da luoghi diversi, nel credibile intento di garantirsi prestazioni di alto profilo o per compiacere qualcuno, fu abbastanza frequente. Dubito che gli aristocratici padroni di casa si spendessero nell'esecuzione del repertorio di danza; non per questo ritengo abbiano rinunciato a esibirsi altrimenti nel corso di quei raduni festivi, giusto quanto lasciano trapelare alcune lettere di Jan Nasco, indirizzate loro da Venezia e Treviso nel 1553, via via in allegato a un «madrigaletto per fare uno intermedio quando si ballerà», a «una canzonetta a quattro per il primo di maggio», a «duo mie [sic] madrigaletti qual penso che saranno bene per adoperar questo carnevale nelle vostre feste».³⁸

Alla liturgia in onore dello Spirito Santo, celebrata ogni primo giorno di maggio, i filarmonici accordarono un'attenzione che fa più esplicito appello al paradigma del mecenatismo umanistico, mirato all'asserzione della loro competenza musicale di ordine superiore, attitudine tanto più giustificata dal fatto che anche in simili circostanze essi si esponessero con ogni probabilità come cantori e strumentisti. Lo lasciano pensare gli esborsi a favore di uno o due soprani o di una coppia di violinisti chiamati in aiuto, cioè a presumibile rinforzo dell'organico accademico, non dunque in sua supponenza, per la concertazione della messa, e le spese per il trasporto al tempio di strumenti destinati al rito, nella fattispecie viole da gamba che Nasco, in una corrispondenza epistolare da Treviso risalente al 1552, diceva esercitare in prima persona dai suoi antichi datori di lavoro.³⁹ Più probanti sono le annotazioni, purtroppo frammentarie e poco perspicue in merito alla prassi esecutiva, che compaiono sulle legature di libri-partite di opere sacre di Orlando di Lasso edite nel 1582: vi è indicato un organico vocale-strumentale che coinvolge accademici, salariati e avventizi.⁴⁰ Lo svolgimento della cerimonia era scandito dall'esecuzione di un ciclo polifonico, richiesto tempo avanti a compositori affermati, fra i quali si annovera-

37. La circostanza è documentata in TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, pp. 128–130. L'autore sostiene che gli strumentisti veneziani furono condotti per la messa; l'onorario corrisposto, ammontante a ben 35 scudi d'oro, induce a credere che si siano trattenuti per i tre giorni destinati di consueto ai festeggiamenti, producendosi anche nell'esecuzione delle danze che animavano i ricevimenti. Altre condotte di compagnie di strumentisti incaricati delle medesime mansioni sono notificate in TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, p. 125 (Mazego e compagni nel 1550 e 1555; Stortino suonatore e compagni nel 1554).

38. Il carteggio intercorso fra Nasco e la Filarmonica è riprodotto in GIUSEPPE TURRINI, *Il maestro fiammingo Giovanni Nasco a Verona (1547–1551): documenti e rilievi*, «Note d'archivio per la storia musicale», XIV, 1937, pp. 180–225: 209 per le citazioni. Per il Cinquecento non ci sono giunte descrizioni apprezzabili delle celebrazioni anniversarie e carnevalizie; le istruzioni per gli intrattenimenti di carnevale del 1603, credibilmente rappresentativi di consuetudini inveterate, e un resoconto molto minuzioso del loro complesso svolgimento sono pubblicati da PAGANUZZI, *Medioevo e rinascimento*, capitolo v: «Dal Cinquecento al Seicento», pp. 190–194.

39. Per i musici di rinforzo, TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, pp. 156–157. Per la lettera di Nasco, TURRINI, *Il maestro fiammingo Giovanni Nasco*, p. 207. Inoltre, Verona, Archivio dell'Accademia Filarmonica, *Libro terzo di esattori dell'accademia qual principia zenar 1559*, reg. 91, c. 21b: «[maggio 1563] Datti alli facchini per portar inanti e indrio le viole per la messa soldi 10, denari –».

40. TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, pp. 237–238; per una trascrizione completa e più accurata, MARCO DI PASQUALE, *Gli strumenti musicali dell'Accademia Filarmonica di Verona: un approccio documentario*, «Il flauto dolce», XVII–XVIII, ottobre 1987–aprile 1988, pp. 3–17: 3.

no Giovanni Matteo Asola, Vincenzo Bellaver, Giovanni Corona, Giovanni Croce, Baldassare Donato, Marc'Antonio Ingegneri, Claudio Merulo e Marc'Antonio Por-denon.⁴¹ Nonostante le credenziali vantate dai professionisti elencati, la Filarmonica sottoponeva le musiche così ottenute a una valutazione collegiale.⁴² Di questo uso tratterò più a lungo introducendo il tema della dedica di libri a stampa; per il momento è sufficiente rimarcare che, data l'invariabilità dell'*ordinarium missae*, l'esame, diversamente da quanto sarà stato auspicabile per le opere vocali di genere profano, poté appuntarsi solo sulla condotta compositiva. Quali criteri sovrintendessero simili scrutini oggi non è noto, ma in ogni caso l'accademia si mostrò preoccupata di tutelare la sua reputazione di circolo costituito da autorevoli rappresentanti del patri-zia intendenti di musica. È quindi presumibile che non ci si attenesse al semplice vaglio della correttezza, per così dire, grammaticale della testura, ma che si volessero accertare qualità capaci, per il tramite dell'udito e magari con il concorso di strategie performative non ordinarie, di consegnare a chi avesse assistito al culto un attestato della supremazia artistica dei proponenti.⁴³

Nel 1547 Jan Nasco accettò l'incarico di maestro di musica dell'Accademia Filarmonica. Il contratto sottoscritto e alcuni documenti successivi concernenti il suo operato possono essere riguardati come un compendio esemplare degli obblighi implicati dall'assoggettazione nella quale le società di antico regime tennero i mu-sicisti.⁴⁴ In quanto al requisito ricordato pocanzi per l'instaurarsi di un nesso pater-

41. L'inventario dei beni sociali del 1585, trascritto in TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, pp. 185–190, elenca le «messe scritte [sic] a mano cantate il dì primo di maggio»; di queste oggi non resta traccia. Due donativi per la fornitura di messe sono riferiti da RIGOLI, *Una fonte quasi sconosciuta*, pp. 43–44 (5 scudi d'oro ad Asola nel 1570; 10 ducati a Bellaver «venuto in persona da Venezia ad ajutar a cantarla. Questi però gli si donino non in denari ma in qualche medaglia d'oro, o altro simile soggetto»).

42. *Summario degl'Atti dell'Accademia Filarmonica*, c.n.n.: «1571 primo marzo [...]. Essendo stata presentata alla compagnia da Giovanni Corona una messa in musica, furono eletti per far giudizio sopra di essa: conte Agostino Giusti, Zan Donà Caprino, Giacomo Mezaro, e fu approvata dalla compagnia li 14 detto»; anche in RIGOLI, *Una fonte quasi sconosciuta*, p. 43.

43. È suggestivo apprendere che, nel primo Seicento, in alcune fasi del rito, alle espressioni sonore furono associati elementi visivo-drammatici di forte impatto, come, per esempio, nel 1614: «il Molto Reverendo Don Gian Battista Sacchi soprano celebratissimo [...] sopra la sommità del palco comparve in una nube alla levatione in abito da sirena, cantando sì fattamente, che ogn'uno rimase pieno di meraviglia per l'inaspettato ogetto, e dalla delicatezza del canto rapito, che non d'altri già paragonare lo si sarebbe potuto» (PAGANUZZI, *Medioevo e rinascimento*, capitolo v: «Dal Cinquecento al Seicento», p. 208). Nulla impedisce di ipotizzare che simili approcci sinestesici fossero stati sperimentati già nel secolo precedente.

44. Poiché per il Cinquecento, fintanto che non si prendono in considerazione le corti e le cap-pelle ecclesiastiche, i documenti di questo tipo finora venuti alla luce sono molto rari, propongo la lettura integrale del dispositivo di assunzione di Nasco. Verona, Archivio dell'Accademia Filarmonica, *Esattoria estraordinaria per conto del maestro de musica dela academia*, ms. 69, c. 90r–v, trascritto in TURRINI, *Il maestro fiammingo Giovanni Nasco*, pp. 188–189, e più accuratamente in id., *L'Accademia Filarmonica*, pp. 53–54: «Nota come noi Accademici Philharmonici de Verona, de comune consenso, come consta nelli atti della cancellaria nostra sotto el dì 5 Xmbrio in carte 21, habbiamo condotto l'infrascritto Matregian per maestro della accademia nostra cum salario de ducati trenta all'anno et in reson de anno cum gli capituli et conditione infrascritti cominciando adì 24 febraro 1547 fin per tutto el tempo che a l'una et l'altra parte piacerà, et in fede di questo el ditto Matregian affermarà la presente scrittura et capitoli

nalistico-clientelare (lo scarto di censo fra datore di lavoro e prestatore d'opera), più che l'esiguità della retribuzione accordata al fiammingo, è rivelatrice la sua missiva di commiato del 1551, nella quale si descrive «indegno» e «servitor».⁴⁵ Questo basterebbe, se solo ci si persuadesse che i due termini non furono dettati da convienevole affettazione, bensì dalla consapevolezza della sua inferiorità (indegno, appunto, nel significato di non munito di dignità che lo egualisse ai padroni), nonché dalla speranza di continuare a godere dei favori della Filarmonica nonostante la dipartita alla volta di Treviso, dove avrebbe rilevato l'incarico di maestro di cappella della cattedrale.⁴⁶ I propositi per il futuro avanzati dal compositore nella medesima lettera danno prova della tendenza connaturata a simili legami di prolungarsi oltre la risoluzione formale del rapporto di lavoro. Protestandosi servo, Nasco intendeva rinsaldare il nodo stretto dalla reciprocità di dedizione e protezione, augurabilmente destinato a non allentarsi. Egli infatti rimase in contatto con i padrini e inviò loro sia pezzi concepiti durante il soggiorno scaligero, ma che avevano comportato ulteriori rifiniture, sia brani prodotti nella nuova dimora e che stimò appropriati agli accademici e alle loro preferenze in materia di prassi esecutiva, svelate in parte proprio dalle istruzioni

sottoscrivendo de sua propria mano. Capitolo *primo*. Sia obligata l'accademia nostra pagar el prefato Metregian de tre mesi in tre mesi, in reson de ditti ducati trenta all'anno, et dargli una camera nella casa nostra della accademia, per sua stanza nella qual camera ditto Matregian non possi tenir scola né far cosa alcuna che fosse contra gli ordeni et statuti nostri. Ittem, sia obligato ditto Metregian star tutto il giorno dopo nona nel loco nostro della accademia, a requisition de qualunque della compagnia che in questo sarà schritto che vorà imparar et servirsi di lui come di maestro. Ittem, non possi detto maestro compo-
ner cossa alcuna di musica a richiesta de alcuno che non sia della accademia nostra né composta darne copia senza expressa licentia deli sei reggenti. Ittem, sia ubligato il prefato maestro consegnar tutte le sue compositioni alli sei reggenti della accademia, acciò detta accademia se ne possi servire ad ogni suo beneplacito come di cossa sua propria, facendo la spesa detta accademia della carta, et libri per nottar detti canti. Ittem, sia ubligato detto maestro a compo-
ner il canto sopra tutte quelle parole che per la compagnia over per li sei reggenti li sarà date et ordinate, over per altri eletti per ditta compagnia sopra ciò. Ittem, sia obligatione comune così alla accademia nostra non volendo più salarial detto maestro avisarlo tre mesi inanti tratto, come a Matregian non volendo più servir la accademia avisar tre mesi inanti tratto, acciò et l'una parte et l'altra possi proveder al suo bisogno. Ittem, sia obligato osservare tutti gli capitoli et statuti dela compagnia nostra, et masime nel condur persone. Ittem, oltre gli soprascritti capitoli l'accademia de consentimento de tutti gli compagni concede et dona al detto Metregian chel possi disponer la matina fin a nona ogni giorno a suo beneplacito et utile suo, insegnando a qualunque piacerà a lui eccetto in caso che tutta la compagnia over la maggior parte insieme volesse condurlo fora della città, over altramente servirsene in qualche sua occorentia. Io maistre Jan affirmo et consento quanto nelli presenti capitoli se contiene et così prometto di osservare.

45. Verona, Archivio dell'Accademia Filarmonica, *Epistolario*, busta 1, 14B, lettera senza data, risalente a novembre 1551, citata in TURRINI, *Il maestro fiammingo Giovanni Nasco*, pp. 213–214: «[...] si degnino, che così supplisamente le pregho, se ben da loro mi parto, [...] di tenermi per suo, et farmi gratia che'l nome mio viva in questo loco nella memoria di V.S. honoratissime, ond'io possa spendere per honore mio il lodevole nome suo chiamandomi, anch'io non dico compagno che indegno ne sono, ma servitor de così virtuosa et ammiranda compagnia [...] promettendole (acciò che l'opra sia vero testimonio alle parole) che qualhora mi ritrovarò in questa città di frequentare questo loco in servitio suo, et qualhora di qui mi sarò lontano amandole, di mandarle la parte migliore di tutte le mie compositioni. [...]».

46. Il maestro fu attratto a Treviso dall'opportunità di raddoppiare le sue entrate fisse annue; in luogo dei 30 ducati d'oro incassati a Verona, la cattedrale gliene offriva 63: GIOVANNI D'ALESSI, *La cappella musicale del duomo di Treviso (1300–1633)*, Vedelago, Tipografia «Ars et religio», 1954, p. 112.

per la concertazione recapitate insieme alle musiche.⁴⁷ Ma gli obblighi e i benefici connessi alla subordinazione potevano estendersi ai familiari, persino oltre la vita del contraente. Lo insegna la circostanza che, dopo la morte del musicista nel 1561, la vedova, nell'atto di dare alle stampe le ultime opere del defunto, implorasse l'egida della radunanza filarmonica: ottenne il viatico indispensabile affinché la pubblicazione percorresse incolume le vie del mondo e, per sé, un donativo di dieci scudi d'oro, importo non diverso da quello corrisposto dall'accademia ai compositori viventi che le dedicarono un libro di musica.⁴⁸

Negli anni trascorsi al soldo dei veronesi, Nasco fu gravato di molteplici incombenze, non tutte determinate per via contrattuale. Oltre che alle funzioni di insegnante e compositore, egli si prestò all'approvvigionamento di libri musicali, carta pentagrammata, strumenti e accessori.⁴⁹ Nel 1553, inoltre, sebbene ormai da tempo lontano da Verona, pensò di convincere Lambert Courtois, allora di stanza a Venezia, a offrire i propri servigi all'accademia, un proposito che presume cognizione dell'incarico di procacciare personale specializzato commesso di sovente a musicisti di fiducia dalle amministrazioni di corte ed ecclesiastiche.⁵⁰ Quello performativo è l'unico ruolo non evocato dalle notazioni archivistiche che lo chiamano in causa. Però, atteso che il reclutamento del maestro fu motivato in prima istanza dall'esigenza di avviare al canto alcuni aggregati, la sua perizia almeno vocale può essere data per scontata. Pertanto, nutro pochi dubbi in merito al fatto che i suoi padroni si siano giovati di lui pure nelle mansioni di esecutore. L'ipotesi è suffragata dalla constatazione che negli anni successivi, trovandosi nella necessità di provvedere successori al suo ufficio, gli accademici fecero cadere la scelta su compositori idonei a prendere parte attiva ai «concerti». Così, nel 1553, Orazio Sagramoso rassicurò i compagni di come Courtois «circha al cantar e componere sia sufficientissimo ma del sonar non è la sua perfectio-ne ma che de viola sonerà la sua parte», mentre nel 1568, ancora dal centro lagunare, Giovanni Antonio da Romano candidò un tal Lorenzo, avendo assodato che «suona bene instrumenti da fiato, et con belle minutie, compone et ha gli veri modi d'insegnar a cantar et sonar».⁵¹ Anche Ippolito Camaterò, che servì come maestro nel 1562 e 1563, dovette essere esperto sia nel canto sia nel maneggio degli strumenti, poiché richiese il permesso di andare alla chiesa di Santa Maria della Giara, una volta «per cantar a una messa», un'altra per «suonar la tromba».⁵²

47. TURRINI, *Il maestro fiammingo Giovanni Nasco*, pp. 206–213.

48. TURRINI, *Il maestro fiammingo Giovanni Nasco*, p. 213. L'edizione in causa è *Lamentationi a voce pari di Giovan Nasco a quattro voci con doi Passii, il Benedictus et le sue antiphone [...]*, Venezia, Antonio Gardano, 1561. L'epistola dedicatoria, indirizzata «A li Magnifici Signori Academicci di Verona», si legge in TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, pp. 283–284.

49. TURRINI, *Il maestro fiammingo Giovanni Nasco*, pp. 192–193.

50. Lettera di Nasco alla Filarmonica, da Venezia, 9 febbraio 1553, trascritta in TURRINI, *Il maestro fiammingo Giovanni Nasco*, p. 209.

51. Le due scritture epistolari compaiono per esteso in TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, pp. 75 e 154.

52. Desumo le citazioni dai documenti trascritti in RIGOLI, *Una fonte quasi sconosciuta*, pp. 42–43.

Le condizioni di ingaggio di Nasco imponevano restrizioni perentorie alla professione della composizione. Innanzitutto, senza l'autorizzazione dei superiori, gli precludevano l'opportunità di soddisfare le commissioni di terzi. La documentazione residua non riferisce di istanze di deroga a tale divieto e, in effetti, negli anni trascorsi a Verona, il musicista non indirizzò mai le sue opere, quanto meno edite, a estranei. Ancora più severa era l'ingiunzione di rimettere ai datori di lavoro la musica scritta durante la vigenza del contratto. Che si trattasse di un vero esproprio, e non del desiderio di rendere partecipe la comunità degli esiti artistici attinti dal compositore, lo chiarisce senza possibilità di equivoci il movente addotto: «acciò detta accademia se ne possi servire ad ogni suo beneplacito come di cossa sua propria». Di questo diritto di proprietà diede contezza lo stesso compositore col dire: «Io ho recopiat et acconciato in bona parte le mie canzone ch'io ho fatte essendo nell'accademia, io le manderò presto a V.S. perché sono sue».⁵³ Così facendo gli scaligeri furono certi di fregiarsi di un repertorio esclusivo, non disponibile ad altri, riservato alla edificazione della loro fama e, a questo fine, volendo, poi anche divulgato per il mezzo della stampa, purché con il suggello di un'epistola dedicatoria che riconoscesse loro l'impulso alla gestazione. Conferme di tali modi di porsi, l'uno complementare all'altro, sono addotte da due episodi. Il primo riguarda l'accettazione, nel 1571, del dono da parte di Marc'Antonio Pordenon di «una copia di madrigali scritti in penna con promessa di non stamparli».⁵⁴ Il secondo fa riferimento alle determinazioni assunte nel 1564 in seguito alla sparizione di un fascio di composizioni manoscritte di Agostino Bonzanino «fatte ad instantia de la compagnia, nel tempo che come maestro de musica l'ha servita» (fino a che la morte non lo colse nel 1560): i reggenti deliberarono di convocare il fratello Geronimo (o Girolamo), che benché socio aveva perpetrato la sottrazione, e di intimargli la resa del maltoito o la pubblicazione di quelle opere con dedica all'accademia; della riussita della negoziazione non si ha notizia, ma il fatto che egli continuò a frequentare il sodalizio lascia credere che fu trovato un accordo.⁵⁵ Infine, una coercizione non indifferente derivava a Nasco dall'obbligo di musicare i testi poetici che gli fossero stati inoltrati dai padroni. Di questa ulteriore clausola, latrice di effetti riduttivi sulla responsabilità autoriale del compositore, non

53. Per contro, informandoli dell'intenzione di fare loro avere una sua «canzon' a meser Giovan Dominigo Tedesco, fatta a ricusione di meser Cristophalo Dal Torro», Nasco scrisse ai filarmonici di avere rivolto ai due interessati, in quanto legittimi proprietari, la preghiera di comunicarne una copia a Verona: lettera da Treviso del 19 luglio 1552. Le due missive si leggono in TURRINI, *Il maestro fiammingo Giovanni Nasco*, pp. 206–208.

54. *Summario degl'Atti dell'Accademia Filarmonica*, c.n.n., alle date del 26 e 31 dicembre 1571, citato in RICOLI, *Una fonte quasi sconosciuta*, p. 43. Dei quattro fascicoli che costituivano l'opera resta la sola parte di alto (Verona, Archivio dell'Accademia Filarmonica, ms. 229). Per i manoscritti filarmonici, si veda GIUSEPPE TURRINI, *Catalogo descrittivo dei manoscritti musicali antichi della Società Accademia Filarmonica di Verona*, «Atti dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», serie IV, XV, 1937, pp. 167–219.

55. Verona, Archivio dell'Accademia Filarmonica, *Ballottazioni et atti, libro terzo*, reg. 5, c. 12r, citato da TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, p. 83. Sotto la segnatura ms. 221 è conservata una serie incompleta di libri-partite che contengono esclusivamente madrigali e mottetti a 4–8 voci di Agostino Bonzanino: TURRINI, *Catalogo descrittivo*, pp. 204–210.

1564. da l'altra parte, Hanno fatto, et fanno uione,
et Compagnia perpetua di ambedue Academia
Filarmonica, et Compagnia ai detti Sig. Gio. Don
nato, et Sig. Gerolamo, con li capitoli, modi, patti,
et Cognizioni Infrascritte per solenne stipulatione
tutte esse parte firmati et validati :~
Et p. che l'arma sia formata in questo modo cioè che
sia fatto un scudo d'oro con una Croce quale sia in
quartato con questo, che nel quarto di sopra di una
banda sia posto l'arma della predetta Mag. Acca-
demia Filarmonica che è la Cathena, nel modo, et
forma che ella si trova al presente. Et da l'altra
parte sia posto un'ancora in piedi de lo stesso metallo
del qual è la Cathena, in Campo bianco, et il mezzo
mo si facci nelli quarti d'abajo nel modo, et forma
come qui di sotto si uede :~

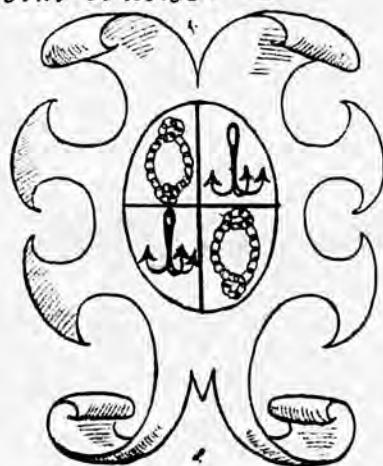


Fig. 2. Particolare del comma nel quale si definisce la nuova arma dell'Accademia Filarmonica di Verona da una copia secentesca dell'atto che sancì l'unione con la Società alla Vittoria nel 1564 (Verona, Archivio dell'Accademia Filarmonica, *Libro degli statuti*, ms. 51A, p. 3).

conosco il simile per l'intero secolo sedicesimo, eppure forse altro non rappresenta se non l'enunciazione in chiave burocratica di una disciplina già di fatto sperimentata altrove (penso di primo acchito alle corti principesche). In ogni caso, essa si accorda bene con le numerose testimonianze della propensione degli accademici alla versificazione. È plausibile che in un certo numero di rime anonime tradite dai manoscritti confezionati dalla Filarmonica e da alcune collezioni vocali a stampa ad essa dedicate possano essere identificati i frutti di tale industria creativa.⁵⁶ Non deve stupire che l'eventuale paternità dei testi sia taciuta, poiché gli accademici non avrebbero gradito di essere confusi con letterati di mestiere in cerca di un vantaggio economico. Ad ogni modo, il loro furore poetico dovette intensificarsi col trascorrere del tempo se, nel 1574 e nel 1589, si rese conveniente emettere norme che frenassero la propagazione delle liriche prima dell'ottenimento del responso favorevole da una giuria designata all'uopo.⁵⁷

Nei confronti dei successori del compositore fiammingo la Filarmonica non fu meno esigente. Rinnovò le obbligazioni già prescritte a Nasco e, ancora nel 1610, in occasione della nomina di Giovanni Francesco Anerio, allora impegnato a Verona pure in qualità di maestro di cappella del duomo, ribadì: «sij obbligato ad ogni richiesta de SS.ri reggenti et SS.ri sopra le musiche, comporre madrigali, ossia il sorte di poesia in musica, in quella guisa, che parerà loro meglio, come s'aspetta ad un maestro di musica».⁵⁸ Nella carica magistrale si registrano però rapidi avvicendamenti e lunghe vacanze, indici forse dell'imposizione di responsabilità troppo onerose a confronto della remunerazione, ma talvolta invece riflessi sicuri dell'insoddisfazione dei congregati, che non esitarono ad allontanare servitori poco proni agli ordini o rei di comportamenti non del tutto specchiati, evenienza non tanto rara se, nel 1571, essi minacciaron «che se alcuno de li salariati sarà tanto ardito che in qual si voglia occasione pertinente a la compagnia voglia opporsi, et sprezzar gli comandamenti de

56. Ad accogliere rime di membri dell'accademia potrebbe essere in particolare il ms. 223, del quale si è occupato MARCO MATERASSI, *Musica «da liuti e canti» nel ms. 223 dell'Accademia Filarmonica di Verona*, in *Struttura e retorica nella musica profana del Cinquecento*, Atti del convegno (Trento, Centro S. Chiara, 23 ottobre 1988), Roma, Torre d'Orfeo, 1990, pp. 77–113. Certamente di mano accademica, ma più tardivi, sono alcuni componimenti in versi musicati nel ms. 220, del quale vedi l'edizione moderna in MARCO MATERASSI, *Il primo lauro: madrigali in onore di Laura Peperara. Ms. 220 dell'Accademia Filarmonica di Verona [1580]*, Treviso, Diastema, 1999. Un'antologia poetica manoscritta, contenente esclusivamente componimenti di filarmonici in italiano, latino e greco, è inoltre *Rime dedicate ad accademici filarmonici e rime di Alberto Lavezziola, padre nell'Accademia Filarmonica*, Verona, Archivio di Stato, fondo Dionisi-Piomarta, ms. 637.

57. TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, pp. 171–173, per i documenti che dispongono il vaglio dei testi poetici degli accoliti.

58. Verona, Archivio dell'Accademia Filarmonica, *Libro decimo degli atti della cancelleria filarmonica 1605–1611*, reg. 42, c. 176r–v, 23 dicembre 1610, citato in GROOTE, *Musik in italienischen Akademien*, p. 88. Per altri esempi di conferma del mansionario, vedi TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, pp. 74 e 153. Uno sguardo sinottico sui salariati della Filarmonica, dovuto alla collazione di documenti diversi, getta GROOTE, *Musik in italienischen Akademien*, pp. 87–88.

li reggenti et deputati sopra le musiche [...] s'intenda detto salariato escluso et casso del loco suo et finita la condutta».⁵⁹

Alcuni cantori-strumentisti, stipendiati a partire dal 1558 in forza di accordi da rinnovarsi di anno in anno, conservarono più a lungo la posizione lavorativa, talora protraendola per il rimanente della vita. Sono queste, per esempio, le sorti del tastierista e compositore magiaro Alessandro Sfogli (anche Sfoi o Sfogi), attivo fra il 1560 e il 1591, e del liutista milanese Girolamo Speroni, rimasto in servizio per cinquant'anni a cominciare dal 1572.⁶⁰ Anche il virtuoso di cornetto Giacomo Celano (o Celani), assunto in prima battuta nel 1570, diede prova di fedeltà: dopo un'assenza durante la quale si era prodotto in favore della corte di Mantova, rientrò nella schiera dei salariati nel 1586, per rimanervi fino al sopraggiungere della morte nel 1592, già dall'anno precedente coadiuvato dal figlio Giulio Cesare, poi trattenuto fino al 1594.⁶¹ Non trovo irragionevole che la parentesi mantovana possa spiegarsi con uno scambio di piaceri fra gli accademici e i duchi. In particolare, le famiglie Canossa e Giusti, ampiamente rappresentate in accademia, furono in termini cordiali con i Gonzaga, e il conte Mario Bevilacqua, associato alla Filarmonica dal 1568 e elevato all'onore di padre nel 1582, intrattenne con Vincenzo un rapporto che si nutriva del comune interesse per il collezionismo di reperti archeologici.⁶² Ma di una qualche dimestichezza del cenacolo con la casa regnante depone pure l'omaggio approntato a Laura Peverara, quasi sicuramente per festeggiare il suo passaggio dalla corte gonzaghesca a quella ferrarese di Alfonso II d'Este nel 1580. Anche Paolo Masnelli, che dal 1582 fece parte del ridotto privato di Bevilacqua, fu «organista del Serenissimo Signor Duca di Mantova» dal 1585 al 1592, quando ritornò al lido natio per sedere all'organo della cattedrale ed essere impiegato poco più tardi anche dalla Filarmonica.⁶³ Gli esecutori, che in genere assommavano le competenze di cantori e strumentisti, se non anche di compositori, dovevano ritrovarsi nelle stanze dell'accademia, nei primi anni tutti i giorni e dagli anni Ottanta solo il mercoledì e il sabato, per due o tre ore pomeridiane ed esercitarsi nei «concerti», nonostante l'eventuale assenza dei padroni, oltre che provvedere al riordino dei libri di musica e alla manutenzione del

59. TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, pp. 160–161.

60. TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, pp. 122–123 e 171.

61. La carriera di Celano si ricostruisce giustapponendo documenti esibiti da TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, pp. 158–161, e RIGOLI, *Una fonte quasi sconosciuta*, p. 45: da questi tuttavia non è dato di evincente gli estremi cronologici del soggiorno a Mantova; egli non dovette lasciare Verona prima del 1581, quando presentò una supplica per l'ottenimento di un aiuto economico allo scopo di recarsi nel paese natale dal quale mancava da quindici anni: Verona, Archivio dell'Accademia Filarmonica, *Epistolario*, busta III, 2A, lettera del 6 febbraio 1581.

62. Fra l'altro, su incarico di Vincenzo Gonzaga, il nobile veronese trattò l'acquisto della tavola bronzea oggi nota come Mensa Isiaca, l'ultimo pezzo di pregio dello «studio di antichità» del cardinale Pietro Bembo allora rimasto nelle mani del figlio Torquato, e conservata oggi al Museo Egizio di Torino; FRANZONI, *Per una storia del collezionismo*, passim, ma soprattutto pp. 29 e 92–93.

63. La citazione è cavata dal frontespizio de *Il primo libro de madrigali à cinque voci*, Venezia, Giacomo Vincenti & Ricciardo Amadino, 1586, che Masnelli dedicò a Guglielmo Gonzaga. Per l'incarico accademico, TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, p. 170.

corredo strumentale societario, ciascuno secondo la propria specialità (tastiere, liuti, archi e fiati), pena la defalcazione di una quota del compenso.⁶⁴

Tabella I
Edizioni musicali dedicate all'Accademia Filarmonica di Verona nel sedicesimo secolo

1. *Madrigali di Giovan Nasco a cinque voci maestro de la nobile & virtuosa Accademia d'i Signori filarmonici veronesi. In Venedia Appresso di Antonio Gardano. 1548.*
2. *Madrigali a sei a sette et a otto voce, con la gionta de cinque canzone a diverse voce. Composti da Vincentio Ruffo. Maestro della capella, del domo di Vérona. Dedicati alli illustriss. signori, academicci di Verona. Novamente da li suoi proprii, esemplarij corretti & post'in luce, con la sua tavola nel fine. Vénetiis apud Hieronymum Scotum. MDLIII.*
3. *Lamentationi a voce pari di Giovan Nasco a quattro voci con doi Passii il Benedictus et le sue antiphone novamente con ogni diligentia stampate & date in luce. A quattro voci. Con gratia et privilegio. In Venetia appresso di Antonio Gardano. 1561.*
4. *Di Hippolito Chamatero maestro di capella, nel domo di Udine, il terzo libro dellli madrigali a cinque voci, nuovamente posti in luce. In Vinegia, appresso Girolamo Scotto. 1569.*
5. *Di Giaches de Wert il quinto libro de madrigali a cinque, sei, et sette voci: novamente composti & dati in luce. Libro quinto. In Venetia appresso li figliuoli di Antonio Gardano. 1571.*
6. *Di Hipolito Baccusi da Mantova maestro della musica dellli illustri signori di Spilimbergo il secondo libro de madrigali à sei voci. Con una canzone nella gran vittoria contra i turchi. Nuovamente posti in luce. In Vinegia, appresso Girolamo Scotto, MDLXXII.*
7. *Madrigali di Pietro Valenzola spagnolo, cantor dignissimo nella capella della illustrissima signoria di Venedia in S. Marco, a cinque voci, con uno a sei, et uno dialogo a otto, nuovamente con ogni diligentia stampati, et dati in luce. Libro primo. In Venetia appresso Angelo Gardano. 1578.*
8. *Di Benedetto Pallavicino cremonese il primo libro de madrigali a quattro voci, novamente composto & dato in luce. In Venedia appresso Angelo Gardano. 1579.*
9. *Di Luca Marenzio il terzo libro de madrigali a cinque voci, novamente composti, & dati in luce. In Venedia appresso Angelo Gardano. MDLXXXII.*
10. *Il primo libro de madrigali a quattro voci di Antonio Morari da Bergamo. Capo della musica istruimentale del serenissimo signor duca di Bavera. Alli molto illustri miei signori colendissimi gli signori academicci filarmonici di Verona. In Venedia appresso Angelo Gardano. M.D.LXXXVII.*
11. *Il quinto libro de madrigali a cinque voci di Marc' Antonio Ingegneri, novamente composti, & dati in luce. In Venetia appresso Angelo Gardano. M.D.LXXXVII.*
12. *Di Paolo Bellasio il primo libro de madrigali a sei voci, con un dialogo à dieci novamente composti, & dati luce [sic]. Con privilegio. In Venetia appresso Angelo Gardano. M.D.LXXX.*
13. *Dialogo del r. m. don Pietro Pontio parmigiano, ove si tratta della theorica, e pratica di musica. Et anco si mostra la diversità de' contraponti, & canoni. In Parma, appresso Erasmo Viothi. 1595. Con licenza de' superiori.*

64. TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, passim, per le assunzioni di personale e gli obblighi contrattuali, e p. 161, per l'incarico di provvedere alla cura dello strumentario; RIGOLI, *Una fonte quasi sconosciuta*, p. 45, per le disposizioni sui doveri dei salariati nel 1586. Le dotazioni strumentali delle quali si rifornì l'accademia sono studiate in DI PASQUALE, *Gli strumenti musicali dell'Accademia Filarmonica*, mentre i reperti sopravvissuti sono descritti in JOHN HENRY VAN DER MEER, RAINER WEBER, *Catalogo degli strumenti musicali dell'Accademia Filarmonica di Vérona*, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 1982. Competenze composite sono certificate ad Alessandro Sfogli dal ms. 222 dell'Archivio dell'Accademia Filarmonica, *Madrigali di Ms Alex° Sfoij veronese à cinque voci*.

Secondo un bilancio stilato da Oscar Mischiati, la somma dei libri musicali dedicati all'Accademia Filarmonica le fa meritare il primato assoluto fra le istituzioni italiane.⁶⁵ Le quindici opere computate fra il 1548 e il 1615 (delle quali tredici entro il sedicesimo secolo) attestano una ricettività che non ha paragone nelle realtà del patronato collettivo, anche molto ambiziose quali, per attenersi ai dati offerti da Mischiati, la Fabbriceria di San Petronio a Bologna, con dodici titoli totalizzati fra il 1566 e il 1709. Contenendosi al Cinquecento, un raffronto più suggestivo potrà essere stabilito, semmai, una volta fatte le debite distinzioni, con le cifre pertinenti a rari governanti ed esponenti della nobiltà: per esempio, Alfonso II d'Este con trentatré dediche in quasi mezzo secolo, Guglielmo Gonzaga e Mario Bevilacqua rispettivamente con venticinque e ventitré in un ventennio. La condiscendenza dell'accademia a far comparire il proprio nome nei frontespizi o nelle intestazioni di epistole dedicatorie è stata sempre interpretata come una prova di straordinaria munificenza. Tuttavia, poiché anche questo modo di inverarsi del mecenatismo rientra nelle pratiche relazionali fondate sullo scambio fra le parti, si dovrà riconoscere come alla concessione all'autore di protezione morale e sostegno economico corrispondesse l'accrescimento della reputazione del dedicatario. Che tali siano i termini propri sui quali riposa la questione era assodato già all'epoca. Lo conferma, fra gli altri, lo scrittore veronese Giovanni Fratta in un opuscolo incentrato proprio sulla voga della dedica e nel quale gli interlocutori che dipanano la materia in forma di dialogo sono quasi tutti membri della Filarmonica.⁶⁶ L'abuso lamentato fin dal titolo è addebitato da Fratta ai mercenari della penna, che ai destinatari designati nei loro volumi si rivolgono sospinti unicamente dalla prospettiva di un guadagno. Questo mercimonio, che ormai rappresentava un malcostume diligante, poteva gettare il discredito sul dedicatario, sospettabile di aver comperato ciò che sarebbe dovuto invece apparire tributo volontario alla sua fama. Inoltre, poiché al mestiere di scrivere induceva, nei casi peggiori, la semplice brama di un donativo, accadeva che si avviassero alla pubblicazione testi di qualità infima, con l'effetto di recare ulteriore danno alla rispettabilità del ricevente.

Proprio per evitare simili rischi, l'Accademia Filarmonica, prima di manifestare il gradimento di una dedica, sottoponeva l'opera a censura: «niuna compositione privata, o pubblica pervenirebbe alla chiarezza del mondo, s'ella non fosse prima da i censori, a ciò eletti, esaminata et da loro fatta testimonianza della bontà di quella; il

65. *Bibliografia delle opere pubblicate a stampa dai musicisti veronesi nei secoli XVI-XVIII*, a c. di Oscar Mischiati, Roma, Torre d'Orfeo, 1993, Prefazione, pp. ix-xv: xi. L'elenco delle edizioni musicali indirizzate alla Filarmonica nel sedicesimo secolo si trova nella tabella 1 del presente articolo. Le epistole dedicatorie delle opere indicate, ad eccezione di quelle di Camaterò (1569) e Benedetto Pallavicino (1579), si leggono in TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, pp. 281-293.

66. *Della dedicatione de' libri, con la correzion dell'abuso, in questa materia introdotto. Dialoghi del sig. Giovanni Fratta, nobile veronese, Venezia, Appresso Giorgio Angelieri, 1590*. Il testo è pubblicato in edizione diplomatica e in facsimile in MARCO SANTORO, *Uso e abuso delle dediche: a proposito del «Della dedicatione de' libri» di Giovanni Fratta*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2006. Santoro non è informato dell'appartenenza all'accademia degli interlocutori.

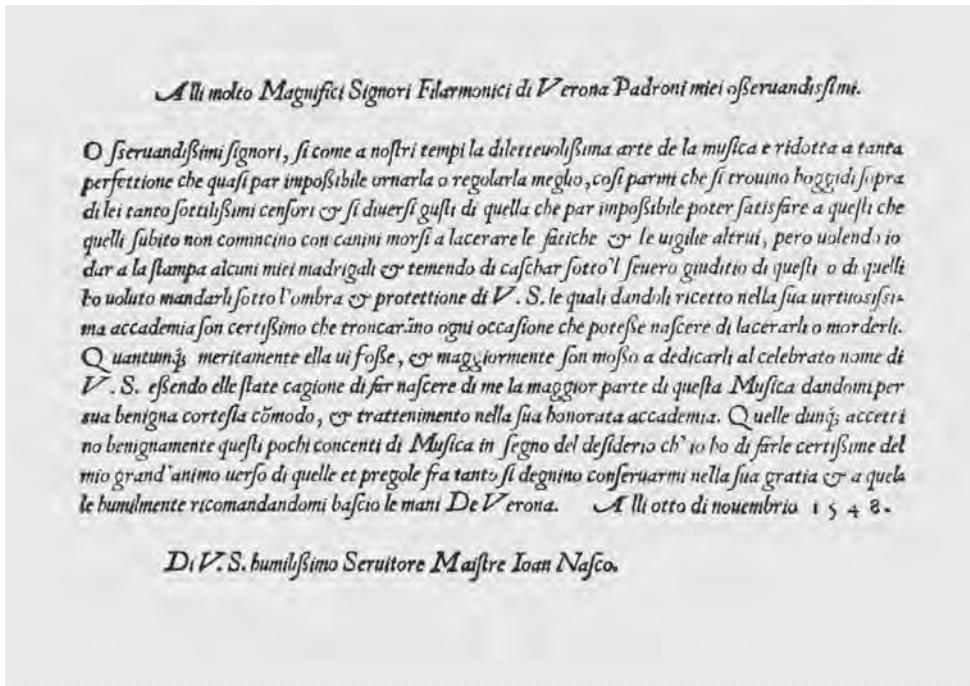


Fig. 3. Epistola dedicatoria dei *Madrigali di Giovan Nasco a cinque voci maestro de la nobile & virtuosa Accademia d'i signori filarmonici veronesi*, Venezia, Appresso di Antonio Gardane, 1548.

qual ordine si trova capitolato nella nobilissima Accademia de' Filarmonici».⁶⁷ L'accorgimento risultava tanto più utile in quanto «in materia di accademie, di comunità, et di collegij vi sarebbe molto da discorrere, sapendo noi, che gli huomini non sono di così stupida cognitione, che vogliano, senza fine interessato, gettar le fatiche loro ad un congresso di persone, ma co'l broglio de gli amici, cercano di tirar a sé larga recognitione; et in modo tale, che molte accademie hanno, con leggi salutari, divertiti questi dannosi influssi».⁶⁸ Di fatto, nel 1569 il consesso veronese aveva deliberato di eleggere a ogni occorrenza una commissione demandata a stimare il libro ricevuto, informando poi l'assemblea circa l'opportunità di accettarlo ed elargire un emolumento al compositore.⁶⁹ Dell'applicazione del provvedimento si ha notizia con riguardo alle edizioni di Giaches de Wert (1571), Pedro Valenzola (1578), Luca Marenzio (1582) e, molto probabilmente, Ippolito Baccusi (1572).⁷⁰ Il vuoto di informa-

67. FRATTA, *Della dedicatione de' libri*, c. 12v.

68. FRATTA, *Della dedicatione de' libri*, c. 19v.

69. TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, p. 59. I donativi della Filarmonica furono sempre compresi fra i 10 e i 15 scudi, anche tramutati in un oggetto prezioso, per esempio una medaglia d'oro coniata appositamente.

70. RIGOLI, *Una fonte quasi sconosciuta*, pp. 43–44, e *Summario degl'Atti dell'Accademia Filarmonica*, c.n.n., nota alla data del 5 gennaio 1572 (non segnalata da Rigoli), che potrebbe riferirsi a Baccusi. Corre l'obbligo di informare (come già ho fatto nel mio *Gli strumenti musicali dell'Accademia Filarmonica*, p. 5) che il *Summario* citato è una compilazione settecentesca effettuata dai registri originali in seguito quasi

zione intorno alle rimanenti è forse da attribuire anche alle lacune venutesi a creare fra le carte d'archivio, ma una disposizione votata nel 1589, analoga a quella adottata vent'anni prima, lascia spazio al dubbio che, di recente, la regola del rigore potesse essere stata trascurata.⁷¹ In qualche misura, inoltre, a sollevare sospetti è la mancanza anche solamente di un unico rifiuto opposto dal sodalizio, sebbene si debba tener presente come, proprio nel 1589, venisse deciso che delle proposte da rigettare sarebbero stati messi a conoscenza i soli reggenti, cosa che potrebbe averne reso superflua l'iscrizione agli atti. Mentre altre volte le scritture riferiscono il compito assegnato ai commissari nei termini vaghi di un giudizio o di un esame, quando si trattò di vagliare, nel 1571, il *Quinto libro de madrigali a cinque, sei et sette voci* di de Wert, gli eletti furono incaricati di «udir detta musica»; e, ancora nel 1572, una giuria venne designata a «sentir la suddetta musica» (non è precisato quale, ma nell'immediato l'istituzione accolse una sola opera di Baccusi).⁷² Si tratta di dettagli che al momento non sono suscettibili di ulteriori accertamenti e che, comunque, lascerebbero intendere che la valutazione delle composizioni fosse conseguente all'ascolto, procedura peraltro difficilmente ovviabile dato il formato in libri-parte nel quale esse si presentavano. Nel 1548, quando maturò la decisione di dare alle stampe una sua raccolta di madrigali, Nasco era astretto dagli obblighi contrattuali a implorare il permesso dei padroni. La supplica inoltrata allo scopo anticipa parola per parola il contenuto della dedicatoria, destinata alla medesima accademia, con la semplice variante della data: 26 agosto anziché 8 novembre.⁷³ Questo significa che l'istituto potrebbe avere avuto l'opportunità di ponderare i brani del maestro prima di emettere l'autorizzazione. Diversa dovette essere la successione degli adempimenti per le altre sillogi patrocinate: quando è praticabile il riscontro della data apposta alla dedica con la data dell'approvazione accademica (Nasco, 1561; Marenzio, 1582; Antonio Morari, 1587), si nota che la pubblicazione precedette di qualche mese l'accettazione. Si deve insomma escludere l'eventualità che i compositori in parola avessero sottoposto a scrutinio i loro manoscritti prima di dare inizio alle operazioni di stampa. D'altra parte, a uno dei suoi convitati Fratta fa narrare della pubblica ricusazione, avvenuta a Roma, di una dedica ricevuta dal Cardinal d'Este e critica quegli autori che, non avendo avu-

completamente perduti. Non è noto a chi si debba il compendio, per sua natura selettivo e comunque alquanto puntiglioso; se non altro alla sua conservazione si prestò Gabriele Dionisi, accademico dal 1752, «padre» dal 1788 e, a più riprese, anche bibliotecario e archivista. Rammento che la censura è in parte documentata anche per le messe del primo maggio e le opere manoscritte, come i madrigali di Pordebon ricordati sopra.

71. Il testo della delibera è riferito in TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, p. 60.

72. Le dizioni compaiono nel *Summario degl'Atti dell'Accademia Filarmonica*, c.n.n., alle date; i documenti che le contengono sono trascritti in RIGOLI, *Una fonte quasi sconosciuta*, pp. 43–44. Dei rapporti intercorsi fra de Wert e il sodalizio veronese tratta nel dettaglio DAVID NUTTER, *Giaches de Wert and the Accademia Filarmonica*, in *Giaches de Wert and his time (1535–1596): migration of musicians to and from the Low Countries (c.1400–1600)*. *Colloquium proceedings, Antwerpen 26–27 August 1996* (= *Yearbook of the Alamire Foundation*, 3), ed. by Eugeen Schreurs and Bruno Bouckaert, Leuven-Peer: Alamire Foundation, 1999, pp. 53–71. Ringrazio l'autore per avermi cortesemente fornito un esemplare del suo scritto.

73. TURRINI, *Il maestro fiammingo Giovanni Nasco*, pp. 195–196.

to soddisfazione dal primo destinatario di un certo loro libro, facevano imprimere una nuova lettera dedicatoria e tentavano migliore fortuna rivolgendosi ad altri.⁷⁴ Simili incidenti e comportamenti repressibili, come pure quello oggi definito pluridrica, introdotti dallo scrittore veronese come tutt'altro che infrequenti, non sono però testimoniati dalle vicissitudini filarmoniche. Se si tengono a mente i vincoli paternalistico-clientelari illustrati finora, si può però immaginare che, in molti casi che interessarono i ranghi più alti dell'aristocrazia, a mediare l'incontro dell'autore con il destinatario di turno, e a offrire al contempo, grazie alla sua dignità, malleveria sufficiente, possa essere stato il suo stesso padrino.

La disamina dei generi e, nell'ambito di questi, delle accezioni stilistiche che contrassegnano le opere offerte all'accademia veronese va oltre lo scopo e l'estensione di questo scritto. L'intento di comprendere in che maniera quelle musiche (o altre del suo repertorio) rispecchiassero i gusti dei filarmonici e potessero incaricarsi di rappresentare al mondo competenza e raffinatezza proporzionate a personalità del loro lignaggio comporterebbe un approfondimento oltremodo laborioso e, a mio avviso, non sempre proficuo.⁷⁵ Questa indagine, inoltre, atteso che proprio nell'esecuzione elargita pubblicamente trovava compimento definitivo il gesto mecenatesco, non dovrebbe esimersi dal prendere in considerazione, assieme alle lezioni testuali, le prassi mediante le quali i committenti avrebbero potuto tradurle in risultanze acustiche: una faccenda di non poco conto se si pensa al ventaglio di scelte che si apriva a chi, come loro, vantava un equipaggiamento strumentale tanto ampio e variegato. D'altra parte, per non dire che di un unico deterrente, già il fatto di non essere in grado di appurare quanti aggregati e coadiutori fossero coinvolti erige ostacoli insormontabili allo scioglimento di simili quesiti. Certo, il «concerto», evocato anche dal secondo motto filarmonico, dovette rappresentare, sia sul versante simbolico sia sul versante sonoro, un ideale coerente con gli assunti concettuali e ideologici dell'accademia e con le sue pretese di distinzione aristocratica. Del ricorso dei sodali, o di chi per essi, alle opzioni executive all'epoca adombrate da quel vocabolo sono emerse più conferme, indubbiamente ma insufficienti a una ricostruzione fondata (tali, per esempio, i ragguagli di Nasco dei quali si è detto). Un attestato di grande impatto probatorio e tuttavia di nessuna ricaduta pratica è una delibera del 1571, sulla quale si sono sovente soffermati gli studi musicologici; purtroppo, il libro che ne dovette sortire, un potenziale manuale di concertazione cinquecentesca, era irreperibile già per Turrini.⁷⁶ A

74. FRATTA, *Della dedicatione de' libri*, cc. 14v e 15r–v.

75. La problematica è affrontata in termini più ottimistici, ma teoricamente ineccepibili, in ANNI-BALDI, *Towards a theory of musical patronage*, pp. 177–179. Di un significativo esempio della corrispondenza di maniera compositiva e gusto del destinatario dà dimostrazione PAOLO CECCHI, «Ov'è condotto il mio amoroso stile?»: *poetica e committenza nei madrigali di Marenzio dedicati a Mario Bevilacqua*, *«Musica e storia»*, X, 2002, pp. 439–495.

76. Verona, Archivio dell'Accademia Filarmonica, *Estratto delle parti dell'Accademia Filarmonica di Verona*, reg. 40B, c. 51, trascritto in TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, pp. 181–182: «Adi 22 dicembre 1571. L'andarà parte che per l'avvenire, uno de li deputati sopra le musiche, quello che haverà più anni, habbia carico far notar sopra un libro che a questo fine si preparerà, tutti li concerti che si faranno, sì il primo



Fig. 4. Il giardino e il pronao della sede fatta erigere dall'Accademia Filarmonica di Verona e inaugurata nel 1608 (da *Due dissertazioni di Giuseppe Bartoli [...]*, Verona, Appresso Dionigi Ramanzini, 1745, p. 3).

qualche anno dopo risalgono gli appunti menzionati prima in riferimento a componenti sacri di Orlando di Lasso. Oltre a tutto questo, delle esibizioni filarmoniche serbano memoria alcuni stralci cronachistici: proiettati come sono al rilievo di risvolti contestuali e all'esaltazione degli effetti che la musica suscitava nell'uditario, essi riescono poco informativi riguardo ai criteri che plasmarono le esecuzioni. Ad ogni modo, ancor più che la scelta di un tale o tal altro brano, forse il «concerto», in quanto artificio performativo straordinario, non accessibile a chiunque e irto di difficoltà domabili solo da consumata perizia, si prestava a conferire la sigla caratteristica alle ostentazioni in musica dell'Accademia Filarmonica. A questa specialità, d'altro canto, si appella Ercole Bottrigari nell'intessere il suo elogio:

ALEMANNO. Hora a queste humili laiche congregationi, di che habbiamo fatto hora mentione, giovami di soggiungerne uno nobilissimo, e altiero mostro del far questi tai concerti di musica; ne' quali intravengono queste tante sorti, & specie diverse di stru-

giorno di maggio, come in ogni altra occasione, scrivendo solamente il nome del madregale, et de l'autore, et in qual libro et con quali stormenti, et voci sia concertato scrivendo anco distintamente per ordine quelli che sono a cinque separati da li altri, et così di tutti quelli che saranno di più parti, acciò che d'improvviso si possi di essi concerti servirsi; il qual libro habbia da star continuamente nel loco de li instrumenti di musica, sotto pena a quello che non farà di ciò nota, di quanto parerà al censore».

menti in tutta quella somma perfettione, che la imperfettione humana, & terrena li può fare [...]. GRATIOSO. E qual può esser mai questo concerto? Bisogna bene, ch'egli sia d'una meravigliosa eccellenzia: & se non è di quei de Filarmonici io non saprei giamai appormivici [...].⁷⁷

L'interpretazione che ho proposto di alcuni fenomeni concorre a delineare un'immagine del consesso veronese diversa da quella contemplata in passato. Dal modo di intendere le cose che ho avanzato chiunque abbia dimestichezza con le vicende delle accademie cinquecentesche ricaverà la sensazione che la Filarmonica costituisse un caso a sé. La sua straordinarietà, tuttavia, a dispetto delle asserzioni di molti, non risiede nella dedizione alla musica. Per concludere, desidero allora rimarcare i fattori che contribuirono maggiormente a rendere unica quell'esperienza. La durata nel tempo dell'Accademia Filarmonica, anche considerando semplicemente il segmento cronologico cinquecentesco, se raffrontata all'evanescenza della stragrande maggioranza dei sodalizi intellettuali coevi, rappresenta un segno individuale sicuro. Tanta longevità le fu assicurata dall'attuazione di un progetto radicato nel profondo della coscienza dei patrizi veronesi e sollecitato da esigenze che altrimenti non avrebbero ricevuto risposta. Alludo all'urgenza di disporre la scena allo sfoggio dello stile di vita nel quale il gentiluomo trovava conferma della propria identità, connotata da virtù, ricchezza e partecipazione al potere. L'impedimento irremovibile, frapposto dalla supremazia veneziana, al soddisfacimento dell'ultima prerogativa menzionata poté essere aggirato dando consistenza a una realtà alternativa al teatro della politica e che, diversamente da quello, si sottraesse al dominio che vanificava le aspettative dell'aristocrazia locale. Poiché era corrente l'opinione che solo le corti propiziassero la realizzazione del nobile, fu gioco-forza volgere a loro lo sguardo. L'accademia si atteggiò dunque a regno retto da giurisdizione propria, nel quale l'accollito si inchinava spontaneamente alla potestà del «principe» (un titolo che ogni aggregato avrebbe assunto grazie all'avvicendamento delle cariche). Indicativo dell'indole cortese che impregnò l'istituto scaligero è il sovvertimento di ruoli tipici del sistema di patronato delle arti. Più spesso le accademie si sostennero, quando anche non ne furono diretta emanazione, del mecenatismo del sovrano o nobiliare. La Filarmonica, invece, nello slancio di assimilarsi quanto più possibile al modello eletto, dovette farsi carico (anziché avvantaggiarsi) dell'iniziativa patrocinante. Questo imperativo valse ai sodali uno stuolo di adulatori e un manipolo di clienti imbrigliati da vincoli non troppo dissimili da quelli che, nella vita civile, soggiogavano i sudditi a chi aveva le redini del governo. Lo stato di superiorità così affermato abilitava gli accademici alla promul-

77. *Il Desiderio overo, de' concerti di varij strumenti musicali, dialogo di Alemanno Benelli; nel quale anco si ragiona della participatione di essi stromenti, & di molte altre cose pertinenti alla musica*, Venezia, appresso Riccardo Amadino, 1594, alla rubrica «Academici filarmonici laudati», p. 47; come è noto, la paternità dell'opera fu svelata dallo stesso autore nella successiva edizione, Bologna, appresso Gioambattista Bellagamba, 1599.

gazione delle leggi e all'amministrazione della giustizia che, se non ebbero rilevanza giuridica, nondimeno diedero dimostrazione di autorità e garantirono l'immutabilità dell'ordine (accademico) costituito, un assetto ideale al quale si sarebbe voluto ridurre l'ingrata condizione politica della città. Nel contesto la musica svolse una funzione di importanza primaria, ma tutt'affatto diversa da quella recepita finora dagli studi di ambito filarmonico. Il discorso intorno alle dottrine alle quali i soci aderirono implicava, come dimostrano, fra l'altro, l'apertura quasi immediata a ogni arte liberale e la vasta biblioteca di autori classici e moderni, la convergenza di tutte le discipline speculative e di studiati atti prammatici. Poiché i filarmonici vollero fare mostra della loro eminenza sociale, culturale e, in qualche modo, finanziaria politica, dovettero rivolgersi a un tramite che fosse consono al loro rango e, al tempo stesso, si prestasse alla persuasione dei molti interlocutori. Nella musica, accreditata della potenza postulata dal platonismo, si ravvisò l'espeditivo più opportuno.