

*L'Accademia Filarmonica di Verona
dalla fondazione al Teatro*

Tre saggi

*a cura di
Michele Magnabosco*



ACCADEMIA FILARMONICA DI VERONA

2015

Il progetto di ricerca

*Atti dell'Accademia Filarmonica di Verona.
Riconoscizione e pubblicazione integrale di fonti documentarie inedite*

è stato sostenuto da



nell'ambito del Bando di Ricerca Scientifica 2004

*Integrazione tra tecnologia e sviluppo di settore.
Progetti di ricerca e potenziamento degli studi in
campo biomedico, umanistico, scientifico e tecnologico*

La pubblicazione dei primi tre volumi degli *Atti dell'Accademia Filarmonica di Verona*, che coprono il periodo corrente dalla fondazione del sodalizio all'inaugurazione del Teatro, ha segnato certamente un punto d'approdo per la ricerca storico-musicale sulla nostra plurisecolare istituzione, aprendo al contempo inediti spunti e prospettive di studio grazie alla ora possibile accessibilità in edizione moderna del materiale documentario.

Vista la consistente mole dei tre tomi (oltre milleseicento pagine) e nella convinzione di corrispondere alle attese degli studiosi e degli appassionati nel fornire una pubblicazione di agile consultazione nella quale sono presentati i primi risultati delle indagini svolte dai curatori della ricerca, l'Accademia raccoglie ora insieme i saggi introduttivi a ciascun volume, che consideriamo non tanto come risultanza definitiva del lavoro fin qui svolto ma piuttosto come punto di 'ripartenza' degli studi sulla Compagnia. L'auspicio è che ai tre saggi qui presentati presto facciano seguito nuovi sviluppi e approfondimenti fondati sui materiali inediti emersi nel corso dello spoglio documentario, ad opera della comunità scientifica.

© 2015 Accademia Filarmonica di Verona – Tutti i diritti riservati

Accademia Filarmonica di Verona
via dei mutilati, 4-4/F
37122 Verona (ITALIA)
tel. 045 8005616
fax 045 8012603

www.accademiafilarmonica.org

accademiafilarmonica@accademiafilarmonica.191.it
biblioteca@accademiafilarmonica.191.it

Le opinioni espresse nei saggi pubblicati nel presente volume impegnano la responsabilità dei soli singoli autori.

ISBN 978-88-940680-8-5

In copertina:
Impresa dell'Accademia Filarmonica di Verona (VEaf, *Archivio storico*, Reg. 51A, c. [I7])

LUIGI TUPPINI
Presidente dell'Accademia Filarmonica di Verona

Premessa

Con l'eccezione di alcuni studi dedicati ad aspetti specifici della realtà dell'Accademia Filarmonica di Verona, quali i saggi di Lanfranco Franzoni sulla genesi e l'evoluzione del Museo Lapidario Maffeiano, di Paolo Rigoli sul Teatro Filarmonico e di John Henry van der Meer, Rainer Weber e Marco Di Pasquale sulla collezione di strumenti musicali, la letteratura scientifica prodotta nel corso del Novecento nella maggioranza dei casi ha focalizzato i propri interessi sul periodo corrente dalla fondazione del sodalizio (1543) agli anni a cavaliere del terzo e quarto decennio del XVII secolo, immediatamente successivi alla peste del 1630. Ciò è avvenuto soprattutto in virtù della forte influenza esercitata dagli studi pubblicati da Giuseppe Turrini e Enrico Paganuzzi, testi ancora oggi imprescindibili per un approccio consapevole alla storia dell'Accademia i quali però hanno contribuito a radicare la visione di questo primo secolo come il periodo di maggior attività e interesse della «Compagnia» dopo il quale essa si sarebbe avviata verso una lenta ma inesorabile dissoluzione, evitata solo grazie alla fondazione del Teatro (1732), primo passo verso quell'irreversibile cambio nella natura dell'istituzione che trovò definitiva attuazione nel nuovo statuto votato a inizio Ottocento, trasformando a tutti gli effetti la «celebre ragunanza» in società di palchettisti.

Una nuova stagione di ricerche, fondata su una ponderata riconsiderazione della letteratura esistente vagliata alla luce di una rinnovata indagine documentaria, che ha visto i primi frutti in studi licenziati pochi anni or sono fra i quali basti qui ricordare i saggi di Laura Och sulla vita accademica nel primo Settecento e di

Alfredo Buonopane sull'acquisizione della collezione epigrafica di Cesare Nichesola, ha portato a una rivalutazione almeno parziale di tale assunto, ridestando allo stesso tempo un più vivo interesse per l'approccio diretto alle fonti, ancora ricche di notizie inedite, fino ad ora possibile solo consultando i documenti originali presso l'Archivio storico dell'Accademia. Infatti, nonostante una produzione abbastanza nutrita di pubblicazioni scientifiche, mancava ad oggi un'edizione complessiva e sistematica dei documenti della Filarmonica. A questa lacuna si è voluto supplire con il progetto *Atti dell'Accademia Filarmonica di Verona* volto a presentare in edizione diplomatica l'intera documentazione della «Cancellaria» e reso possibile grazie alla collaborazione tra Accademia Filarmonica di Verona, Fondazione Cariverona e Conservatorio Statale di Musica “Evaristo Felice Dall'Abaco”. Primo risultato conseguito è stata l'edizione licenziata quest'anno dei documenti prodotti nel periodo corrente dalla fondazione al 1733, suddivisi secondo un criterio cronologico in tre tomi disponibili sia in volume cartaceo sia in formato pdf, liberamente scaricabili dal sito dell'Accademia Filarmonica di Verona (www.accademiafilarmonica.org). Il primo volume copre gli anni dal 1543 all'acquisizione del terreno «ai Portoni della Brà» (1543–1605); il secondo tratta del periodo che vide l'erezione della sede e i primi anni di attività in essa (1605–1634); il terzo, infine, ripercorre il difficile cammino che, attraverso la crisi successiva al «gran contagio», portò a un profondo rinnovamento nell'agire e nella fisionomia dell'Accademia, concretizzatosi con l'edificazione del Teatro (1637–1733). Il primo volume è a cura di Marco Materassi, mentre gli altri due sono stati curati congiuntamente da Laura Och e dal sottoscritto.

L'edizione integrale degli Atti purtroppo non copre l'intero periodo preso in esame in questa prima attuazione del progetto poiché, come noto, tale serie documentaria si è conservata mutila, con lacune, in alcuni casi anche ampie, tra 1554 e 1601 e un totale vuoto documentario per gli anni 1565–1570 e 1634–1637. Fortunatamente queste perdite sono almeno in parte sanate da due fonti indirette: il manoscritto *Origine et progressi dell'Accademia Filarmonica* redatto da Francesco Pona verso il 1639 (BCVr, Ms 912), il cui testo è stato pubblicato in edizione critica da Lucinda Spera, e il *Summario degli Atti dell'Accademia Filarmonica* (ASVr, Fondo Dionisi–Piomarta, n. 634), compilazione settecentesca che riporta molti documenti relativi ai primi due secoli di vita del sodalizio. Questo secondo documento è stato studiato da Paolo Rigoli nel saggio *Una fonte quasi sconosciuta per*

la storia dell'Accademia Filarmonica di Verona nel Cinquecento, dove è presentata la maggior parte delle notizie cinquecentesche in esso conservate. A integrazione quindi dei documenti pubblicati nei volumi degli *Atti dell'Accademia Filarmonica di Verona* si rimanda a questi due manoscritti e alle pubblicazioni indicate.

Nel presente libro, per maggior comodità degli studiosi e con l'auspicio di stimolare ulteriori ricerche sull'Accademia Filarmonica e sulla storia culturale e musicale di Verona, sono pubblicati autonomamente i saggi introduttivi ai singoli volumi degli *Atti dell'Accademia Filarmonica di Verona*.

Gli interventi editoriali si sono limitati alla normalizzazione delle indicazioni archivistiche e bibliografiche. Nel caso dei documenti si è provveduto a inserire, a seconda dei singoli casi, la data o il numero di carta laddove non erano stati indicati. Non si è intervenuto, invece, sul contenuto del testo dei saggi, in considerazione delle personali scelte metodologiche attuate dai singoli autori nell'attività di ricerca.

Dove non diversamente specificato i documenti si intendono conservati presso l'Archivio storico dell'Accademia Filarmonica di Verona; questi sono segnalati indicando solo unità archivistica, carta/carte e data. Per i fondi della Biblioteca dell'Accademia è data invece la segnatura completa.

I riferimenti bibliografici relativi ai saggi di Paolo Rigoli ripubblicati nell'antologia *Scritti sull'Accademia Filarmonica e il suo Teatro* sono stati uniformati alla paginazione di tale volume.

Rispetto ai tre volumi degli *Atti dell'Accademia Filarmonica di Verona* la bibliografia è stata arricchita di alcuni testi utili a un migliore inquadramento dell'Accademia e della sua storia, non specificatamente citati nei saggi. Pur senza alcuna pretesa di completezza voglio presentare così i primi risultati di una bibliografia generale sull'Accademia Filarmonica di Verona attualmente in corso di stesura.

Questo libro, come i primi tre volumi degli *Atti dell'Accademia Filarmonica di Verona*, è dedicato alla memoria di Giuseppe Turrini, Enrico Paganuzzi e Paolo Rigoli.

Michele Magnabosco

Nella prima fase d'attività dell'Accademia la stesura degli Atti – pagine di una storia raccontata dai suoi stessi protagonisti – appare improntata a una sostanziale essenzialità di contenuti e a una forma letteraria dal profilo piuttosto basso per sintassi, a volte incerta e involuta, lessico povero e abbondante di forme dialettali, punteggiatura quasi inesistente. Questo periodo è dominato dalla riservatezza quasi ossessiva con la quale i Filarmonici circondano le proprie attività, raramente accessibili agli estranei (alle donne in particolare)¹ e protette da un complesso di rigide prescrizioni imposte agli appartenenti, uno dei quali si dimette dalla Compagnia già nel 1545 in aperta polemica contro l'esagerata severità degli statuti societari.²

¹ Più «parti», nei primi anni di vita della Compagnia, denunciano i disagi provocati da pur occasionali presenze femminili alle «musiche pubbliche» dell'Accademia: «essendo noi molte volte all'anno sforzadi introdur madone nel logo nostro, et trovar cadrege impresto per commodarle, et discomodar li Compagni, e amici, et far saper le cose nostre» (ASVr, Reg. 603, c. 13r, 1546, gennaio 31); «Vedessi anche in quanti travalli, disturbi, et pericoli siamo spessissime volte incorsi, per cagion di haver introdote donne a musica. Si perché esso sonno l'istesso tumulto, et vengono solo per veder musica, anzi piu per esser vedute esse, et vag<h>egiate» (ASVr, Reg. 603, c. 34r, 1548, aprile 3). Caso limite è poi quello dell'accademico Giovanni Battista Brollo il quale, «ricercato [...] che servise la Compagnia in uno o più concerti» in periodo di carnevale, rifiuta di prendervi parte perché «mai voleva cantare dove era done» in quanto «la sua Consientia non permetteva chel facessi questo, onde gli Reggenti parendogli che la sua fusse ostinatione, et non scusa legitima venero in opinione che egli fusse casso et privo de la Compagnia» (ASVr, Reg. 603, c. 39r, 1549, febbraio 5).

² Si tratta di Francesco Algarotto, che così motiva le sue dimissioni: «Perché a me par che questo nostro Reduto za instituito per ricreatione di tutti li Compagni, godendose in amorevoleza et spasso, de qualche virtu de sonar et cantar et qualche ragionamento piacevole [...] sia fatto da

Abbreviazioni

ACVr: Archivio Capitolare di Verona

ASCM: Archivio storico del Comune di Montagnana

ASVr: Archivio di Stato di Verona

BCVr: Biblioteca Civica di Verona

VEaf: Biblioteca e Archivio storico dell'Accademia Filarmonica di Verona

b. : busta

c. / cc. : carta / carte

cod. : codice

cart. : cartella

doc. : documento

fasc. : fascicolo

ms : manoscritto

Reg. : registro

Nelle trascrizioni dei documenti gli asterischi (***) indicano uno spazio lasciato vuoto nell'originale.

Per quanto intransigenti, i legislatori filarmonici dimostrano tuttavia considerevoli doti di lungimiranza nel predisporre un complesso normativo solido, resistente nel tempo (poche, e in alcuni casi transitorie, saranno in seguito le modifiche apportate al testo originario), completo nel regolamentare i vari aspetti associativi: da quello morale (capitoli V-IX), ai doveri degli appartenenti verso l'Accademia (capitoli X-XV), alle norme in materia di gestione finanziaria e amministrativa (capitoli XVI-XXVII), agli organi di governo e alle loro prerogative, esposte in dettaglio ai capitoli XXVIII-XXXV (la parte più consistente degli statuti). Il governo dell'Accademia è affidato a sei Reggenti con differenziate e specifiche competenze. Probabilmente il numero dei «ministri» fa riferimento ai sei accademici (tre Filarmonici e tre Incatenati) cui nel 1543 era stato affidato l'incarico di «ridur et unir perfetamente et justamente» le due preesistenti accademie nell'unica nuova Filarmonica. Tale circostanza verrà richiamata all'atto della successiva incorporazione nella Filarmonica della «Compagnia da la Vittoria» (1564), là dove si stabilisce che al prossimo cambio dei Reggenti «se habbiano à elegger tre de quelli che erano della Magnifica Academia Filarmonica, et tre de quelli che erano della predetta Magnifica Compagnia da la Vittoria».

Pare con ciò evidente l'intento di assicurare all'esercizio del potere interno un equilibrio stabile e a prova di qualunque privilegio, introducendo meccanismi elettivi di natura democratica, come l'estrazione a sorte del Principe (dal 1555 Presidente) e la scelta per votazione segreta (a «bussolo e ballotte») degli altri cinque Reggenti: Governatore, Consigliere, Censore, Cancelliere, Esattore. Tutti rimangono in carica per due mesi (sei mesi il Censore), in base a un criterio pure rispondente allo scopo di garantire, con il frequente avvicendamento, un coinvolgimento il più possibile ampio degli accademici nelle responsabilità di governo ed evitare nel contempo ogni assuefazione alle cariche.

Analogamente tutti elettivi, e con le medesime modalità, sono altri «officij» inerenti diversi aspetti della vita accademica: dai sovrintendenti alle attività musicali (i «Signori sopra la musica»), ai «Signori sopra le imprese» incaricati di verificare la conformità delle insegne araldiche che ciascun membro all'atto dell'ammissione

era tenuto a esporre nella sede della Compagnia, ai «Signori sopra le compositioni» cui compete di valutare se le opere letterarie o musicali di compagni potessero essere pubblicate «sotto nome di accademico», fino alla funzione di pubblica rappresentanza dei quattro che annualmente in occasione delle più solenni funzioni religiose in Cattedrale dovevano «dar l'acqua à le mani» del vescovo celebrante (incarico solitamente poco gradito dagli eletti, che spesso cercano di sottrarsi costringendo talora i Reggenti a far ripetere anche più volte le operazioni di ballottaggio, fino a che l'accettazione sarà resa obbligatoria sotto pena di una pesante sanzione pecuniaria).

L'assai frequente ricorso a operazioni di voto, a partire dall'immancabile rinnovo bimestrale della Reggenza fino ai vari incarichi assegnati per occorrenze transitorie, fa sì che negli Atti abbondino gli elenchi di nomi con relativi voti a favore e contrari scrupolosamente registrati dai sempre solerti Cancellieri. Pur nella loro asettica ripetitività di rituale burocratico, anche questi elenchi sono comunque parte integrante e significativa della vita accademica, sempre improntata – almeno nell'ufficialità dell'evidenza documentaria – a una rigorosa disciplina etica.

La Filarmonica nasce per iniziativa di un gruppo di veronesi, per lo più giovani, accomunati dall'interesse per la musica e dall'aspirazione a fare di essa strumento di aggregazione e distinzione sociale. Non manca l'opportuno rivestimento intellettualistico annesso all'iniziativa con la meditata scelta di un emblema – impresa e motto – dalle implicazioni programmatiche: una giovane contornata dai quattro elementi primordiali e che «tenghi in mano gli istrumenti de le mathematiche et habbi sopra il capo tai parole: In omnibus sum, et sine me corrueunt omnia»³.

Questa immagine pitagorico/platonica della *harmonia mundi*, della quale la musica è rappresentazione uditiva quanto metafisica, può intendersi anche come allegoria di un nuovo ordine sociale, di una ritrovata identità e dignità culturale cui aspirano i fondatori, per lo più nobili o borghesi di rango, dopo il lungo periodo di degrado che Verona aveva conosciuto nei primi decenni del secolo;⁴ e lo spettro di

un tempo in qua simile, et di gran longa pegio che il publico palazzo, et banco del Malefitio. Ne per altro a mio iudicio, che per tanti Capituli, che sarebbero più che bastanti ali frati zocholanti: et Magistrati che sarebbero superflui a una Republica» (*Epistolario*, cart. 2, lettera in data 30 novembre 1545). Altre dimissioni di accademici in polemica con gli indirizzi del sodalizio arriveranno negli anni successivi (cfr. TURRINI 1941, pp. 106-108, 113-116).

³ La figura è descritta nel Registro 51A, al capitolo I, ma non ne rimane traccia iconografica. All'atto della fusione con l'Accademia alla Vittoria motto e impresa saranno sostituiti dalla semplificata figura di «una Sirena con una Sphera d'oro in mano, con un moto che dice Coelorum imitatur concentum» (Reg. 51A, p. 4, 1565 [recte 1564], dicembre 31).

⁴ Si veda in proposito MATERASSI 1988, pp. 51-52; 57-58.

quell'emergenza civile e morale ancora incombe dietro la quasi ossessiva riservatezza che copre i «virtuosi essercitij» accademici, coltivati «non mostrandosi al volgo in silentio»⁵; e di nuovo riecheggerà nel Proemio anteposto a inizio seicento agli *Statuti dell'Accademia Filarmonica*.

Quella sorta di leggenda delle origini accredita i fondatori della missione di redimere la musica, andata «gran tempo smarita, et mendica», per riportarla «da sì vituperoso stato à la pristina reputatione», il che spiegherebbe l'iniziale proposito di 'vivere nascostamente' riparandosi dietro una normativa interna che sa quasi di *regula* monastica, per quanto a volte infranta da qualche goliardica intemperanza imputabile alla «sfrenata gioventù» dei primi Filarmonici (una «parte» del 25 aprile 1548 cerca di mettere freno con sanzioni pecuniarie alla pratica evidentemente diffusa di scambiarsi «pedi nel cullo et scopelloti» durante le sedute musicali).

Nel giro di alcuni anni si smorza l'irruenza poco riverente verso il decoro accademico e nel contempo i Filarmonici stessi incominciano a prendere coscienza delle potenzialità insite nel loro sodalizio quale nuovo polo culturale della comunità veronese.⁶ Una volta verificato sul campo il positivo impatto sociale dell'iniziativa, essi di dispongono a espanderne la sfera d'influenza anche oltre lo stretto ambito musicale, per accrescere il proprio potere di rappresentanza e meglio adeguarsi al profilo ideale del «cortegiano» che il protocollo vuole non solo «musicò [...] sicuro a libro» e competente «di varii instrumenti»⁷, ma anche – e soprattutto – «più che mediocrementemente erudito, almeno in questi studi che chiamano d'umanità»⁸ e in particolare nelle lettere, «vero e principal ornamento dell'animo in ciascuno»⁹.

⁵ Potrebbe anche essere che a questo atteggiamento non sia estraneo l'influsso del modello di virtù gentilizia fissato da Baldessar Castiglione nel *Libro del Cortegiano* (1528), laddove in particolare si avverte: «Venga adunque il cortegiano a far musica come a cosa per passar tempo e quasi sforzato, e non in presenza di gente ignobile, né di gran moltitudine» (CASTIGLIONE 1987, p. 127).

⁶ «[...] vedendosi molti di questa Compagnia Desiderosi de imparare, et di esercitarsi, leggendo, schrivendo, et ragionando in honore et della nostra Accademia, et di se stesi, le qual cose facendosi darano animo a moltj Giovanj della Città nostra (che si tratengono disunitamente nelli studij delle lettere) di cerchar di unirsi cum noi, et tutti insieme poi occupati in virtuosi exercitij caminare per la via dell'honore cum felicissimo curso cum invidia de chi ha intelletto». (ASVr, Reg. 603, c. 44r, 1549, novembre 17).

⁷ CASTIGLIONE 1987, p. 105.

⁸ *Ivi*, p. 102.

⁹ *Ivi*, p. 100.

L'Accademia si va dunque attrezzando per questo ruolo. Dal 1547 essa si dota di uno stabile maestro di musica «che insegnasse alj compagni» e affianca all'esercizio della musica una regolare attività di sedute letterarie e filosofico scientifiche. Si delibera poi nel 1549 di accogliere non solo soggetti dotati di competenze musicali, ma anche «nell'arti liberalj rationalj et realj». A integrazione del provvedimento si istituiscono nel novembre 1549 le figure dei «Padri dell'Accademia», carica onorifica attribuita a

Huomenj di rara litteratura, di buon nome, et ottimi costumj qualli debbano pigliar carico di leggere, compore tradurre over come piu a essi piacerà esercitare qualche altra virtuosa operatione per utile, et honore dell'Accademia nostra;

ma soprattutto, con regolarità sia pur parsimoniosa, iniziano a tenersi sessioni di «musica pubblica» – in particolare nel periodo del carnevale e in occasione degli annuali festeggiamenti per l'anniversario di fondazione (primo maggio) – dopo che già le «letture» umanistiche erano state aperte a uditori esterni (argomenti delle sedute sono «la Moral d'Aristotele [...] la Logica e Retorica», ma anche l'astrologia e la poesia, in particolare di Petrarca).

A dieci anni dalla fondazione dell'Accademia, gli Atti rimandano una immagine dello «spirito filarmonico» che, pur integro sempre nella sostanza, appare in buona misura mutato nelle modalità del suo manifestarsi. Anzitutto, che non più alla sola musica si indirizzino i «virtuosi essercitij» della Compagnia è formalmente stabilito da una «parte» del 12 dicembre 1557, dove si afferma che con pari dignità ora si esercitano «due sorte di professioni in questa Accademia, una di Lettere, ed una di musica». A conferma di ciò, nelle ricorrenze del primo maggio, oltre ai consueti apparati musicali della solenne messa «a laude dello Spirito Santo» e ai «concerti» che seguono il banchetto, si dispone che «un'Accademico poi faccia un Orazione, o legga qualche leggiadra lezione del Petrarca, o altro simile auttore, o faccia qualche altro discorso virtuoso». In tali circostanze, o in occasione delle tre o quattro feste con relativi balli che l'Accademia organizza in periodo di carnevale, vengono ammessi anche i Rettori della città e altri notabili residenti o di passaggio con relative consorti.

Se nei primi tempi i contatti con personaggi di rango (il duca di Urbino, alcuni cortigiani ferraresi) erano stati occasionali, ora è una vera e propria strategia

politica quella che i Filarmonici mettono in atto nelle relazioni esterne, soprattutto con i rappresentanti della Serenissima sul territorio e con altri «Forastieri d'importanza». Tra le righe degli Atti possiamo cogliere dopo il 1560 i primi segni di mutamento nella mentalità e nella vocazione del sodalizio, ormai non più chiusa conventicola di «fidati amatori» della musica, ma organismo autorevole che anche nei rapporti con le istituzioni pubbliche cerca la propria legittimazione quale primario referente culturale e sociale (ma, perché no, anche politico) della città.

Letto in questa chiave, assume una certa rilevanza il fatto che le presenze femminili non suscitino più gli imbarazzi dei primi tempi, così come più 'laico' e decisamente mondano si venga facendo l'atteggiamento della Compagnia riguardo le occasioni di pubblico intrattenimento¹⁰.

Proprio per far fronte all'accresciuto numero di tali eventi i Filarmonici, sempre impegnati in prima persona nelle varie attività, deliberano di assumere dal 1558, oltre al maestro di musica, anche «musicisti salariati», cioè musicisti di professione (si arriverà a sei nel 1572) con il compito di partecipare alle sedute musicali settimanali, di istruire i compagni e di curare la manutenzione degli strumenti in dotazione secondo le loro specifiche competenze (violenze, strumenti a tastiera, strumenti a fiato e liuti).

¹⁰ «Fu in voci terminato chel presente carneval si dovessi fra ballar nella Accademia» (ASVr, Reg. 603, c. 85r, 1553, febbraio 4); «Che il dì primo di maggio s'abbia apparar la nostra Corte con Palco da Donne e [...] dopoi la Messa é Convito solenne s'abbia a far una Festa da Ballo tutto quel giorno, ed il dì seguente» (ASVr, Fondo Dionisi Piomarta, n. 634, *Summario degli Atti dell'Accademia Filarmonica* [d'ora in avanti *Summario*], c. 35v, 1558, aprile 11); «Che per modo alcuno non si possi dimandar le Donne per più di un Ballo alla volta, che sarà quando saranno condotte in Ballo al principio della Padoana; e che nissuno possi comandare ai Suonatori via dai Reggenti. e che ogni Ballo non sia più di cinque volte con la Piva» (*Summario*, c. 36r, 1558, aprile 30); «Avendo il Sig:^r Giulio Pellegrino dimandato in grazia che a Lui e quindici altri Gentiluomini di questa Città sia concesso venire sotto il nostro Apparato l'ultima sera delle nostre Feste dopo il Ballo a combatter armati la Barriera [...] fù concessa Licenza con condizione che non venghino con fochi artificiali» (*Summario*, c. 50r, 1559, aprile 25); «Sieno introdotte le Madonne alla Festa e Musica che si farà» (*Summario*, c. 43r, 1560, gennaio); «Parte, ma secreta che dopo le Musiche fatte alle Madonne possano gli Reggenti dar doi, o tre Balli nel Giardino, ovvero Salla per trattenimento di detta Madonne» (*Summario*, c. 88r, 1577, aprile 27); «Che sia permesso alli SS:^{ti} Eletti sopra le Musiche uniti alli Magnifici Reggenti poter invitar in quel giorno che loro parerà non solamente le Claris:^{me} Rethore, ma anche quelle Gentildonne ancora che loro parerà per udir le nostre Musiche. Inde fu concessa loro autorità dopo le Musiche per solazzo di quelle Madonne far quatro Balletti nel Giardino in quel medesimo giorno» (*Summario*, c. 105r, 1582, maggio 1; messa ai voti qualche giorno dopo, questa proposta viene però respinta).

Nel 1564, con l'annessione alla Filarmonica di un'altra accademia veronese denominata «alla Vittoria», si compie la transizione al nuovo corso. Il numero dei «compagni» cresce notevolmente (da 32 a 55) e, con esso, anche il patrimonio dell'Accademia, che della «Vittoria» incamera anche tutti gli «strumenti musicali et altri suoi beni». Un «Inventario di tutte le robbe dell'Accademia» riportato nel *Summario*, in data ultimo febbraio 1580, elenca fra l'altro la dotazione di strumenti musicali posseduti dai Filarmonici che ammonta a 129 esemplari (5 strumenti da tastiera, 81 strumenti a fiato, 32 strumenti ad arco, 9 liuti e 2 tamburi)¹¹. Non meno fornita appare dai documenti la biblioteca accademica, che dalle 88 raccolte musicali a stampa e a 9 manoscritte registrate in un inventario del 1562¹², arriva a una dotazione più che raddoppiata (192 esemplari) secondo un documento del 1585¹³. La massima parte del fondo è costituita da raccolte madrigalistiche, che individuano l'ambito di riferimento per l'attività musicale svolta dai Filarmonici veronesi¹⁴ e della quale gli Atti offrono diversi riscontri nei documenti cinquecenteschi e del primo trentennio del Seicento.

Con la prosperità materiale crescono anche «fama et riputatione» della Compagnia, consapevole ormai di non potersi più sottrarre con le sue «virtuose operationi» musicali e letterarie a una funzione anche di pubblica rappresentanza nei confronti della città quale modello culturale da proporre come esempio e stimolo soprattutto ai giovani veronesi. Una vera e propria inversione di tendenza rispetto all'ossessiva riservatezza dei primi anni è documentata da una «parte» del 5 maggio 1583, trascritta nel *Summario* (c. 65r), con la quale – premesso che sarebbe riprovevole se l'Accademia, «radunato un ricchissimo erario pieno di preziosissimi tesori di virtudi guadagnate con onestissimi e vivi sudori [...] volesse adesso non tenerlo apperto e leva l'Adito agli altri di vedere le auree monete nelle quali minutissimamente è impresso l'onore e i frutti che da quelle si ricavano» – di fatto

¹¹ Un precedente inventario del 1569, quindi di poco posteriore all'incorporazione dell'Accademia «alla Vittoria», riporta un elenco di 145 strumenti (TURRINI 1941, pp. 179-180).

¹² TURRINI 1941, pp. 87-93. Sulle vicende della collezione di strumenti musicali si veda DI PASQUALE 1988.

¹³ TURRINI 1941, p. 188. Al presente il Fondo musicale antico dell'Accademia Filarmonica comprende 317 opere a stampa databili fra 1519 e 1627 (con concentrazione massima nel periodo 1540-1590), 21 opere manoscritte comprese nello stesso periodo e 3 edizioni musicali del secolo XVIII.

¹⁴ Sulla prassi musicale dell'Accademia si veda MATERASSI 1990.

si istituzionalizza la prassi del «far Musiche pubblicamente in la Salla nostra e con invito degli Claris:mi Rettori, Gentiluomini e Gentildonne».

Anche i musicisti di professione incominciano a rivolgersi alla Filarmonica come a un patronato di prestigio, con il quale può essere opportuno entrare in contatto magari attraverso la dedica di una collana madrigalistica, come per la prima volta avviene nel 1548 con i *Madrigali di Giovan Nasco a cinque voci* offerti «a la Nobile & virtuosa Accademia d'i Signori filarmonici Veronesi» dal musicista fiammingo, primo «maistro de musica» della Compagnia, poco dopo la sua nomina.¹⁵ Fino al 1628 saranno una quindicina le raccolte di madrigali dedicate all'Accademia veronese,¹⁶ i due terzi delle quali concentrate fra 1567 e 1590 (fra gli autori spiccano Jacques de Wert, Luca Marenzio e i veronesi Vincenzo Ruffo e Marc'Antonio Ingegneri; a quest'ultimo viene offerta nel 1573 la carica di maestro di musica dell'Accademia,¹⁷ ma nessun riscontro documentario attesta che la nomina abbia avuto seguito).

Una conferma della reputazione che la Filarmonica viene guadagnando nell'ultimo quarto del secolo, anche ben oltre l'ambito cittadino, proviene dall'antologia madrigalistica manoscritta (VEaf, *Fondo musicale antico*, b. 220) databile al 1580 e promossa dall'Accademia stessa. Una o più esibizioni alla Filarmonica della celebre virtuosa di canto Laura Peperara (con ogni probabilità

nel 1578)¹⁸ offrono agli accademici l'occasione di dar pubblico saggio delle loro ambizioni letterarie con una collana di ventidue componimenti poetici celebrativi della Peperara e delle sue doti canore. Come a loro naturale completamento, i testi vengono in seguito affidati, verosimilmente per iniziativa degli stessi Filarmonici, a diversi compositori per la realizzazione di una silloge madrigalistica (rimasta manoscritta)¹⁹ che amplificasse con la musica l'eco di quei versi e li nobilitasse imprimendovi il sigillo di più duratura memoria. All'appello rispondono fra gli altri Luca Marenzio, Marc'Antonio Ingegneri, Orlando di Lasso, Philippe de Monte, Orazio Vecchi, Claudio Merulo, Andrea Gabrieli e suo nipote Giovanni, allora ventitreenne; una rappresentanza musicale illustre per cantare le virtù della Peperara, ma anche – e soprattutto – quelle dell'Accademia veronese, il cui patronato si fa allegoria di potere in quanto capacità di indirizzare prodotti musicali a immagine della propria eccellenza, culturale e sociale.

A riscontro di ciò nel 1578 esce dall'officina dei fratelli Sebastiano e Giovanni Dalle Donne, e per iniziativa degli stessi stampatori, la prima raccolta di musiche pubblicata a Verona, il *Giardino de Madregali a Quattro Voci de Diversi Eccellentissimi Musici*. Dedicata al conte Mario Bevilacqua, illustre patrono veronese delle arti e della musica²⁰, l'antologia è altresì un omaggio sia pure indiretto alla Filarmonica, dal momento che sei su nove degli autori in essa compresi sono legati all'Accademia: lo scomparso Agostino Bonzanino, uno dei fondatori del sodalizio e compositore dilettante di valore (suoi sono i madrigali collocati nella privilegiata posizione in testa e in chiusura della raccolta), l'accademico Bartolomeo Carteri, i «maestri di musica» Jan Nasco (anch'egli da tempo scomparso) e Vincenzo Ruffo, i «musicisti salariati» Alessandro Sfoi e Cosimo Cerva²¹.

È manifesto il compiacimento dei Filarmonici «per essere la buona opinione nostra arrivata a quel maggiore colmo di Grandezza che desiderar si possa» (*Summario*, c. 67v, 1573, aprile 24); e proprio per tenere alta la reputazione si intensifica l'impegno sul fronte delle «azzioni pubbliche», soprattutto con

¹⁵ La lettera datata 26 agosto 1548 con la quale Nasco chiede all'Accademia «se volesse esser contenta di concedergli gratia, di poter far stampar alcuni soi madrigalli a 4 over a 5 voci» è riportata nel Registro 603 (c. 36v) sotto la medesima data. Lo stesso testo della lettera viene utilizzato nel novembre successivo per la dedica dell'opera.

¹⁶ Com'è prassi, la Filarmonica ricambia l'omaggio con donativi in denaro o regali di valore: «Che a Don Matheo [Asola] Musico per aver donato una Messa fatta a posta sieno donati scudi cinque d'oro» (*Summario*, c. 2r, 1570, aprile 3); «Essendo stato deliberato con Parte 1571 .19. dicembre di donare a Jaques d'Uvert scudi 12 d'oro, possano li Reggenti spender detta summa in una medaglia conia con una Impresa» (*Summario*, c. 32v, 1572, gennaio 24); «Sieno dati Ducati dieci a M:^o Vincenzo Belsavar [Bellaver] Musico per gratitudine nostra per haverci donato la messa cantata il primo di maggio presente ed' esser 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 simil soggetto» (*Summario*, c. 36r, 1578, maggio 3); «Sieno donati a M:^r Pietro Valenzuola dieci scudi d'oro per li Libri di Musica da lui dedicati a questa Magnifica Accademia» (*Summario*, c. 92r, 1579, febbraio 19); «Che al suddetto Marenzio per l'opera suddetta [Il Terzo libro de madrigali a cinque voci, dedicato ai Filarmonici] sieno donati Ducati 12» (*Summario*, c. 107v, 1583, gennaio 26).

¹⁷ «Che sia condotto Marc'Antonio Ingegneri Veronese per Maestro di Musica per tre anni dandoli Casa, e Ducati 80 all'anno» (*Summario*, c. 56v, 1573, maggio 6).

¹⁸ In proposito, e più in generale sull'antologia poetico-musicale veronese per Laura Peperara, si veda il contributo di DURANTE – MARTELLOTTI 2010, pp. 68–90.

¹⁹ VEaf, *Fondo musicale antico*, b. 220, *Madrigali de diversi à 5 et 6*. Negli Atti, assai lacunosi per il periodo in questione, o in altri documenti d'archivio dell'Accademia Filarmonica, non vi è alcun riscontro dell'iniziativa. L'antologia è pubblicata in edizione moderna in PRIMO LAURO 1999.

²⁰ Sul patronato musicale del conte Mario Bevilacqua si vedano PAGANUZZI 1970 e 1976b, pp. 179-189.

²¹ Si veda in proposito MATERASSI 1998.

allestimenti di commedie, favole pastorali e piscatorie con tanto di apparati scenici e musicali, già per altro nella consuetudine accademica da almeno un decennio.²² Il più importante, e forse il più ambizioso, di questi allestimenti è quello di *Aminta*, «pastorale» di Torquato Tasso che alcuni «amorevoli Accademici» mettono in scena nel maggio 1581 con intermedi poetici di Antonio Cozza (anch'egli accademico), e l'immane corredo di musiche.²³

Cornice di per sé spettacolare per questa messinscena è il giardino di palazzo Giusti, dove la Filarmonica ha la propria sede dal 1565. Dopo quasi vent'anni di permanenza il conte Agostino Giusti, accademico eminente, chiede ai compagni di lasciare il palazzo con il suo (tuttora) celebre giardino. Con gran rammarico per dover «partire da questo bellissimo luoco il cui simile forse da noi non sarà

²² «Fu proposto alla Compagnia per il Governator di far recitar nel loco nostro una comedia dil conte Hercole Bentevoglio intitulata I Phantasmii» (ASVr, Reg. 603, c. 39r, 1649, febbraio 2); «a questi giorni di carnevale si deve nel loco nostro, a nome della Compagnia far recitar una comedia del oltrascrito conte intitulata il Geloso» (ASVr, Reg. 603, c. 39v, 1549, febbraio 3); «Essendo passata la parte nella nostra Compagnia di far recitare questo proximo carnevale una comedia parse a proposito alli Reggenti, et a chi eran deputati sopra le musiche, che si faccessino alcuni concerti per intermedio, et adornamento della comedia» (ASVr, Reg. 603, c. 39v, 1549, febbraio 5); «Quando si haverà una nuova Comedia composta sotto nome degli Filarmonici [...] sia fatta rappresentare in publico sotto nome dell'Accademia nostra et ornandola quanto più si potrà di Prossenio, di Apparato, di Musiche et d'Intermedi» (*Summario*, c. 39r-39v, 1560, febbraio 11); «Parte che essendo solita questa Magnifica Compagnia ora con Musiche, ora con Comedie, ora con Feste distinguersi in questa nostra Città, e ancora appresso le Città estere, ed' essendosi ingrandita la Corte dell'Accademia nostra col gettare a terra quelle casacche che tanto la impedivano; sarà ben fatto dopo il culto divino del primo di maggio dar trattenimento a queste nostre Gentildonne e alla Città tutta col fare in detta Corte tre o quattro Feste solennissime con apparati bellissimoi, et degni di questo Magnifico numero» (*Summario*, c. 93r, 1579, aprile 4); «Sia data facoltà a que' nostri Compagni, che hanno rappresentata con tanta spesa et fatica loro l'Alcèo favolla pescatoria alli Ill:^{me}SS:ⁿⁱ Rettori, et a noi stessi; che possano nuovamente recitarla alle Gentildonne di questa Città, o Forastiere con la presenza degli Accademici [...] Essendo sparsa la voce che alcuni Forastieri d'importanza desiderassero intervenire alla rappresentazione del suddetto Alcèo; et considerandosi che sarebbe grandissimo errore, mala creanza e di poco honore di questa Compagnia se gli fossero serrate le porte contra, perciò sieno introdotti detti Forastieri esclusi sempre tutti i Terrieri» (*Summario*, c. 110r, 1585, maggio 14).

²³ «Parte Che volendo alcuni amorevoli Accademici recitare agli Claris:ⁱ Rettori e Claris:^{me} Rettore Forastieri, et altri Gentilhomeni L'Aminta di Torquato Tasso possino esser introdotti nel Giardino, o nella Casa ove sieno fatti gli debiti Apparati di Musiche come il solito, e trattenere le Gentildonne o con musiche, o con Danze etc: esclusi assolutamente i Terrieri» (*Summario*, c. 17v, 1581, maggio 17); «E perche nacque disparer se si dovessero recitar in scena per Intermedio a detta Pastorale, alcune stanze del Sig:^r Antonio Cozza, furono eletti per Giudici li quali decretarono che si dovessero recitare gli seguenti cioè Sig:^r Alberto Lavezzola Padre / Sig:^r Augustin Vico / Sig:^r Gio: Pietro Regio» (*Summario*, c. 103r, 1581, maggio 30). La «Polizza delle spese per recitar la pastorale nel mese di maggio 1581» è riprodotta in RIGOLI 2002, pp. 35–36.

ritrovato» (*Summario*, c. 109r, 1583, maggio 14) la Compagnia si pone alla ricerca di una nuova sede, adeguata al prestigio dell'istituzione e alle molte attività, anche di rappresentanza, cui essa è destinata. Dopo le non poche peregrinazioni per case e palazzi di Verona²⁴, la Filarmonica decide a quel punto di dotarsi d'una sede definitiva, anche per dare concreta e stabile visibilità al prestigio nel frattempo acquisito. Viene già nello stesso 1583 individuato un ampio terreno «accanto della Rocchetta, distendendosi poi verso la Brà»²⁵. La vasta area, con gli annessi fabbricati era stata concessa dalle autorità veneziane alla nobile famiglia veronese dei conti Della Torre. Sfruttando le ottime relazioni con i Rettori veneti residenti l'Accademia cerca di ottenere a sua volta la concessione del terreno dal «Serenissimo Principe di Venezia», soprattutto dopo che la proprietà torna nel 1592 in mani pubbliche con l'acquisto da parte della municipalità veronese che intende destinare quell'area al ghetto cittadino.

Le difficoltà della trattativa inducono i Filarmonici ad abbandonare il progetto, tanto più che nel frattempo è stata trovata una nuova adeguata sistemazione in palazzo Boldieri. Quando però nel 1602 si prospetta un ennesimo trasloco, l'Accademia riprende con più decisione la trattativa per il «loco della Bra». Nel nuovo negoziato con le autorità veronesi, per altro favorevoli alla concessione dell'area, si intromette il conte Gentile Della Torre che oppone una disposizione testamentaria («fidecommissio») che grava sulla proprietà, vincolandolo in qualità di erede alla conservazione del bene. Il conte si dichiara disposto a cedere purché la Filarmonica conceda in perpetuo alla sua discendenza un posto nella Compagnia in esenzione da ogni contributo. Gli accademici rifiutano il compromesso e, dopo vari e inutili tentativi di conciliazione fra le parti condotti per tutto il 1603, deliberano di «valersi della concession fatta dalla Magnifica Città [...] et che non si deve cercar altro, ma ciò bastarci a dar principio alla fabrica» (Reg. 41, c. 134r, 1604, gennaio 21). Tra l'altro a fine 1604 sarebbe scaduto il termine di due anni

²⁴ Sulle varie sedi occupate dalla Filarmonica si veda RIGOLI 2002, pp. 10–12.

²⁵ «Quel terreno [...] appresso li Portoni della Brà per mezzo la Rochetta, il quale è stato giudicato da SS:ⁿⁱ Padri e Reggenti attissimo a dar compimento al desiderio, e bisogno della nostra Accademia come quella ch'è ora cresciuta e confermata in grandezza e felicità, e che tiene senza dubbio il primo Luogo tra le principali Accademie d'Italia, non di meno pare che le manchi una sol cosa alla sua perfezione, cioè una Casa propria commoda e permanente» (*Summario*, c. 185r, 1588, gennaio 29).

dalla data della concessione (Reg. 41, c. 73r, 1602, dicembre 27) imposto dal governo cittadino per l'avvio del cantiere.

A inizio estate 1604 i lavori preliminari sull'area vengono avviati, ma non tutto è risolto, come gli Atti puntualmente documentano. Nel progetto dell'edificio sottoposto all'approvazione dei Rettori cittadini non è previsto un teatro, sostituito per ragioni di spazio e di costi da un salone di rappresentanza per spettacoli e feste. Le autorità e, a quanto pare, anche molti degli accademici disponibili a contribuire in proprio all'assai impegnativa spesa per la costruzione, considerano il teatro «la principal illustrezza di tale fabrica, conforme alla magnificenza di questa Città et all'albergo honorato degno dell'Accademia nostra» (Reg. 41, c. 161r, 1604, giugno 30) e «restano raffreddati per il rifiuto di questo». Finalmente, dopo innumerevoli riunioni e la presentazione di nuovi progetti alternativi, nel settembre dello stesso anno viene approvato il piano definitivo della costruzione, realizzato dall'architetto Domenico Curtoni che «con esquisita diligenza e sutil lavoro» ne realizza anche il modello ligneo con il teatro, sostituito poi in corso d'opera con una «gran sala» destinata alla musica e agli intrattenimenti pubblici dell'Accademia. Il 22 marzo 1605 viene firmato il contratto di appalto con il «muraro» Silvestro Fontana e si dà formale avvio all'edificazione con la cerimonia di posa della prima pietra.

Anche altre situazioni avevano nel frattempo richiesto l'impegno dei Filarmonici. Un certo fermento crea ai primi del giugno 1601 la richiesta di ammissione all'Accademia presentata il 28 maggio dal poeta Giovanni Battista Guarini. Per la Filarmonica è l'occasione «non tanto di gratificare esso S:^r Caval: Guarino, quanto di ingemmar la Compagnia nostra di cosj pretiosa gioia».

La richiesta di Guarini coglie la Compagnia in un momento dell'anno che «tiene occupatj in villa la maggior parte dellj Academici» per la cura delle loro campagne, per cui vi è il rischio concreto che venga a mancare in seduta la maggioranza necessaria per una valida votazione e che dunque non si possa procedere prontamente come la circostanza impone «all'acquisto di un tanto raro soggetto». Perciò «con special privileggio et derogatione volontariamente da ogn'uno consentita» alle procedure ordinarie (in pratica riducendo i tempi previsti fra la domanda di ammissione e la delibera di accoglimento) già l'11 giugno trentadue accademici acclamano all'unanimità il poeta nuovo membro della Compagnia. L'atto formale di ammissione appaga tanto i Filarmonici quanto

Guarini, il quale per altro in Accademia non metterà piede, conferendo all'accademico conte Agostino Giusti procura notarile per il giuramento d'ammissione sottoscritto in data 22 giugno.

I rapporti di Guarini con i Filarmonici si limitano a uno scambio di cortesie epistolari e all'omaggio da parte del poeta, nel marzo 1602, della nuova edizione del *Pastor fido* «ampliata assai di quel che era prima», seguito qualche giorno dopo da un lettera nella quale egli fa riferimento al dono come parziale ristoro dei suoi «tanti debbiti da scontare con cotesta mia nobiliss:^a et riverita madre la Sig:^{ra} Accademia». Ai compagni filarmonici Guarini tornerà a fare appello con una lettera inviata da Pesaro il 12 aprile 1604, nella quale chiede di essere da loro difeso dagli attacchi di un predicatore, «Padre Segalla Giesuita», contro il suo *Pastor fido* «dalla penna alla lingua, dalle carte al pulpito». Impegnatissimi in quel periodo nella controversia sul terreno per la nuova sede, gli accademici rispondono al poeta soltanto un mese dopo, assicurandolo di aver fatto quanto in loro potere – anche rivolgendosi al vescovo di Verona – affinché l'incauto predicatore venisse ripreso e in qualche modo costretto a rendere pubblicamente ragione delle sue accuse all'opera. Guarini di rimando ringrazia per l'intervento a suo favore, lasciando tuttavia intendere che avrebbe preferito un chiarimento scritto da parte del gesuita. A quel punto gli accademici decidono di lasciar cadere la questione, ritenendo «esser bene non star piu a scrivere al sodetto S:^r Cav:^r, ma metter le cose in silenzio, come prudentemente e stato esseguito».

L'avanzamento dei lavori nella nuova sede rimane in quegli anni la maggior cura dei Filarmonici e pure il tema ricorrente degli Atti. Il forte impegno economico che l'impresa comporta e le misure necessarie a farvi fronte, prima fra tutte il contenimento delle spese correnti, non fa tuttavia perdere di vista l'obbligo morale di coltivare adeguatamente «fama e reputatione si in Verona come appresso alle natione esterne» fin lì guadagnate dalla Compagnia. Magari con meno fasto si continuano a celebrare le ricorrenze anniversarie del primo maggio e a tenersi «musiche pubbliche» con la partecipazione delle autorità cittadine. Il passaggio in città di qualche personaggio di rango è poi opportunità da non perdere per mettere in mostra l'Accademia e consolidarne l'immagine quale sede di pubblica rappresentanza della città. Così ai primi di maggio 1608 in occasione dell'arrivo a Verona dei «Sig:ⁿⁱ primo e 2^o genito di Savoia [...] benché come incogniti» gli accademici pensano di organizzare una festa in loro onore. Molto

attenti alle convenienze diplomatiche e mondane, i Filarmonici considerano che quella dei due Savoia sia una visita privata e dunque la festa sarebbe dovuta apparire come «casuale et non pensata». Poiché tuttavia non si sarebbe potuto far passare come improvvisato un festeggiamento consono al rango dei Savoia, si decide di soprassedere.

L'episodio, in sé marginale nella vita dell'Accademia, è comunque significativo della tendenza a interpretare in senso sempre più pubblico il ruolo dell'istituzione nella vita cittadina, come apparirà di crescente evidenza col passare del tempo.

L'impressione è che l'avvio del secolo XVII colga la Filarmonica in una fase di transizione, nella quale essa si interroga sulla propria identità e funzione, avendo da una parte il fermo riferimento degli ideali originari e dall'altra la consapevolezza di dover rispondere a esigenze sociali e culturali affatto diverse da quelle di partenza. Scomparsi tutti i fondatori, tocca a questa generazione di accademici il compito di consolidare il prestigio ormai storico del sodalizio adeguandolo ai tempi nuovi.

La metamorfosi in atto trova riscontro anche nell'affinamento linguistico che gli Atti documentano nella registrazione dei fatti di vita accademica. Non più la dimessa condotta dei primi anni, ma maggiore accuratezza formale e lessicale, talora con qualche ambizione letteraria. L'avvicendamento assai frequente dei Cancellieri, cui compete la stesura degli Atti nel bimestre di carica, mette a disposizione un campionario sufficientemente significativo di comportamenti linguistici per documentare come nel frattempo il livello culturale della Compagnia si sia elevato in modo piuttosto uniforme, pur con le inevitabili oscillazioni.

Veri saggi di *ars bene scribendi* sono poi le «suppliche», ossia le domande di ammissione all'Accademia che gli Atti regolarmente riportano dal 1601; a partire da quella, per altro assai stringata, del poeta Giovanni Battista Guarini. L'autore del *Pastor fido* non aveva bisogno alcuno di esibire le proprie credenziali ai Filarmonici, come invece di regola sono tenuti a fare gli aspiranti ordinari, con «suppliche» spesso farcite di riferimenti alla cultura classica, abbondanti di similitudini e immagini verbali a effetto, comunque sottomesse nel loro argomentare alla regola retorica della *captatio benevolentiae*, cui nessuno si sottrae (e vi è pure chi ostenta ingegnosa erudizione umanistica confezionando un centone virgiliano in onore dell'Accademia e dei suoi membri a corollario della «supplica» regolamentare).

La «supplica» è l'atto finale, e soltanto formale, della procedura d'ammissione (presentazione da parte di un accademico, assunzione di informazioni sul possesso dei requisiti personali «che si convengono a chi vuole entrare nella nostra Compagnia», votazione «a ballotatione»), e si configura come tributo d'ingresso pagato al prestigio della Filarmonica per il privilegio concesso con l'ammissione. Vi sono nessi evidenti fra queste «suppliche» e le dediche premesse alle stampe di opere musicali patrocinate dall'Accademia, con il loro abituale impianto retorico di circostanza: celebrazione dei dedicatari, motivazioni che spingono a chiedere l'accogliamento, richiesta di indulgenza per l'audacia dell'iniziativa. Nelle «suppliche» viene così perpetuata, sia pure a solo uso interno, una consuetudine encomiastica che per quanto riguarda le dediche musicali si esaurirà di lì a poco, nel 1615; sintomo anche questo della fine di un'epoca che l'ingresso nel secolo XVII segna irrimediabilmente.

La manifestazione più appariscente dello «spirito filarmonico» in versione seicentesca rimane comunque l'edificazione della nuova imponente sede finalmente di proprietà, dove l'Accademia si insedia nel 1608; ma altri, più strutturali, sono i mutamenti che dai primi decenni del secolo si preparano a mutare anche nel profondo la fisionomia del sodalizio. Lo «spirito filarmonico» attraverserà indenne nella sostanza le trasformazioni che con il secolo XVII interverranno negli indirizzi culturali e nel costume civile, ma affatto diverse saranno le modalità con cui esso verrà manifestandosi attraverso le successive generazioni di accademici, così differenti nella mentalità e negli intendimenti dalla generazione dei fondatori.

Il 14 agosto 1608 l'accademico «Mons: [Francesco] Recalco con la presenza della maggior parte de' Compagni benedì Religiosamente la nuova Casa suplicando alla santissima Trinità la prottettione della nostra Compagnia»¹.

Con il trasferimento nella nuova sede «ai Portoni della Bra» si apre quello che può essere individuato come il secondo periodo della plurisecolare vita dell'Accademia Filarmonica di Verona, nel quale il sodalizio consolida la sua posizione nella società scaligera. L'acquisizione di una sede stabile di proprietà è fondamentale momento di svolta nella storia della Filarmonica, non solo perché manifestazione inequivocabile del prestigio e del ruolo centrale nella vita cittadina raggiunto dall'istituzione ma soprattutto perché punto di partenza di un mutamento della realtà e della fisionomia della Compagnia che nel tempo avrà come conseguenza quella evoluzione istituzionale e culturale che le consentirà di sopravvivere fino ai nostri giorni. Come ha sottolineato Laura Och infatti

il possesso di un terreno o di un edificio è un privilegio di non poco conto in un'economia, qual è quella veronese del Sei-Settecento, ancora in gran parte fondata sulle rendite della proprietà immobiliare. Oltre a garantire redditi sicuri derivanti dagli affitti, la proprietà della sede è il fattore che

¹ Reg. 42, c. 105^v, 1608, agosto 14. Il trasloco delle «robe della Compagnia alla Casa nova», organizzato in gran fretta perché Curio Boldieri aveva «fatto far à S:ni Reggenti molte volte istanza che volessero disoccuparli la Casa dei Leoni la quale per molti mesi havea concesso all'Academia gratis et senza alcuna ricognition di fitto», iniziò il 9 agosto quando ancora la nuova sede era stata edificata solo parzialmente. La «prima sessione nella habitatione dell'Accademia» ebbe luogo il 14 settembre seguente (Reg. 42, c. 105^v).

contribuisce in modo decisivo a definire l'Accademia come istituzione. Essa le assicura infatti indipendenza dall'eventuale condizionamento di mecenati privati [...] e la costringe a un impegno costante nell'amministrazione delle proprie rendite, un impegno destinato a divenire con il passare degli anni un formidabile fattore di sviluppo per l'Accademia.²

Nei primi decenni del Seicento l'Accademia Filarmonica vive una fase di forte espansione, sia per quanto riguarda la definitiva affermazione del proprio ruolo nella vita culturale veronese e i rapporti con consimili istituzioni di altre città sia sotto il profilo sociale.³ Conferma del sempre maggiore prestigio del sodalizio è il costante aumento dei soci sia veronesi che «forastieri», il cui numero nei soli anni 1610–1615 passa da 58 a «ottantadue de' ordinarij»⁴. Crescita che rimane costante per tutti gli anni Dieci e Venti del secolo, interrotta solo dalla peste del 1630, che chiude dolorosamente questo secondo periodo della storia del sodalizio.

Profondamente coscienti di costituire un gruppo selezionato, un'élite interna al ceto nobiliare e possidente scaligero,⁵ gli accademici in questi anni agiscono in modo incisivo per consolidare il proprio primato nella città.⁶ Anche ora, come già in passato, ciò avviene attraverso la creazione e la gestione di quella fitta rete di rapporti politici e intellettuali con le autorità civili e ecclesiastiche, che nel tempo porta a far coincidere le modalità di azione e l'essenza proprie dell'Accademia Filarmonica con quelle della corte principesca di cui Verona da ormai due secoli è priva, assimilandone le funzioni quantomeno quale referente culturale e artistico.

Pur non tralasciando la cura dei rapporti con alcune corti estere, fra le quali spicca quella mantovana dei Gonzaga, è principalmente con i rappresentanti locali

della Repubblica di Venezia che l'Accademia Filarmonica coltiva un'autentica politica di relazione «sapientemente gestita da alcuni autorevoli accademici al fine di ottenere benevolenza, protezione e, soprattutto, finanziamenti economici»⁷. Tale strategia è attuata sia incentivando momenti di contatto e condivisione con i Rettori veneti, regolarmente invitati alle celebrazioni ufficiali dell'Accademia e in onore dei quali sono organizzati trattenimenti e cerimonie religiose, sia attraverso l'affiliazione di rappresentanti del patriziato veneto⁸ e la creazione *ad hoc* di cariche onorifiche assegnate a influenti personaggi, come quelle di Protettore e Coprotettore delle quali furono investiti rispettivamente il cardinale Federico Cornaro⁹ e il podestà Andrea Cornaro¹⁰.

Nella prima metà del Seicento fra le cerimonie religiose più importanti spicca, anche sotto il profilo dell'impegno economico e organizzativo, il funerale di Agostino Valier «Cardinale di Verona nostro Protettore» celebrato il 28 giugno 1606 in Santa Eufemia,¹¹ per il quale l'Accademia commissionò all'architetto Domenico Curtioni un catafalco strutturato come

una mole di quadro perfetto [...], in forma d'un Mausoleo piramidale, il quale ascendeva a scaglioni d'altezza di quatro piedi per ciascheduno di quelli fin al numero di otto con la base, al mezo dela salita de quali per ogni lato v'era l'ascesa di gradi ordinarij fin al colmo, ove si poteva salire, v'era à pie di ciascuna salita due scale dopie una contra l'altra fin all'altezza dela base adorne de balaustri [...] [con] una piazza nella cima ove era un dado sopra il quale v'era posto un sarcofago, e sopra il feretro coperto di panno d'oro, con il Baldachino sopra quattro aste, su li angoli della qual piazza v'erano quatro grand'aquile incoronate sopra il capo di ciaschuna delli quali luceva una lumiera.

² OCH 2009, p. 249.

³ Per il periodo in esame nella documentazione sono attestati rapporti con l'Accademia degli Intrepidi di Ferrara, l'Accademia degli Umoristi di Roma e l'Accademia dei Ricovrati di Padova. A conferma del prestigio goduto dall'Accademia Filarmonica al di fuori dell'ambito cittadino occorre la richiesta avanzata nel maggio 1620 da «Padre D:^e Latanzio *** del Ordine di san Benedetto il quale desiderava haver gli capitoli et ordini della nostra Accademia, per istituir in Brescia un'Accademia di lettere, dove fù determinato esser grandissima riputatione, et grandissimo honore di questa Academia il concedergli, et cosi fù concluso; ma parse bene, che il darli il libro non era bene; ma che loro mandassero a copiarli» (Reg. 44, c. 94r, 1620, maggio 16).

⁴ Reg. 43, c. 135r, 1615, marzo 18.

⁵ FULCO, *Introduzione* a PONA 1973, p. X.

⁶ Esempio emblematico dell'alto prestigio sociale che l'essere accademico filarmonico raggiunge nella prima metà del Seicento è l'utilizzo su «i suoi arnesi bellici [di] ricami che rappresentassero le insegne della nostra Academia» da parte di Luigi Nogarola «eletto dal Serenissimo nostro Principe Capitano di militia equestre» (Reg. 43, c. 145r, 1615, luglio 6).

⁷ SPERA 2004, p. 257.

⁸ In alcune occasioni ciò avvenne anche in deroga alle leggi accademiche, come nei casi di Bertuccio Valier, già membro dell'Accademia Filotima, e di Andrea, Giorgio e Catterino Cornaro tutti minori di 18 anni. La «parte delli 8 d'Aprile 1575» disponeva infatti «che nissuno d'altra Academia possi entrar in questa nostra» (Reg. 43, c. 85v, 1613, dicembre 12) mentre gli Statuti vietavano espressamente l'ammissione di soggetti «che almeno non si[ano] di età di anni XVIII» (Reg. 51A, *Statuti dell'Accademia Filarmonica*, Capitolo II, p. 13; cit. anche in TURRINI 1941, p. 250). Sull'Accademia Filotima si veda CAVAZZOCCA MAZZANTI 1935.

⁹ Reg. 45, cc. 30v, 31r, 33r–33v, 37v–38r, 1627, gennaio–aprile.

¹⁰ Reg. 45, cc. 138r, 140v–141r, 145r–145v, 146r, 147v–151r, 1633, gennaio–febbraio.

¹¹ Reg. 42, cc. 51v–52v, 1606, luglio 7. Sul funerale di Agostino Valier si veda anche PAGANUZZI 1976b, p. 196; per una stampa raffigurante il catafalco allestito in Santa Eufemia si rimanda a RIGOLI 1988, p. 26.

Mentre ai lati della struttura erano posizionate

delle piramidi su le teste de morte [...] [che] havevano ciaschuna sopra le due facciate che si scoprivano figure fatte dà boni pittori che rappresentavano, Roma, Venetia, Verona, et l'Accademia Philarmonica con li suoi elogij, et le virtù theologiche, il rimanente erano compartiti emblemi, et elogij tutti indricciati al fine che ricercava la pompa funebre, nel mezo di ciaschun lato v'erano l'insegne, et arme philarmonica, à pie della positora della cima verso la parte principale volta all'altare maggiore, v'erano ministri con l'insegne pontificie, et più altro sotto al baldachino su li anguli della piazza quattro ch'incensavano il feretro, l'insegne cardinalitie con le armi adornavano i muri, con quelle di morte col capel rosso.

Oltre ai non trascurabili vantaggi di tipo economico, quali le diverse elargizioni operate dai rappresentanti della Serenissima in carica a Verona,¹² la sospensione per quindici anni prima e la cancellazione poi del livello che gravava sul terreno «ai Portoni della Bra» e l'assegnazione all'Accademia di una percentuale su tutte le condanne comminate dal tribunale penale della città, la ricaduta più significativa dell'azione 'politica' dell'Accademia fu, come detto, la definitiva affermazione del suo ruolo di preminenza nella vita cittadina. Il maggior riconoscimento di tale centralità successivo all'insediamento nella nuova sede fu l'affidamento, deciso nel 1612 dai Rettori veneti Almorò Nani e Filippo Bembo per «farne pubblico deposito nella stanza dell'Accademia Philarmonica», della collezione di lapidi antiche raccolta «con straordinaria diligenza et estrema fatica» presso la propria villa di Ponton dal defunto canonico Cesare Nichesola, che per gli ingenti debiti gravanti sull'eredità dell'erudito rischiava la dispersione.¹³

Lunga però fu la strada che portò la Filarmonica dall'originaria sede «in Fontanelle», secondo Turrini sita in «qualcuna delle case che guardano sulla piazzetta omonima nel quartiere del Duomo»¹⁴, al «loco nostro della Bra».

¹² Fra i Rettori veneti che nel primo trentennio del Seicento sostennero con donazioni l'Accademia si segnalano Giulio Contarini (1606), Alvise Foscarini (1610), Girolamo Cornaro (1611 e 1622), Agostino Amulio (1614), Michele Priuli (1625), Leonardo Donato (1628) e Andrea Cornaro (1633).

¹³ Reg. 43, cc. 34^v-35^r, 1612, maggio 4. Sulle vicende della collezione Nichesola, nucleo fondante da cui per opera di Scipione Maffei nel Settecento prese avvio l'odierno Museo Lapidario Maffei, si vedano FRANZONI 1982 e BUONOPANE 2009.

¹⁴ TURRINI 1941, p. 15. La precisa ubicazione di questa sede non è stata ancora determinata. Sulle prime sedi dell'Accademia si vedano anche PAGANUZZI 1974 (pp. 32-34) e RIGOLI 2002 (pp. 10-12).

Un cammino durato più di sessant'anni e segnato da diversi spostamenti da un palazzo privato all'altro di Verona. Dopo i primi vent'anni, per i quali nella maggior parte dei casi l'ubicazione del luogo di dimora non è indicabile con certezza,¹⁵ nel 1565 l'Accademia trovò accoglienza presso palazzo Giusti, dove risiedette fino al 1583¹⁶ per poi spostarsi prima nella «casa di Giovanni Battista Carteri per circa diciotto mesi»¹⁷ e poi in palazzo Boldieri a San Fermo, qui rimanendo fino al definitivo insediamento in quella che è ancora oggi la sua sede.

In questi anni di peregrinazioni «l'incremento numerico degli Accademici, unito ad una costante e crescente attività»¹⁸ rese sempre più pressante per la Compagnia la necessità di dotarsi di una sede stabile e definitiva che rispondesse alle proprie esigenze. A tal fine già il 26 maggio 1595 l'Accademia presentò una supplica alla Serenissima, che ebbe esito negativo, per ottenere in feudo il terreno «dove sono i portoni della Bra in Cittadella» del quale in precedenza era stata investita la famiglia Della Torre, rilevato dalla Città di Verona nel 1592. Presentata di nuovo richiesta nel 1602 i Filarmonici ottennero la concessione del terreno, adoperandosi fin da subito per l'erezione di una sede. Vagliati negli anni successivi diversi progetti, fra i quali anche uno dell'accademico Giovanni Giacomo Giusti, la Compagnia scelse quello «tirato con linee nere» presentato nel 1604 da Domenico Curtoni, che fu incaricato anche della sua realizzazione.¹⁹ Questi però eseguì solamente una piccola porzione dei lavori limitando il proprio intervento

¹⁵ Per un elenco delle sedi occupate dall'Accademia nel primo ventennio di attività rilevabili nella documentazione si rimanda a TURRINI 1941, p. 149 n. 1.

¹⁶ Per tutto il periodo della permanenza presso palazzo Giusti la documentazione diretta conservata nell'archivio dell'Accademia Filarmonica è assai scarsa, essendo irreperibili i registri degli Atti. Questa lacuna è parzialmente colmata dal *Summario degli Atti dell'Accademia Filarmonica* (ASVr, Fondo Dionisi-Piomarta, n. 634), manoscritto di redazione tardo settecentesca che conserva molte notizie tratte dagli Atti per gli anni correnti dalla fondazione (1543) alla prima metà del XVIII secolo. Per uno studio sul *Summario* si veda RIGOLI 2002, dove è presentata buona parte delle notizie sull'Accademia nel Cinquecento ivi riscontrabili. Ulteriori informazioni sono ricavabili dal manoscritto di Francesco Pona *Origine et progressi dell'Accademia Filarmonica* (BCVr, Ms 912) per il quale si rimanda a MATERASSI 1988 e all'edizione critica pubblicata in SPERA 2004. Riferimenti alla presenza dell'Accademia in palazzo Giusti si trovano anche in PONA 1999, pp. 12-13 e 74-75. Su Agostino Giusti e i suoi rapporti con l'Accademia Filarmonica si veda HÉMARD 2011.

¹⁷ RIGOLI 2002, p. 12. Per notizie sul palazzo della famiglia Carteri si veda POLLINI 2013.

¹⁸ RIGOLI 1985a, p. 37.

¹⁹ Reg. 41, c. 172r, 1604, settembre 10.

all'ingresso monumentale con pronao, colonne e scalinata.²⁰ La concreta attuazione del progetto fu affidata allora a «Mr. Silvestro Murar f. q.m. Dominico Fontana della Contrà di Falsorgo», che sulla base di un contratto stipulato in data 22 marzo 1605 si impegnò per un prezzo di «Ducati quattromila seicento cinquanta da grossi trenatuno» e «sotto obbligo di tutti li suoi beni presenti, e futuri d'ogni sorte» a consegnare entro il termine ultimo di settembre 1606 «una Salla / una Loggia avanti di quella / Camere due grandi / Camerini quattro con li suoi mezzadi sopra di quelli» e a mettere in posa «due Camini nelle Camere di Pietra da Brentonico, che piacciono ali SS.^{ri} Fabricatori, eccettata la macchia di Pernice», tralasciando per il momento l'erezione del teatro all'antica incluso nel progetto di Curtoni.²¹ Nonostante già il 23 aprile seguente il Vescovo Agostino Valier avesse benedetto «la prima pietra delli Fondamenti della Fabrica»²² l'edificazione, cominciata con una certa speditezza, ben presto si arenò protraendosi in seguito per lungo tempo, sicuramente ben oltre le aspettative della Compagnia, potendosi dire definitivamente compiuta solo a metà degli anni Venti.

La lentezza con cui procedettero i lavori è imputabile a diversi fattori, i maggiori dei quali individuabili nell'ingente impegno economico dell'impresa, che l'Accademia faticò ad affrontare e che in alcuni casi causò non poche tensioni tra i soci, e nella «ignoranza et avaritia del nostro Mastro di fabrica»²³ Silvestro Fontana, che costruì «muri cativi et deboli che si frangono»²⁴. La più grave conseguenza della poca perizia di cui è accusato Fontana, sulla quale a onor del vero gli stessi accademici ammettono di aver esercitato una troppo blanda vigilanza,²⁵ fu il crollo del soffitto della Gran Sala. Nei primi giorni del giugno 1614 infatti

casò la volta della sala dell'Accademia, con gran pericolo di molti Compagni, che sotto vi havean passeggiato per gran pezzo, et a pena erano ridotti per discorere nel luogo ordinario, che à bell'arte parendo, quasi essersi

trattenuto, per non offendere quell'honorato stuolo, subito fuggito il pericolo, in un istante si li lasciò, con meraviglia incredibile d'ogn'uno.²⁶

Dopo un primo incontro il 16 giugno, nella corso del quale Pietro Paolo Malaspina «fabricatore dell'Accademia et hora Governatore Delegato propose il negotio della rifattione della volta ruinata della nostra sala»²⁷, la questione fu concretamente affrontata solo il 5 settembre seguente quando, «scorsi tre mesi dalla caduta della volta sopra la nostra sala Accademica, ne essendosi fin'ora essequito, anzi neanche assolutamente deliberato il modo, et ordine di riedificarla», i Reggenti si riunirono con Giordano Serego, consultato «non solo come prudentissimo Padre, ma anco come giudicioso et accortissimo Architetto», e i fabbricieri Malaspina, Marco Antonio Verità e Orazio Serego. La lunga discussione riportata negli Atti è di notevole interesse sia perché fonte diretta di notizie sulla fattura del soffitto originale sia perché testimonianza certa di come la funzione principale della sala fosse ancora a questa data quella di ospitare le esecuzioni musicali, «essercitio principale della nostra Accademia»²⁸.

Per la ricostruzione del soffitto furono prese in considerazione «cinque sorti di coperti». Dapprima si considerò la possibilità di rifarlo, com'era in origine, «in tavolette di terra cotta», sebbene non più «in piano» ma con volta a botte «overo che all'emiclo s'avvicini [...] dal sorger de' peducci in poi», e soprattutto evitando le economie fatte in passato quando «per sparagno di gesso, che è di più spesa, eravi stato mescolato, calcina, o altra materia più vile». Osservato però che con un soffitto di tal genere «la musica niente riusciva» e scartata pertanto questa opzione, furono prese in considerazione le possibilità di fare una struttura «di canne», «assolutamente dannata» perché non dava garanzie di durata nel tempo «tendendo i nostri fini non solo al comodo, et ornamento, ma anche alla perpetuità», oppure «di cantinelle congiunte insieme». Anche questa soluzione, caldeggiata dal podestà Agostino Amulio²⁹ perché «così costumarsi in Venetia in vece di canne, con non

²⁰ RIGOLI 1985a p. 38, al quale si rimanda per uno studio completo sull'edificazione della sede dell'Accademia. Sul progetto di Domenico Curtoni si veda anche MAGAGNATO 1985.

²¹ ASVr, *Fondo Dionisi-Piomarta*, n. 634, cit. in RIGOLI 1985a, dove è presentata la trascrizione integrale del documento (pp. 52–54). Sul contratto con Fontana si veda anche RIGOLI 1981.

²² Reg. 42, c. 11r, 1605, aprile 22. Lo stesso giorno l'accademico Francesco Recalco celebrò «una messa dello Spirito Santo [...] a San Luca, chiesa molto comoda alla Fabrica».

²³ Reg. 43, c. 115r, 1614, settembre 5.

²⁴ Reg. 45, c. 81r, 1629, gennaio 12.

²⁵ Reg. 43, c. 115r, 1614, settembre 5: «non senza nota della nostra poca accortezza, overo della troppo confidenza che si haveva havuto, in chi havea gridato tai negotij a caso».

²⁶ Reg. 43, c. 102r, 1614, giugno 2.

²⁷ Reg. 43, c. 102r, 1614, giugno 16.

²⁸ Reg. 43, c. 115r–116r, 1614, settembre 5. Il documento è edito anche in RIGOLI 1985a, pp. 55–56.

²⁹ Per la ricostruzione del soffitto «d'ill.^{mo} S.^r Agostino Amulio Podestà nostro, mosso da natural magnificenza, et dall'amore che porta alla nostra Compagnia» sostenne l'Accademia con una donazione di «scudi cinquecento, cavati da una condanna fatta al S.^r Camillo Marogna, per inobedienza di sequestro» (Reg. 43, c. 118r, 1614, ottobre 23).

molta spesa», fu accantonata perché si temeva potesse essere «sottoposta alla varietà delle stagioni, le quali sogliono operar frequenti mutationi ne' legnami» rischiando che la sala col passare degli anni fosse deturpata da crepe e cedimenti dell'intonaco. Le «due ultime maniere» proposte furono «la travatura» e il «soffitto a lacunari». Scartata la prima perché «di spesa grande [e] anco cosa triviale, di niuna nobiltà e incapace di ornamenti» e risolte «due opposizioni» alla seconda, «l'una che sotto esso non potesse riuscir la musica» l'altra legata alla «spesa eccessiva [necessaria] per ornarlo di pitture, et oro», fu deciso «a voci espresse, di far il soffitto, con lacunari e sfondati, ornati di pitture, et oro nella più nobile maniera che si soglia fare». Il 14 ottobre seguente³⁰ fu incaricato di stendere un progetto per il nuovo soffitto il solito Domenico Curtoni, al quale i fabbricieri raccomandarono «di ordinar la sala, di forma tale, che in essa la musica, nostro più frequente trattenimento potesse riuscire», cosa che a quanto pare «chi primo hebbe cura o pensiero di far il disegno della nostra Academia, trascurò». Nella prima sala costruita da Fontana (ma progettata dallo stesso Curtoni), infatti

essendo altissima di tetto, et di forma quadrangolare et sesquialtera, la voce stringendosi fra gli angoli, et perdendosi nella eccelsa salita, lascia del tutto abbandonato il centro, la dove muta, dissona, et del tutto inetta alla musica rimane; et alla musica non solo, ma anco è poco favorevole a que' discorsi, che con modesta voce, vengono da rispettoso gentilhuomo, alla presenza di infinite genti, verecondamente, per così dire pronunciati.

Lo stesso giorno Alessandro Fratta Nichesola³¹ «Academico, che ha avuto qualche riflesso a libri d'Architettura», «prima fatto un breve discorsetto della natura della voce, secondo le migliori opinioni» e citato «quanto dottamente tratta Vitruvio delle curie antiche»,

propose partito, et ne mostrò anco disegno, che è di tagliar gli angoli con linee curve, in modo, che la sala riuscisse di forma ovata, nell'esclusion de quali angoli si drizzassero 4 scale a lumaca, angolari (ad imitation di quella nella Rotonda di Roma) le quali pervenissero ad un meniano di legno, o

³⁰ Reg. 43, cc. 116r-118r, 1614, ottobre 14.

³¹ La paternità del progetto, non indicata esplicitamente nel documento, è attribuibile a Fratta Nichesola sulla base di un'annotazione successiva, nella quale è detto che questi aveva «anch'esso fatto due disegni» in uno dei quali «haveva altre volte proposto il farsi un poggiolo, per quelle ragioni che si leggono nel presente libro sotto li 14 ottobre 1614» (Reg. 43, c. 129r, 1615, gennaio 24).

poggiuolo, che circondasse tutta la sala, et la tagliasse a mezo, sperando che con questa correzione, si dovesse sbrigar et sviluppar la voce da gli angoli, et urtando anco sotto il poggiolo, li dovesse ritornare subito all'orecchie non svanita, ma intiera et sonora.

Oltre al consueto appunto sui costi di realizzazione «considerabilissime ritrovandosi hora l'erario Academico [...] ripieno piu tosto di buon volere che di oro», al progetto fu opposto che eliminando gli angoli della sala questa rischiava di diventare «manco capace di gente», cosa considerata dannosa «essendo così numerosa hora la nostra Compagnia [...], che più tosto si dovesse desiderar di allargarla, che procurar di restringerla». Alla seconda osservazione Fratta Nichesola rispose che il restringimento tanto paventato

era così picciolo che non si doveva considerare; ma di più che si vedeva ogni giorno per prova, che nelle riduzioni, benché copiosissime quegli angoli, erano abbandonati et vacui, come incomodissimi al vedere et udire, cagione principalissima di fare che negli Theatri et Amphitheatri, Cierchi et simili lochi da spettacoli, così di vista come di udita, gli angoli del tutto si bandissero: ma che se fosse stato vero che si levasse il loco a trenta persone basse et vili, che in que' lochi si sogliono ricoverare, se ne creava un novo per ducento, et più, ma di [...] cavaglieri rigguardevoli che sul poggiolo, agiata et honorevolmente potevano trattenersi. Si aggiungeva a ciò la bellezza della forma amicissima dell'occhio, et nobile per uscir de' quadrati ordinarij. Et l'ornamento che soglion dar i poggioli [...] che apporterebbe splendore grande, et oltre i detti commodi, darebbe anco facilità ad illuminar in tempo di notte potendosi, o calar dal poggiolo le lumiere, o locar sopra i balausti le torziere; et sopra i sodi fraposti a detti balausti, si potevan locar anco statue di legno, o stucco, con aggiunta di gran maestà alla nostra Academia, et occasion di dotte inscriptione ne' loro pedestili.

Benché il segretario registri che «da invention non dispiacque», in conclusione della proposta complessiva di Fratta Nichesola solo l'inserimento nella sala di un «poggiuolo» (evidentemente assente nel progetto originario realizzato da Fontana) trovò accoglienza presso i fabbricieri, i quali diedero nuovamente incarico a Curtoni «che ne formasse disegno».

Nonostante la risoluzione presa, da quanto si legge negli Atti, anche questa volta i lavori stentaron a partire. Difatti ancora il 24 gennaio 1615³² i fabbricieri, riuniti con i Reggenti e i Padri Gravissimi, richiama anche la consulenza di

³² Reg. 43, cc. 129r-130r, 1615, gennaio 24.

monsignor Antonio Crema «soggetto nelle lettere di gran cognitione; et per il negotio della fabrica della quale occorreva trattare, molto intendente», lamentavano

non potersi prender sicura deliberatione del soffitto della sala Filarmonica, in quanto alla forma, se prima non si deliberavano gli ornamenti di architettura, i quali partendosi dal pavimento, ovvero da esso sorgendo, ornando detta sala, salissero a sostener esso soffitto, o lacunare.

A tal proposito, su sollecitazione dei Padri Gravissimi, che raccomandavano comunque «doversi cominciar cosa che si potesse condur a fine prestamente, et anco proportionata alle forze della Compagnia», il conte Giordano Serego e il «vicefabricatore» Alessandro Fratta Nichesola, che frattanto aveva presentato un nuovo progetto, espressero le proprie opinioni, in vero assai dissimili fra loro. Mentre infatti Serego «Sig.^{re} instruttissimo nelle cose d'Architettura disse che havendo espresso i suoi pensieri in carta, [...] approvava il farsi un'ordine solo, che salendo fino circa piedi 30 sostentasse poi alcune Cariatidi, sopra le quali s'appoggiasse il lacunare», Fratta Nichesola propose di aggiungere un secondo «ordine» al primo, nella forma di

un colonnato attico, il quale uscendo mezzo piede dal retto dell'architrave, porgeva assai vaghezza con quel risalto, et poneva a fianchi delle intiere, due meze colonne, le quali sostenessero il corrente architrave [collocando] nel fregio del sodetto colonnato [...] modioni che sostenessero il gocciolatoio, in modo posti che sostentassero sicuramente et ornatamente la prima gola, ove haveva a riposare il poggiolo.

Neanche questa volta però si arrivò ad un accordo unanime, anche perché lo stesso Crema aveva «anchora fatto un schizzo del suo pensiero, simile al primo del S: Co: Giordano». Si rimandò quindi la scelta al giorno seguente quando, convocati Curtoni e Fontana, dopo aver discusso «circa le grossezze de laqueari, cioè travi che legano i Lacunari, o sfondati, acciò in tanto potessero adoperarsi i falegnami», si deliberò solamente di «far detto soffitto in modo, che si dovesse poi ornar di pitture, perche, chi avesse voluto farlo di legno senza altri colori, conveniva prima proveder di legnami straordinarij et poi scolpirgli con somma spesa, et gran perdita

di tempo», rinviando nuovamente la decisione sugli «ordini di architettura interiori della sala»³³.

Dopo questa data le notizie relative alla ricostruzione si diradano velocemente fino a scomparire del tutto dagli Atti.³⁴ Sembra comunque realistico ipotizzare che i lavori in seguito procedessero con una certa celerità, tanto che già il primo maggio dell'anno seguente gli accademici poterono ospitare «nella spaziosa Sala» (ultimata nelle strutture ma ancora priva di decorazioni)³⁵ il tradizionale «splendido, e sontuoso convito, con l'ornamento d'una quantità molto grande d'argenterie, e d'una spaliera di frondi che circondava tutta la sala» invitando il vescovo e gli «Ill:^{mi} SS:^{ri} Rettori accompagnati da tutti gli magistrati più principali di questa Città»³⁶.

L'edificazione della nuova sede fu un impegno gravoso non solo a causa del protratto lasso di tempo necessario alla sua definitiva realizzazione ma anche, forse soprattutto, per l'ingente carico economico che comportò. Lungo tutto il periodo della costruzione sono infatti riscontrabili negli Atti esortazioni dei Reggenti ai compagni «che s'aricordassero di pagar le dadie, essendo che li S:^{ri} Exatori della Fabrica non possono darli principio, sinché non li viene dato denari»³⁷. Ammonimenti a contribuire all'impegno finanziario che continuano ancora per diversi anni dopo la fine dei lavori, cosa che conferma il forte indebitamento cui si era sottoposta la Compagnia e dal quale si temeva che «ne sarebbe in progresso di tempo derivata la totale destruzione dell'Academia»³⁸, specialmente perché «ogn'uno per non vedere il suo debito grosso, e per non arrossire di non haver pagato lasciava la frequentazione delle riduzioni»³⁹.

³³ Reg. 43, c. 130r, 1615, gennaio 25.

³⁴ Tra le poche notizie successive vi è la decisione presa il 12 marzo «di far i tellari per i lacunari del Soffitto della Sala Filarmonica, e fù terminato che si facesse per hora il maggiore di mezzo, e delli altri bastasse per hora prender le misure» (Reg. 43, c. 134r, 1615, marzo 12). Alla stessa data è presente un'annotazione dalla quale traspare una mal celata insofferenza da parte dei Reggenti per le questioni pratiche legate alla ricostruzione («che molti de' sopradetti negotij circa la fabrica pare che s'appartenghino à soli Fabricatori, e non à Reggenti, si che di ciò dovrà haversi ragionamento, mediante il quale siano distinti questi Magistrati»), che potrebbe motivare la scarsità di ulteriori registrazioni sull'argomento reperibili negli Atti.

³⁵ RIGOLI 1985a, p. 41.

³⁶ Reg. 43, cc. 173r-173v, 1616, maggio 1.

³⁷ Reg. 42, c. 3r, 1605, marzo 19.

³⁸ Reg. 42, c.110v, 1608, novembre 20. Le «intimationi» ai compagni sono assai frequenti soprattutto nel ventennio 1605-1625.

³⁹ Reg. 44, c. 32r, 1618, gennaio 8.

Gli interventi per far fronte al problema non tardarono e già all'inizio del 1605, dopo aver approvato la redazione di un apposito «quadro, dove sonno scritti li debiti delle dadie de Compagni» da esporre pubblicamente⁴⁰ e la creazione di uno specifico «Exatore, et Cassiero, che diligentemente scoda, et faci pagamenti, secondo l'occasione, con obligo di tenirne deligente, et particular conto sopra d'un libro trovato a posta per questo effetto, che duri per il tempo della perfetion d'essa Fabrica»⁴¹, i Reggenti decisero di obbligare coloro che ancora non lo avessero fatto a sottoscrivere un apposito documento notarile «per poter attribuir denari alla Fabrica»⁴².

Qualche risultato i Reggenti lo ottennero facendo leva sull'orgoglio degli accademici, applicando dapprima l'esclusione dal diritto di voto sia attivo che passivo per poi proporre, quando la situazione divenne insostenibile, la decadenza dal titolo di accademico filarmonico e l'allontanamento dal sodalizio per i debitori. Sebbene in principio la minaccia di «cassazione» avesse portato qualche frutto (il giorno stesso in cui fu ventilata «ogn'uno timoroso e delle leggi, e del protesto saldò, se non intieramente, almeno tanto che uscì d'intimazione» restringendo il numero dei «debitori di grossa somma» a soli quattro)⁴³, sul lungo periodo non fu risolutiva, tanto che, dopo molti altri richiami e dopo che già diverse volte si era concluso «di non dover venir per hora à così rigorosa ressolutione»⁴⁴, il 22 aprile 1621 per la prima volta i Reggenti decisero di usare il pugno di ferro espellendo tre compagni: «Gerolamo Lavagnolo Co: Guido Dalla Torre Gio: Battista Becello»⁴⁵.

Le notevoli ristrettezze in cui l'Accademia si ritrovò spinsero i Reggenti non solo a sollecitare nei compagni un più pronto sostegno alla «Fabrica» ma anche a gestire con la maggiore oculatezza possibile le risorse di cui disponeva il sodalizio. Ciò fu fatto sia alienando parte dei beni considerati di minore utilità, come avvenne nel 1607 quando fu venduto

⁴⁰ Reg. 42, c. 3r, 1605, marzo 19. L'elenco dei debitori («tolella delle Dadie»), insieme a quello di «tutte le contumacie et condanne», veniva revisionato e pubblicato «di duo mesi in duo mesi» in occasione dell'insediamento di ogni Reggenza (Reg. 42, c. 67r, 1607, aprile 19).

⁴¹ Reg. 42, c. 7r, 1605, marzo 31.

⁴² Reg. 42, c. 10r, 1605 aprile 14.

⁴³ Reg. 42, c. 101v, 1608, aprile 30.

⁴⁴ Reg. 44, c. 44r, 1618, aprile 27.

⁴⁵ Reg. 44, c. 119r, 1621, aprile 30. Altro caso di applicazione di assoluto rigore nei confronti dei debitori si ebbe nel 1629 quando si pervenne «alla cassatione giusta la legge della nostra Accademia» di ben dieci compagni in una sola volta (Reg. 45, cc. 84v-85r, 1629, febbraio 26).

un Regale al tutto inutile, si perche non è del tono Corista secondo il nostro bisogno, si anco perche è tutto rotto, et fracassato [...] et del ritratto che si farà impiegarlo ò in altri strumenti più atti ad adoprarsi, ovvero, cosa che sarà molto ben fatta, aplicar alla fabrica nostra il valore che si caverà,⁴⁶

sia cercando di limitare le spese per le manifestazioni pubbliche, soprattutto quelle allestite in occasione degli annuali festeggiamenti per la fondazione del sodalizio, celebrati il primo maggio. Già a partire dal 1605 si iniziò a prendere in considerazione la possibilità di sospendere il banchetto pubblico e investire il denaro così risparmiato «per uso della Fabrica della Bra»⁴⁷, proposta avanzata anche in quasi tutti gli anni seguenti fino almeno al 1625. Solamente nel quadriennio 1607-1610 però, sia a causa della scarsa liquidità disponibile («con tutto che la Compagnia vadi creditrice, come si scorge su la Tolela, de Ducati seicento e trenta libre due, et soldi dieci») ⁴⁸ sia per la «strettezza della casa»⁴⁹, si decise di circoscrivere l'invito al banchetto ai soli accademici e pochi altri ospiti, chiedendo inoltre ai soci di contribuire alle vivande portando «ciascheduno [...] quello che gli sarà imposto da un polizzino, che gli sarà mandato»⁵⁰. Sempre nel 1607, caso singolare, il banchetto fu trasformato in una sorta di *déjeuner sur l'herbe*. Infatti, recatisi alla

chiesa di San Girolamo in Monte de Padri Gesuati, dove Mons:^r Francesco Recalco Accademico nostro disse la messa bassamente ma accompagnata da quattro concertini fatti dalli soli Accademici nostri in compagnia delli nostri salariati [gli accademici] favoriti dalli molto Ill:^{ri} SS:^{ri} nostri Padri con la presenza loro, si ritirorno nell'orto dove sotto una loggia v'eran preparate le tavole per desinare; desinato che s'hebbe dopo l'essersi discorso di varie cose da diversi, si fece un puoco di musica, et con suoni et con voci.⁵¹

Quanto avvenuto tra 1607 e 1610 fu un caso limite, che non trova ulteriori riscontri nella documentazione. Negli altri anni, prevalendo l'orgoglio di appartenenza e la consapevolezza del prestigio goduto dall'Accademia, la tradizione di offrire un banchetto non solo per i compagni ma estendendo l'invito

⁴⁶ Reg. 42, c. 74r, 1607, aprile 30. Nello stesso documento lo strumento è descritto come «al tutto inabile per li concerti nostri essendo di tono stravagante, et alla 4^a basso».

⁴⁷ Reg. 42, c. 1r, 1605, marzo 3.

⁴⁸ Reg. 42, c. 66v, 1607, aprile 14.

⁴⁹ Reg. 42, c. 126v, 1609, maggio 1.

⁵⁰ Reg. 42, c. 66v, 1607, aprile 14.

⁵¹ Reg. 42, c. 74v, 1607, maggio 1.

alle autorità pubbliche e ecclesiastiche fu mantenuta viva, anche se in diversi casi ciò significò dover chiedere un contributo straordinario in denaro ai soci che permettesse di allestire i festeggiamenti col maggior decoro possibile senza pesare in modo eccessivo sulle casse del sodalizio.⁵²

Per la messa del primo maggio, diversamente che per il banchetto, la possibilità di non celebrarla non fu mai considerata, sebbene anche in questa materia in più occasioni fossero state avanzate proposte per un contenimento della spesa, soprattutto per quanto riguardava l'ingaggio dei «musicisti forastieri» e l'erezione di palchi per accademici, autorità e musicisti.⁵³ Spesa che in alcune occasioni, stando alle descrizioni riportate negli Atti, dovette essere realmente elevata.

Caso emblematico in tal senso è il vero e proprio apparato scenografico eretto in Santa Eufemia nel 1612,⁵⁴ per il cui allestimento l'Accademia si avvale del «consiglio et disegno di huomini periti», formato da due palchi contrapposti fra loro. Il primo, «di grandezza maggiore [collocato] nel mezzo della chiesa dirimpetto alla sacrestia, per il servizio de cantori», era

distinto in due piani il primo più largo et capace al quale si ascendeva per *** gradi posti nel mezzo della facciata dirimpetto all'altare [...] et questo haveva ne i fianchi lochi deputati à cori de cantori, al secondo piano surgente dal primo, ma più ristretto al quale si ascendeva per alcune scale sospese [...] et sopra di questo ove erano medesimamente cantori vi era posto l'organo il quale con tutto il resto della machina che era fatta di muraglia soda con certe balastrate all'intorno, che la legavano tutta, et sotto alcuni festoni composti di varij strumenti, rendeva tutta sembianza di una ordinata Mole, nobile et superba.

⁵² Reg. 42, c. 10r, 1605, aprile 14; Reg. 43, cc. 150r[*bis*]-151r, 1615, dicembre 14; Reg. 44, cc. 51r-52r, 1618, dicembre 31; Reg. 44, c. 175r, 1625, febbraio 13.

⁵³ Con l'ingaggio di musicisti provenienti da altre città l'Accademia Filarmonica non solo arricchiva il livello artistico delle esecuzioni musicali ma dava anche prova tangibile dell'ampiezza della propria rete di contatti culturali e politici, estesa ben al di là del solo ambito veneto. Fra le provenienze dei musicisti «forastieri» attestata nella documentazione di inizio Seicento le più significative sono Mantova (1611, 1612, 1614, 1615, 1619, 1622, 1623, 1625), Venezia (1615, 1623), Padova (1619) Aquileia (1620) e Modena (1625).

Nel periodo in esame le chiese scelte per la celebrazione della messa del primo maggio furono: San Fermo (1610, 1614, 1617, 1622, 1624, 1625, 1629), San Sebastiano (1605, 1611, 1615, 1619, 1620, 1623), San Francesco di Paola (1606, 1626, 1627), Santa Anastasia (1613, 1632), Duomo (1616, 1631), Santa Maria alla Scala (1618, 1628), San Gerolamo «dei Gesuati» (1607), San Lorenzo (1608), San Luca (1609), Santa Eufemia (1612) e San Bernardino (1621). Nella documentazione non si conservano notizie relative agli anni 1630, 1633 e 1634.

⁵⁴ Reg. 43, cc. 32r-33v, 1612, maggio 1.

Il secondo palco, «fatto et ornato nella medesima maniera di quello de cantori», era collocato «inanti l'altar maggiore ma attaccato al' medesimo che haveva à servire al sacrificio, al loco de SS:ⁿⁱ Rettori et Magistrati, et de Compagni» e «nel mezzo haveva un'altare mobile ornato alla romana con croce sola, et sei Candelieri d'argento havendo di sopra un rico baldachino». Infine, le sedie «de Rettori et de gli altri Magistrati, forastieri et della città» erano collocate «a man dritta dell'altare [...] per il corno dell'Evangelio» mentre «à man sinistra nel corno dell'Epistola» prendevano posto «tutti gli Academici stando inanzi gli altri in sedie de velluto il S:^r Presidente con gli SS:ⁿⁱ Padri et SS:ⁿⁱ Regenti in numero che la eminenza del loco che distingueva il Sacrificio, il Magistrato et l'Accademia dal resto del populo oltre che rendeva gran magnificenza». La grandiosità dell'apparato, lodato «grandemente da ogn'uno per esser stata invenzione nova, et non già vista», non fu però il solo aspetto di rilievo della messa: «condimento del tutto» fu il «S:^r Francesco Rasi gentil'huomo Aretino, et servitore dell'Altezza di Mantova, et nostro Academico [il quale] cantò solo nell'arpa doppia un concerto alla elevatione, che per la sua incomparabile ecelenza rapì a divotione, et à dolcezza gli animi di ogn'uno», alternandosi all'esecuzione delle musiche appositamente composte dal maestro di cappella dell'Accademia Stefano Bernardi, ricche «di varij stromenti, molti de quali furono sonati da nostri Compagni».⁵⁵

Dal 1626 alle annuali celebrazioni per la fondazione si aggiunse la commemorazione degli accademici defunti, officiata il 2 maggio. La volontà di onorare i compagni morti era stata espressa precedentemente già almeno in due occasioni, nel 1605⁵⁶ e nel 1616⁵⁷, ma le ristrettezze economiche nelle quali versava l'Accademia impedirono entrambe le volte di concretizzare la pia intenzione. Solo nel 1625 i filarmonici poterono dare attuazione alla proposta, allorquando l'Accademia ebbe la possibilità di godere dei benefici derivanti da un codicillo del testamento di Bartolomeo Carteri, musicista di professione e figura centrale nella

⁵⁵ Accolto fra gli accademici il 18 febbraio di quello stesso anno (Reg. 43, c. 24r-25r), Francesco Rasi presenziò alle celebrazioni del primo maggio anche nel 1614 e nel 1619 (Reg. 43, c. 99r; Reg. 44, c. 66r). Sui rapporti tra Rasi e l'Accademia Filarmonica si veda KIRKENDALE 1986. Apparati di grande impatto scenografico furono allestiti anche in occasione delle messe celebrate nel 1614 e 1616 rispettivamente in San Fermo e in Duomo; a tal proposito si veda PAGANUZZI 1976b, pp. 207-211.

⁵⁶ Reg. 42, c. 186r, 1605, gennaio 3. Si veda anche TURRINI 1941, p. 146.

⁵⁷ Reg. 43, cc. 165v-166r, 167r-167v.

vita del sodalizio tra Cinquecento e Seicento deceduto il 27 aprile 1614.⁵⁸ Questi, infatti, aveva espresso la volontà, «mancando la linea mascolina di legittimo matrimonio nata del S:^r Girolamo dal Toro suo terzo herede universale», di donare all'Accademia oltre ai propri «libri di lettere e di musica et [...] instrumenti musicali»⁵⁹ una ingente somma di denaro; lascito vincolato all'obbligo

ogn'anno il 2^o giorno di maggio, et quello venendo in festa, sij rimesso alla prima feria d'esso mese, [di] far celebrar il suddetto officio di messe numero 50 con messa grande, et con elemosina d'un sacco di formento alle Venerabili Monache di San Bartolomeo facendo far l'officio nella medesima chiesa in suffraggio dell'Anima del quondam amorevole nostro Compagno S:^r Bartolomeo Carter, et di tutti gli Compagni defonti.⁶⁰

Ben felici della possibilità loro offerta di poter finalmente onorare i propri defunti in modo degno, gli accademici accettarono la clausola dando avvio ad una tradizione che, regolamentata sotto ogni aspetto con apposita «parte» nel 1627⁶¹, trova riscontro nei documenti dell'Accademia fino almeno ai primi decenni dell'Ottocento.

⁵⁸ TURRINI 1941, p. 145. Su Bartolomeo Carteri si veda anche BRUGNOLI 2003.

⁵⁹ ASVr, *Testamenti*, n. 211, n. 304, cit. in BRUGNOLI 2003, p. 12.

Delle opere musicali donate da Carteri otto sono conservate nel Fondo musicale antico della Biblioteca dell'Accademia Filarmonica, tutte recanti sulla copertina la dicitura manoscritta «Dono di Bartolomeo Carteri» (anche nelle lezioni varianti: «Dono di Bartolamio Cartero» e «Dono di Bartolameo Cartero»): Francesco Adriani, *Il primo libro de madrigali a sei voci di Francesco Adriani, Nuovamente posto in luce, & con ogni diligenza corretti*, Venezia, Girolamo Scotto, 1568 (b. 1: libro parte Basso); Silao Casentini, *Di Silao Casentini Lucchese il Primo Libro de Madrigali a Cinque Voci, con Uno Dialogo a Sette, Novamente Composti & dati in Luce*, Venezia, figliuoli di Antonio Gardano, 1572 (b. 37: libro parte Basso); Andrea Gabrieli, *Di Andrea Gabrieli Organista dell'Illustriss. Signoria di Venetia in S. Marco. Il Primo Libro de Madrigali a Sei voci. Nuovamente Composti & dati in Luce*, Venezia, figliuoli di Antonio Gardano, 1574 (b. 61: libri parte Canto, Alto, Basso, Quinto e Sesto); Giacomo Gastoldi, *Il Primo Libro de Madrigali a Sei Voci, con una Danza de Pastori a otto. Di Gio: Giacomo Gastoldi da Caravaggio Maestro di Cappella nella Chiesa Ducale di S. Barbara di Mantova. Novamente composti, & datti in luce*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1592 (b. 63: completo); Filippo Nicoletti, *Il Primo Libro de Madregali di D. Filippo Nicoletti Ferrarese A Cinque Voci, Nuovamente Composti & dati in Luce*, Venezia, Angelo Gardano, 1578 (b. 134: completo); Ippolito Sabino, *Di Sabino il Primo Libro de Madrigali a Cinque Voci, Novamente da Lui composti et dati in luce*, Venezia, figliuoli di Antonio Gardano, 1570 (b. 170: libri parte Canto, Alto, Tenore e Basso); Pietro Vinci, *Di Pietro Vinci Siciliano della città di Nicosia Maestro di capella nella Città di Bergamo. Il Primo Libro de Madrigali a Sei Voci. Nuovamente posti in luce*, Venezia, Girolamo Scotto, 1571 (b. 194: libri parte Canto e Basso); *Corona della Morte dell'Illustre Signore il Sig. Comendator Anibal Caro. Al Nobile e Generoso Cavaliero Il Signor Giovanni Ferro da Macerata. Di novo posta in luce per Giulio Bonagionta da S. Genesi*, Venezia, Girolamo Scotto, 1568 (b. 211: libri parte Alto, Basso e Quinto).

⁶⁰ Reg. 45, cc. 8r-9r, 1625, aprile 28.

⁶¹ Reg. 45, cc. 41r-42r, 1627, maggio 12.

Le pressanti necessità economiche legate alle vicende del terreno recentemente acquisito e dell'erigenda sede non distolsero comunque l'Accademia dalla cura dei propri beni mobili, da sempre attività di primo piano del suo agire sia per questioni di conservazione patrimoniale che per ragioni legate alla celebrazione della propria identità. A tal proposito è suggestivo attribuire motivazioni oltre che pratiche anche morali alla decisione presa nel 1613 di approntare «doi copie in carta pergamena, traducendoli et copiandoli» del Libro degli Statuti «sopra il fondamento de quali era fondata et istituita la Accademia nostra (già tanti anni) pericolosi di consumarsi in breve»⁶². Della redazione presero carico gli accademici Giovanni Francesco Rambaldi e Pietro Paolo Malaspina, che nel 1617 presentarono alla Compagnia rispettivamente «il libro degli Statuti Filarmonici tradotti dall'idioma [...] in tersa, et polita latinità»⁶³ e la nuova copia dell'originaria versione volgare con aggiunti «in fine i nomi di tutti i Compagni e Padri»⁶⁴, ancora oggi conservata nell'archivio della Filarmonica.⁶⁵

Certamente di più ampio impegno economico rispetto alla copiatura degli Statuti fu il restauro dell'organo «per la longhezza di tempo, sendosi rotto, et resto inutile»⁶⁶, affidato nel 1604 all'organaro bresciano Bernardino Virchi.⁶⁷ Ricevuto lo strumento rimesso a nuovo negli ultimi mesi del 1605, gli accademici decisero «di renderlo adorno quanto comporta il decoro [facendo fare] una legatura di canne di esso organo con qualche disegno nobile, et anco un frontispicio, che rendi all'opera maestà, et honorevolezza»⁶⁸, dipingendo inoltre «dentro, e fuori le portelle et la cassa di esso»⁶⁹. Del lavoro fu incaricato Alessandro Turchi detto 'L'Orbetto', pittore che già da tempo intratteneva rapporti con la Compagnia per

⁶² Reg. 43, cc. 66r-67r, 1613, febbraio 23.

⁶³ Reg. 44, c. 15r, 1617, febbraio 28.

⁶⁴ Reg. 44, c. 17r, 1617, aprile 25. A tal proposito si veda anche TURRINI 1941, p. 9 n. 1.

⁶⁵ Reg. 51A, *Statuti dell'Accademia Filarmonica*. Gli Statuti sono in buona parte editi in TURRINI 1941, pp. 10-12, 245-273. La trascrizione completa dell'elenco degli accademici e dei Padri Gravissimi è pubblicata in BERTI 1982, pp. 263-284.

⁶⁶ Reg. 42, c. 35v, 1606, aprile 3. Lo strumento, risalente al 1571, fu costruito dal veneziano Vincenzo Colombo su commissione dell'Accademia Filarmonica (TURRINI 1941, pp. 169-170). Per informazioni biografiche e sulla produzione dell'organaro Vincenzo Colombo si veda MORETTI 1987, pp. 73-75.

⁶⁷ Il contratto stipulato in data 19 maggio 1604 fra Virchi e l'Accademia Filarmonica (*Epistolario*, b. II, doc. 15/b), segnalato come «il più antico contratto d'organo veronese ritrovato», è pubblicato in ROGNINI 1976, pp. 442-444.

⁶⁸ Reg. 42, c. 24v, 1605, dicembre 14.

⁶⁹ Reg. 42, c. 35r, 1606, aprile 3.

tramite dell'accademico Felice Brusasorzi suo maestro, che decorò le portelle con le allegorie di Musica, Poesia, Fortezza e Onore.⁷⁰

Fra gli interventi attuati a tutela del patrimonio quello di maggior rilievo fu certamente la redazione di un nuovo inventario dei beni mobili. Il 14 gennaio 1628⁷¹ il governatore Sagramoso Sagramoso, infatti, esprimendo

un suo particolare desiderio, che tendeva alla conservazione delle cose acquistate dall'Accademia de' suoi proprij danari, et di quelle anco, che gli erano state in diversi tempi donate, come i libri latini, e volgari d'ogni sorte gl'instromenti et libri musicali, et i mobili [propose che] ne fossero fatti inventarij separati di tutte le predette cose, et uno generale ne fosse conservato sotto chiave, et uno particolare ne fosse dato al nostro Bibliotecario,

avendo poi questi cura di consegnarlo a chi gli fosse succeduto nella carica.

La stesura di un nuovo inventario generale fu occasione per porre mano al riordino dei beni del sodalizio e soprattutto per sollecitare quelli accademici che avessero presso di sé libri o strumenti musicali della Compagnia a renderne conto. A tal fine per i libri fu dato mandato al bibliotecario che

ò segli faccia restituire, et quelli ritorni al suo luoco, ò sia tenuto consegnar la ricevuta di mano di quell'Academico presso il quale s'attroveranno essi libri, acciò per l'avvenire, non se ne smarrisca più della quantità passata. Et si sappi almeno ove s'attrovano. Il simile facendosi anco con quell'Academico, che sarà eletto sopra gl'Instromenti ò altro di musica.

Il panorama che emerge da questo nuovo inventario mostra un patrimonio di beni in forte espansione.⁷² La dotazione di strumenti musicali risulta accresciuta di

⁷⁰ Uniche parti superstiti dello strumento, all'inizio del Settecento le portelle furono acquistate dal console inglese a Venezia Joseph Smith per poi essere cedute a Giorgio III d'Inghilterra nel 1763–64. Attualmente fanno parte della Royal Collection di Windsor Castle (DI PASQUALE 1988, p. 17).

Interventi di manutenzione straordinaria sullo strumento successivi al 1606 non sono comunque da escludere se nel 1624 «il Presidente avvisò il mancamento dall'organo nelle canne tolte» (Reg. 44, c. 170r, 1624, novembre 27).

Alessandro Turchi fu accolto nel sodalizio il 12 dicembre 1609 in qualità di accademico «esente non privilegiato» (Reg. 42, cc. 136r–137r). Su Turchi si vedano SCAGLIETTI KELESIAN 1974 e 1999.

⁷¹ Reg. 45, cc. 63r–63v, 1628, gennaio 14.

⁷² Il 22 gennaio i Reggenti diedero mandato al segretario Bartolomeo Gardumero «di far tre inventari l'uno de' mobili ovvero utensili dell'Accademia, il secondo dell'istrumenti musicali, et il

più di una ventina di esemplari rispetto alla precedente ricognizione del 1585⁷³ passando dai poco meno di 140 agli attuali 163, così suddivisi: 4 strumenti a tastiera (1 organo, 2 clavicembali e 1 spinetta), 18 strumenti ad arco tra viole da gamba e «da braccio», 4 «chitaroni» e 137 strumenti a fiato di varie tipologie.⁷⁴ Ragguardevole è anche il fondo dei libri non musicali ricco di 411 titoli tra «Libri Volgari» (208) e «Libri Latini» (203).⁷⁵ Relativamente ai libri musicali, invece, il dettato dell'inventario del 1628, già da Turrini segnalato come «gravemente incompleto»⁷⁶, rende impossibile ogni riflessione concreta sull'evoluzione della collezione nei decenni a cavallo tra Cinquecento e Seicento. In esso infatti, tranne

terzo de' libri» (Reg. 45, c. 64r). Una delle redazioni dell'inventario del 1628 è conservata in Reg. 12A, *Libro de salariati dall'Accademia Filarmonica comincia l'anno 1625 et affitti della medema che si scodono et pagano, cc. 79r–91v*, [1628, post gennaio 22].

Gli inventari dell'Accademia Filarmonica attualmente pubblicati sono undici (1543, 1544–1546, 1562–1564, 1565, 1569, 1580, 1585, 1628, 1716, 1783, prima metà XIX secolo): i primi otto e l'ultimo in TURRINI 1941 (pp. 24–42, 86–95, 175–207, 308–322), quelli del 1716 e 1783 rispettivamente in PAGANUZZI 1982b (pp. 10–11) e OCH 2005 (pp. 78–86). Presso l'Archivio di Stato di Verona (*Fondo Dionisi–Piomarta*, n. 634, cc. 96v–98r, 1580, febbraio 29) è conservata una copia settecentesca dell'inventario del 1580, pubblicata in DI PASQUALE 1988 (pp. 13–14). L'inventario redatto «poco prima della metà del [XIX] secolo», che rende conto dei soli libri di musica, «fu steso in minuta due volte sulle carte bianche della particella “Violino Secondo” di una “Canzone a due uolini di Cristoforo Guizzardi” manoscritta» (VEAF, *Fondo musicale antico*, b. 237); una stesura «in bella copia», nella quale i libri sono disposti in ordine alfabetico per autore, fu redatta «dalla stessa mano [delle due minute] nel Registro preesistente di tutta la musica (del primo '800) che era di proprietà degli Anfioni–Filocorei» (TURRINI 1941, p. 203). Sull'ottocentesca Società degli Anfioni–Filocorei si veda RIGOLI 1998a.

⁷³ Una delle redazioni dell'*Inventario de tutti li beni mobili di qual sorte si voglia della Academia Philharmonica fatto à di primo zugno 1585 nella casa ai Leoni* è conservata in Reg. 12, *Libro degl'inventari de li beni de la Academia Filarmonica. Principiando de l'anno 1562, cc. 30r–34v*, 1585, giugno 1.

⁷⁴ Sugli strumenti musicali dell'Accademia Filarmonica si vedano TURRINI 1941 (pp. 242–244 e *passim*), BAINES 1953, WEBER 1975 e 1981, CASTELLANI 1972, VAN DER MEER–WEBER 1972 e 1982, PAGANUZZI 1982a e 1982b, DI PASQUALE 1988, PUGLISI 1995 (pp. 11–13, 37–61, 97–99), ALLAIN–DUPRE 2000 (*passim*) e MAGNABOSCO 2008.

⁷⁵ L'inventario del 1628 è «l'unico documento antico che ci resti» in grado di attestare la consistenza della biblioteca non musicale dell'Accademia Filarmonica. Dei 411 volumi in esso indicati 172 sono ancora presenti nel Fondo umanistico della Biblioteca, che, escludendo le acquisizioni avvenute nella seconda metà del Novecento, conserva in tutto «214 libri tra letterari e scientifici» (TURRINI 1941, p. 308). Data la perdita di poco meno della metà dei volumi che costituivano l'originaria collezione e mancando ad oggi uno studio sistematico che individui con un plausibile grado di certezza le singole opere indicate nell'inventario del 1628 allo stato attuale delle conoscenze non è possibile pervenire a conclusioni approfondite sull'andamento degli acquisti delle opere letterarie nel primo trentennio del Seicento da parte dell'Accademia Filarmonica. Unico dato certo è che nel Fondo umanistico sono presenti 13 opere a stampa edite nel periodo 1600–1630, 4 delle quali sicuramente acquisite per donazione.

⁷⁶ TURRINI 1941, p. 195. Per alcune riflessioni sulla lacunosità degli inventari dell'Accademia Filarmonica si veda *Ivi*, pp. 232–235.

tre eccezioni,⁷⁷ sono registrate solo le edizioni a stampa di musica profana. In ogni caso, confrontando la dotazione di libri musicali attestata nell'inventario immediatamente precedente (1585)⁷⁸ con l'attuale consistenza del Fondo musicale antico, nel quale sono presenti 57 opere a stampa edite tra il 1586 e il 1627,⁷⁹ appare evidente come anche in questi anni l'Accademia abbia continuato ad accrescere la propria biblioteca musicale.

L'incremento del patrimonio dei beni mobili dell'Accademia avveniva all'epoca secondo due modalità: per acquisto diretto o tramite la ricezione di doni offerti al sodalizio. Negli Atti, se si escludono sporadici casi quasi tutti riferibili a materiale edile, mobili e utensili per la sede,⁸⁰ raramente si trova menzione dell'acquisto di oggetti, mentre grande importanza è data alle donazioni, sempre registrate, alcune anche in modo assai dettagliato. Il valore degli omaggi è assai variabile, spaziando dalle «tavole di cosmographia» donate «dalla felice memoria del nostro Padre il S.^r Marco Antonio da Montex»⁸¹ a singole composizioni poetiche o musicali inviate in forma manoscritta e volumi a stampa, fino a strumenti musicali anche di grande

pregio.⁸² Fra questi ultimi le acquisizioni di maggior caratura sono «una spineta, o clavicembalo bellissimo et ornatissimo et che è meglio, di singolar bontà»⁸³ «fabricata da eccellente Maestro, ornata molto nobilmente, et di riuscita dolce et soavissima»⁸⁴ donata del 1615 dall'accademico Onorio Spolverini e la celebre

trombetta de ottone, annodata, et fabricata nobilissimamente, dono fatto all'Academia da Cesare Bendinelli Veronese Musico, et capo di trombetti di Esercito di Baviera [insieme a] un libro in foglio massimo, legato nobilmente [...], scritto a pena musicalmente con somma diligenza et esquisitezza, inscritto Volume di tutta l'arte della Trombetta etc. Con nova inventione circa le parole messe sotto al sonare da guerra di Cesare Bendinelli etc.⁸⁵

Negli anni 1612–1630 la maggior parte degli omaggi all'Accademia riguarda però l'ambito librario, con non meno di 25 donazioni attestate negli Atti, le più rilevanti delle quali sono le seguenti:⁸⁶

opere musicali:

1614 Cesare Bendinelli dona il *Volume di Tutta l'Arte della Trombetta*, (ms)

1615 Stefano Bernardi «nostro Mastro di Musica, [dona] una coppia di libri, composti col suo solito valore»⁸⁷

⁷⁷ Queste sono: una raccolta anonima di «Madregali [...], scritti à man in libri 4, à 4», le perdute «Cantionum sacrarum Petri Valentiole à cinque, et a sei» (raccolta conosciuta solo attraverso questo inventario) e le «Missae Ioannis Matthei Asulae liber primus à 6» (Reg. 12A, cc. 88r, 89r e 89v). Turrini identifica la raccolta di Giovanni Matteo Asola con le *Missae Tres Senis Vocibus Decantandae. Quarum Nomina Sunt. Primi Toni. Andreas Christi Famulus. Escoutez. D. Ioanne Mattheo Asula Autore. Liber Secundus*, Venezia, figliuoli di Antonio Gardano, 1570 (VEaf, *Fondo musicale antico*, b. 8: libro parte Tenore). A tal proposito si veda TURRINI 1941 pp. 195, 198 e 208.

⁷⁸ Nell'inventario del 1585 sono attestati 192 titoli di «libri da canto à stampa [...] Regolati et rinclusi il di p° Luglio 1585 [nella biblioteca] («ma per il numero et nota che si ha nella tavola et alphabeto si trova mancarvi nella scansia copie de libri n° 50 in circa»), 11 «Messe scritto a mano cantate il di primo maggio» e volumi manoscritti «di incerto numero» di madrigali, «introiti, et motetti» e «di intavolatura de liuto et de istrumento da tasto» (Reg. 12, cc. 33r–33v). A tal proposito si veda anche TURRINI 1941 pp. 188–189.

⁷⁹ Il Fondo musicale antico conserva 317 opere a stampa edite tra il 1519 e il 1627, 21 opere manoscritte di varia datazione e 4 edizioni del XVIII secolo. Sui fondi musicali dell'Accademia Filarmonica si vedano TURRINI 1932, 1936, 1937a e 1941 (pp. 208–242). Turrini indica 3 edizioni del XVIII secolo non segnalando le *Sinfonie a due Violini, Viola, e Basso, o Cembalo [...] Opera Sesta* di Andrea Zani (b. 242), con ogni probabilità provenienti dalla dotazione della Società degli Anfioni–Filocorei ed entrate a far parte del fondo in data successiva alla pubblicazione dei suoi studi.

⁸⁰ Reg. 42, c. 24r, 1605, novembre 12: «si facciano tante banchette quante vagliano ad attorniare il loco del ridotto, facendole dipingere di color rosso con l'arma dell'Accademia nostra, simili alli armari dalli Instrumenti»; Reg. 43, c. 3v, 1611, maggio 18: «comprar delle pietre da far i capitelli delle colonne non potendosi altrimenti terminar la fabrica senza queste pietre con quelle anco che bisognano alla cornice»; Reg. 45, c. 30v, 1627, gennaio 16: «Fù decretato ancora di far far le vedriate, et fù dato il carico al C.^r Rambaldo».

⁸¹ Reg. 43, c. 120r, 1614, ottobre 29.

⁸² Fra coloro che inviarono opere poetiche manoscritte all'Accademia, il testo delle quali è spesso conservato negli Atti, figurano Lelio Basile (Reg. 44, cc. 71v–73r, 1619, dicembre 23), Galeazzo Gualengo (Reg. 44, cc. 79r–79v, 1620, marzo 31) e Giovanni Battista Reghino (Reg. 44, cc. 140v–142r, 1623, febbraio 11).

⁸³ Reg. 43, c. 147v, 1615, agosto 20.

⁸⁴ Reg. 43, c. 150r, 1615, dicembre 1.

⁸⁵ Reg. 43, cc. 93v–94r, 1614, febbraio 4. Lo strumento fabbricato da Anton Schnitzer 'Padre' nel 1585, indicato nell'inventario del 1628 come «Tromba da Campo», e il trattato di Bendinelli sono conservati presso l'Accademia Filarmonica. Sulla tromba si vedano TURRINI 1941 (pp. 193, 242–243 e Tav. XX), PAGANUZZI 1976b (p. 207) e 1982a (pp. 32–37) e VAN DER MEER–WEBER 1982 (pp. 66–70 e 126–127). Su Cesare Bendinelli e sul *Volume di tutta l'arte della Trombetta* si vedano TARR 1977 e 1978, MOZZICATO 1997 e MEUCCI 2005. Del trattato (VEaf, *Fondo musicale antico*, b. 238) è stata pubblicata un'edizione in facsimile a cura di Edward H. Tarr (BENDINELLI 1975).

⁸⁶ Per il periodo 1605–1611 non risultano attestate donazioni di rilievo. Nell'elenco si è ritenuto di non includere i libri musicali del legato di Bartolomeo Carteri perché, almeno sulla base dei volumi ancora esistenti, formato per la quasi totalità da opere edite negli anni Settanta del Cinquecento e quindi probabilmente non rispecchianti la pratica musicale corrente dell'Accademia Filarmonica agli inizi del secolo successivo.

⁸⁷ Reg. 43, c. 150v[bis], 1615, dicembre 14: Stefano Bernardi, *Concerti Academici Con varia sorte di Sinfonie di Stefano Bernardi Maestro di Capella della Cattedrale, & Maestro di Musica della Academia dell'Illustrissimi Signori Filarmonici di Verona. Libro Primo. Opera Ottava*, Venezia, G. Vincenti, 1615–1616 (VEaf, *Fondo musicale antico*, b. 24: libri parte di Canto, Alto, Tenore, Basso, Sesto e

- 1617 Muzio Effrem «Maestro di Cappella del Serenissimo Sig:^r Duca di Mantova [dona] un bellissimo motetto, accompagnato con una lettera molto onorevole per la nostra Compagnia», (ms)⁸⁸
- 1618 Francesco Rasi dona «all'Accademia una sua canzone fatta per la Ser:^{ma} di Mantova», (ms)⁸⁹
- 1622 «Mons:^r Steffaneschi Prior di Settignano» porta da Firenze all'Accademia «cinque libri di Musica composti dal S:^r Cav: Giovanni Turco, et un'altro libro da Cantare solo composto da D: Pietro Capellano del Gran Duca di Toscana»⁹⁰
- 1628 Giuseppe Scarani «Carmelitano organista del Duomo di Mantova haveva presentate alcune sue Compositioni musicali dedicate al Presidente, et Academia Nostra», (ms)⁹¹

opere letterarie:

- 1612 Bartolomeo Tortoletti dona «una opera alla Accademia [...] intitolata Intramezzi d'Erminia estrati dalla Gierusalemme del Sig:^r Torquato Tasso [...] dedicata alla Accademia come appare nella dedicatoria di essa opera da Agostino Tortoletti»⁹²

- 1612 Gli Accademici Intrepidi di Ferrara donano «un volume del S:^r Co: Guidobaldo Bonarelli di gloriosa memoria pure Accademico Intrepido delli diffusa delli due Amori di Celia»⁹³
- 1615 Spinetta Malaspina «presentò all'Accademia in nome di Alberto Fabriani nostro Compagno la musa Melpomene da lui composta»⁹⁴
- 1615 Paolo Aresi «clerico Regolare [dona] un libro stampato [...] dedicato alla Compagnia; che tratta eruditissimamente la materia delle Imprese»⁹⁵
- 1616 Giovanni Bonifacio «Padovano [dona] un libro, intitolato, De' Cenni, curioso, dotto, et degno di quel valoroso soggetto»⁹⁶
- 1617 Adriano Grandi «nostro Accademico, et Secretario» in occasione del banchetto del primo maggio, «con l'intervento di M:S: Ill:^{mo} Vescovo, et dell'Ill:^{mo} Sig:^r Podesta, et molt'altri SS:^{ri} terreri, et forastieri», presenta «à quelli SS:^{ri} et à tutta la Compagnia un libretto, intitolato LE BELLEZZE DI VERONA»⁹⁷

Quinto). Su Stefano Bernardi si vedano PAGANUZZI 1976b (pp. 199–200), FISCHER 2006 e MORCHE 2006. Per un'edizione critica dei *Concerti Academici* si veda BERNARDI 2008.

⁸⁸ Reg. 44, c. 25v, 1617, ottobre 31.

⁸⁹ Reg. 44, c. 47r, 1618, maggio 31.

⁹⁰ Reg. 44, c. 135r, 1622, maggio 18. L'unica opera di Giovanni Del Turco conservata nella Biblioteca dell'Accademia Filarmonica è *Il secondo libro de madrigali a cinque voci di Giovani del Turco, Cavalier di S. Stefano*, Firenze, Zanobi Pignoni e Comp., 1614 (VEaf, Fondo musicale antico, b. 182: libri parte di Basso e Quinto).

⁹¹ Reg. 45, c. 75r, 1628, maggio 2: Giuseppe Scarani, *Madrigali a due Voci per cantare nel Cembalo, ò Chittarone di Giuseppe Scaranj Organista nel Carm.^{no} di Mant.^a Dedicati a l'Ill:^{mi} Signori, gli Signori Prencipe, & Academici Filarmonij di Verona. Libro secondo. In Mantova MDCXXVIII* (VEaf, Fondo musicale antico, b. 219: libri parte di Canto primo e secondo). Secondo TURRINI 1941 (p. 202) il manoscritto, la cui prima pagina è impreziosita dal «disegno di una sirena, tracciato con un'abilità non comune, con un solo tratto di penna», è da considerarsi autografo.

⁹² Reg. 43, c. 26r, 1612, febbraio 27. Bartolomeo Tortoletti, *Intramezzi d'Erminia, estratti dalla Gierusalemme di Torquato Tasso. Dedicati alla Illustrissima Accademia Filarmonica da Agostino Tortoletti, Fratello dell'Autore*, Verona, Bartolomeo Merlo, 1612. Le opere di Tortoletti conservate presso la Biblioteca dell'Accademia Filarmonica sono: *Bartholomai Tortelletti Veron. Carminum Liber Primus. Additis in calce duabus Eglogis*, Verona, Girolamo Discepolo, 1588 (Fondo umanistico, n. 145A/1), *Ad Nobiliss. et Reverendum admodum D. Hieronymum Mainierium virum excellentiss. Amplificatio Poetica in Psal. Laudate Dominum omnes gentes; Bartholomai Tortoletti Veron.*, Verona, Girolamo Discepolo, 1588 (Fondo umanistico, n. 145A/2) e *Bartholomai Tortelletti Veronensis Elegiarum Libellus*, Verona, Girolamo Discepolo, 1593 (Fondo umanistico, n. 225).

⁹³ Reg. 43, c. 55v, 1612, dicembre 24. Guidobaldo Bonarelli, *Discorsi del Sig. Conte Guidobaldo Bonarelli, Accademico Intrepido In difesa del doppio amore della sua Celia. Dedicati alla molto Illustrate Signora Geronima Guasca q. Giacomo*, Ancona, Marco Salvioni, 1612.

⁹⁴ Reg. 43, c. 143r, 1615, giugno 1. Allo stato attuale delle conoscenze l'opera di Fabriani risulta irreperibile.

⁹⁵ Reg. 43, c. 150r, 1615, dicembre 1. Paolo Aresi, *Delle imprese sacre con utili, e dilettevoli discorsi accompagnate del p. d. Paolo Aresi milanese ch.co reg.re libro primo. Nel quale dopo l'impresa proemiale, e suoi discorsi si ragiona con principi filosofici della natura loro, e del modo di formarle non solo regolate, ma perfettissime ancora*, Verona, Angelo Tamo, 1615. Come segno di gratitudine per la dedica alla Filarmonica il 26 gennaio seguente i Reggenti proposero che «sospendendo il 2° nostro Capitolo, in proposito di accettar Compagni con supplica, sia volontariamente, et senza supplica fatto Accademico Filarmonico il sodetto P:^{re} Paolo Aresi. Dichiarandolo appresso privilegiato et essente» (Reg. 43, c. 160v); l'aggregazione, «con voti 43 che tanti erano i Compagni, fù solennemente et con universale applauso approvata» il 27 febbraio (Reg. 43, c. 164v).

⁹⁶ Reg. 43, c. 181v, 1616, ottobre 8. Giovanni Bonifacio, *L'arte de' cenni con la quale formandosi favella visibile, si tratta della muta eloquenza, che non è altro che un facondo silenzio [...] Di Giovanni Bonifaccio Giureconsulto, & Assessore. L'Opportuno Accademico Filarmonico*, Vicenza, Francesco Grossi, 1616 (VEaf, Fondo umanistico, n. 168). Sebbene la notizia sia stata registrata solo a ottobre il volume, «molte cope del quale furon donate a nome dell'Autore a Compagni», era stato ricevuto dall'Accademia, alla quale è dedicato, già l'8 luglio. Giovanni Bonifacio fu creato accademico il 26 gennaio 1615 (Reg. 43, c. 130r–131v).

⁹⁷ Reg. 44, c. 19v, 1617, maggio 1. Adriano Grandi, *Le Bellezze di Verona, capitolo di Adriano Grandi Accademico Filarmonico al Sig. Francesco Albertino a Roma, dedicato, & presentato all'Acad. Filarmonica, nel solenne Convito del primo giorno di Maggio, l'anno 1617*, Verona, Bartolomeo Merlo, 1617. Adriano Grandi fu accolto nella Compagnia «per humil servidor, et Secretario dell'Ill:^{ma} Academia Filarmonica» il 19 dicembre 1613 (Reg. 43, c. 86v).

- 1618 Paolo Aresi invia una lettera «accompagnando[la] [...] con un dono d'un libro, da lui composto sopra la Generatione d'Aristotele, et dedicato al Re di Spagna»⁹⁸
- 1622 Guido Ubaldo Benamati invia «alcuni poemi intitolati Le due trombe i primi fiati, cioe tre libri della vittoria navale, e tre libri del mondo novo poemi heroici dove pregava [...] fossero dalli sapientissimi giudicij delli nostri S:^{ri} Accademici visti e coretti»⁹⁹
- 1622 Il governatore Giacomo Moscaglia presenta «due opere all'Accademia dell'Ecc:^{mo} S:^r Bonifacio Accademico nostro, datteli dall'Ecc.^{mo} S:^r Medico Chiocco nostro Accademico anch'egli à nome di esso Autore»¹⁰⁰
- 1623 Lodovico Zuccolo manda «à donar' all'Accademia un'opera dell'Honore»¹⁰¹
- 1623 Gabriele Zinano invia «un Poema volgare all'Accademia intitolato l'Eracleide [...] con una lettera direttiva nella quale l'Autore pregava l'Accademia che si compiacesse di vedere la dotta sua compositione, et ne facesse la Censura, correggendo et emendando gli errori per poterla poi ristampare»¹⁰²
- 1625 Alberto Pompei «Veronese Canonico principale, di qualità singolari, et affettionato alle lettere, e di bell'ingegno» invia da Venezia «un'opera della Vita di Francesco Gonzaga II^o Marchese di Mantova»¹⁰³
- 1627 Andrea Torelli «per dar segno di gratitudine verso questa Compagnia, trovandosi in Bologna haveva li giorni passati indotto il S:^r Bonaventura Pistofilo Cav:^r e Dottor di legge

⁹⁸ Reg. 44, c. 30v, 1618, gennaio 2. Paolo Aresi, *Pauli Aresii Medolanensis, Clerici Regularis, Theologi In Aristotelis Libros De generatione, et corruptione Notationes, ac Disputationes [...] Cum quadruplici, locupletissimoque Indice. Ad Catholicum Hispaniarum Regem Philippum Tertium*, Milano, Girolamo Bordone, 1617 (VEaf, Fondo umanistico, n. 77).

⁹⁹ Reg. 44, cc. 129r-129v, 1622, aprile 8. Guido Ubaldo Benamati, *Delle due Trombe i primi Fiati, cioe, Tre libri della Vittoria Navale, e Tre libri del Mondo Nuovo, Poemi heroici di Guid'Ubaldo Benamati*, Parma, Anteo Viotti, 1622.

¹⁰⁰ Reg. 44, c. 137r, 1622, ottobre 31. In assenza di indicazioni più precise, sulla base dell'anno di edizione sembra plausibile ipotizzare che le due opere donate da Giovanni Bonifacio possano essere: *Montano Favola Pastorale dell'Opportuno Accademico Filarmonico. Dedicata al Molto Illustre Signore Giorgio Giorgi*, Vicenza, Domenico Amadino, 1622 e *Sopherotomania Favola Comica dell'Opportuno Accademico Filarmonico. Dedicata al Molto Illustre Signore il Sig. Giovanni Rossi cavaliere*, Vicenza, Francesco Grossi, 1622.

¹⁰¹ Reg. 44, c. 140v, 1623, febbraio 11. Lodovico Zuccolo, *Discorsi Dell'Honore, Della Riputatione, Della Gloria, Del Buon Concetto, di Lodovico Zuccolo, Accademico Filopono di Faenza [...] Al molto Illustre Signore il Sig. Geronimo Pima, Gentil'huomo di Cataro*, Venezia, Marco Ginami, 1623.

¹⁰² Reg. 44, c. 150r, 1623, dicembre 23. Gabriele Zinano, *L'Eracleide di Gabriele Zinano. All'invittissimo, & gloriosissimo sig. il cattolico don Filippo IV [...]*, Venezia, Evangelista Deuchino, 1623.

¹⁰³ Reg. 44, c. 173r, 1625, gennaio 10. Alberto Pompei, *Vita di Francesco II Gonzaga IV marchese di Mantova*, Venezia, Evangelista Deuchino, 1625.

Ferrarese, et ornato di belle lettere e d'un'elevato ingegno à mandar à presentar à quest'Accademia un libro, parto nobilissimo del suo felice ingegno, intitolato il Torneo»¹⁰⁴

- 1627 Michele Sagramoso, accademico filarmonico, presenta «alli Reggenti una sua Compositione intitolata Elisa favola maritima, essendo stata accompagnata con parole veramente degne della sua eloquenza»¹⁰⁵
- 1629 Giacomo Gaddi «gentil'homo Fiorentino [...] haveva presentato un opera di versi lirici alla Accademia nostra»¹⁰⁶

Dall'elenco sopra riportato emerge in modo evidente la differenza quantitativa fra opere letterarie e musicali ricevute in dono dall'Accademia Filarmonica nei primi decenni del Seicento (16 contro 7), fattore di grande interesse per un inquadramento dell'immagine di sé che in questi anni il sodalizio proietta verso l'esterno. Anche se tale sproporzione appare riequilibrata dalla quantità di volumi editi tra il 1600 e il 1630 ancora oggi conservati nella biblioteca dell'istituzione e non inclusi nella lista (quasi certamente quindi frutto di acquisto diretto)¹⁰⁷, tenendo conto anche del numero crescente di richieste di arbitrato letterario avanzate da persone non appartenenti al sodalizio¹⁰⁸ in essa è possibile rilevare una

¹⁰⁴ Reg. 45, c. 45r, 1627, settembre 3. Bonaventura Pistofilo, *Il torneo di Bonaventura Pistofilo nobile ferrarese dottor di legge e cavaliere nel Teatro di Pallade [...]*, Bologna, Clemente Ferroni, 1626.

¹⁰⁵ Reg. 45, c. 58v, 1627, dicembre 30. Michele Sagramoso, *Elisa favola maritima del Cavalier Michel Sagramoso Nell'Accademia de' Signori Filarmonici Il Preparato Dedicata All'Illustriss. & Eccellentiss. Sig. D. Gio. Giorgio Aldobrandino Principe di Rossano etc.*, Verona, Angelo Tamo, 1627 (VEaf, Fondo umanistico, n. 193).

¹⁰⁶ Reg. 45, c. 81r, 1629, gennaio 5. Giacomo Gaddi, *Iacobi Gaddii patritii, et Accademici Florentini, Poematum libri duo*, Patauii, apud Variscum Varisci, 1628 (VEaf, Fondo umanistico, n. 142). Giacomo Gaddi fu creato «Compagno privilegiato essente» il 26 febbraio seguente (Reg. 45, c. 84v-86v).

¹⁰⁷ Le opere letterarie sono 9, fra le quali il *Discorso sopra la musica antica e moderna* di Girolamo Mei del 1602 (Fondo umanistico, n. 205), mentre quelle musicali sono 25, alcune anche in più edizioni come il *Settimo libro de madrigali* di Claudio Monteverdi, conservato nelle stampe del 1619, 1622 e 1623 (Fondo musicale antico, nn. 119, 120, 121).

¹⁰⁸ Per gli arbitrati letterari la Filarmonica si avvaleva di una commissione formata da accademici appositamente eletti, i «Signori sopra le composizioni». Pur occupandosi anche di opere di non accademici, la principale funzione della commissione era interna e consisteva nello stabilire se le opere dei soci fossero degne di essere pubblicate «sotto il nome di Accademico Filarmonico». La vigilanza dei «Signori sopra le composizioni» era applicata in modo rigoroso e le pene per gli inadempienti assai severe potendo arrivare fino all'espulsione dall'Accademia, come avvenuto nel caso di Adriano Grandi «cassato» dopo una lunga e articolata vertenza per aver stampato una raccolta poetica senza averla prima sottoposta al giudizio della commissione. Nel caso specifico, inoltre, a maggior tutela dell'onorabilità del sodalizio i Reggenti stabilirono di pubblicare un «manifesto [...] non solo per questa città, ma inviato à tutti li nostri Accademici

prima concreta avvisaglia di quel cambio di tendenza nelle proprie modalità di azione che la Compagnia inizia a elaborare in questo periodo e che, vieppiù tralasciata la pratica musicale diretta da parte degli accademici, a partire dalla seconda metà del Seicento sposterà con sempre crescente decisione il campo degli interessi accademici verso i «virtuosi esercizi» letterari, fino a giungere a una «radicale frattura fra l'immagine pubblica dell'Accademia Filarmonica nel Settecento, impegnata a consumare i suoi riti mondani spolverati di lettere e di poesia, e le sue cinquecentesche, umanistiche origini»¹⁰⁹.

Questa vera e propria rivoluzione, alla quale anche Turrini accenna¹¹⁰ e che nel lungo periodo trasformerà in modo sostanziale e definitivo l'Accademia Filarmonica, nella prima metà del Seicento è sicuramente già avviata sebbene ancora lontana da giungere a pieno compimento. Sulla base delle notizie ricavabili dagli Atti a queste date le occasioni pubbliche accademiche legate all'ambito squisitamente letterario infatti non sono ancora consolidate in una pratica regolare, distinguendo fasi di intensa attività da altre di assenza totale. A un periodo di alta concentrazione delle «lezioni» pubbliche tenute dagli accademici nel 1610¹¹¹ seguono quattro anni di stagnazione, e questo nonostante le iterate esortazioni a una più sentita partecipazione dei compagni mosse dai Reggenti, fra le quali emerge un accorato e retoricamente elaborato appello portato dal governatore Francesco Recalco nel 1612.¹¹² Riavviata nel 1615, nel corso dei successivi vent'anni l'attività letteraria avrà ancora un andamento affatto irregolare, con lunghi momenti di pausa tra una «lezione» e l'altra.¹¹³

forastieri, et mandato alle più famose Accademie d'Italia à fin che 'l mondo vegga che la nostra Accademia non hà havuto alcuna partecipazione nella stampa delle Rime del medesimo Grandi» (Reg. 44, c. 80r, 81r, 83r-87v, 92r-92v, 93v, 95r-95v, 97v, 1620, marzo-dicembre).

¹⁰⁹ OCH 2005, p. 69. Sull'attività letteraria dell'Accademia Filarmonica, della quale si hanno notizie già a partire dagli anni immediatamente successivi alla fondazione, si vedano TURRINI 1941 (pp. 22 n. 1, 63-73, 84-85), RIGOLI 2002 (pp. 15-18), MATERASSI 2007 e DI PASQUALE 2011.

¹¹⁰ TURRINI 1941, pp. 71-72.

¹¹¹ Quell'anno le «lezioni» furono 7.

¹¹² Reg. 42, c. 47v-48r, 1612, giugno 14. A tal proposito si vedano PAGANUZZI 1982a (p. 20), SPERA 2004 (p. 263) e MATERASSI 2007 (pp. 310 e 327-328).

A conferma della sospensione dell'attività letteraria nel periodo 1611-1614 occorre la supplica avanzata per ottenere un aumento di salario da Alessandro Santini nel 1615, bidello dell'Accademia dal 1610, nella quale fra le motivazioni addotte si legge che «essendosi aggiunti gli essercitij litterarij, son ridotto à termine, che poco, ò null'altro posso fare per molti mesi, che solo servirle» (Reg. 43, c. 135, 1615, marzo 18).

¹¹³ Le «lezioni» tenute negli anni correnti dal 1615 al 1633 sono 20, così suddivise: 3 nel 1615, 3 nel 1616, 4 nel 1617, 2 nel 1620, 2 nel 1623, 3 nel 1626, 1 nel 1627, 1 nel 1629 e 1 nel 1633. Anche

Significative ai fini di un inquadramento 'ideologico' dell'attività letteraria pubblica dell'Accademia in questi anni appaiono la grande attenzione e la dovizia di particolari con cui sono descritte le «lezioni», delle quali nella maggior parte dei casi è ricordato l'argomento discusso e, cosa più importante, sempre è indicato il nome dell'accademico protagonista e degli eventuali altri letterati intervenuti. Al contrario, pur non mancando frequenti indicazioni della costante pratica esecutiva esercitata collettivamente dagli accademici,¹¹⁴ se si escludono casi di particolare rilievo nei quali singoli compagni dimostrano straordinarie competenze, quali Lodovico Moscardo che in occasione della cena del «Venerdì Casolare» del 1633 esibendosi al «Clavicimbalo, et cantando alcune vaghe Canzonette, diede nobil saggio del suo valore»¹¹⁵ e Giacomo Mosaglia che negli anni Venti ricoprì il ruolo di maestro di cappella in collaborazione con Stefano Bernardi,¹¹⁶ per le occasioni musicali i nomi degli accademici coinvolti non sono quasi mai citati.¹¹⁷ Tale attenzione riservata agli attori dell'evento è elemento fondamentale per una definizione dell'attività letteraria nella vita filarmonica. Le «lezioni», infatti, pur rientrando di fatto in quei «virtuosi esercizi» dai quali l'Accademia acquisisce prestigio in quanto comunità intellettuale negli Atti sono presentate principalmente come momento di visibilità personale per il singolo accademico, che con la propria esibizione assurge a un ruolo di primo piano anche all'interno del sodalizio stesso.¹¹⁸

la partecipazione alle «lezioni» da parte degli accademici espressamente accettati «con obbligo di leggere» (vale a dire di tenere periodicamente sedute letterarie pubbliche) sembra non fosse particolarmente assidua: in occasione della presentazione di Francesco Pona quale «Academico Essente non Privileggiato» fra le «difficoltà di qualche rilievo» opposte alla sua candidatura, tutte poi «disciolte», si legge infatti che tra coloro che in passato erano stati ammessi con «obbligo espresso di leggere, tuttavia pochi o niuno adempisce l'obbligo suo» (Reg. 44, c. 53v, 55v, 58r, 60v, 1619, gennaio-febbraio).

¹¹⁴ Limitando in questa sede le segnalazioni ai soli festeggiamenti del primo maggio: Reg. 42, c. 74v, 1607; Reg. 43, c. 1r-2v, 1611; Reg. 43, c. 172v-173v, 1616; Reg. 44, c. 19v, 1617; Reg. 45, c. 12r, 1625.

¹¹⁵ Reg. 45, c. 145r, 1633, febbraio 4. Sulla festa del «Venerdì Casolare» (l'odierno 'venerdì gnocolà', ultimo venerdì prima della Quaresima e culmine del carnevale veronese) si veda CAVAZZOCCA MAZZANTI 1935, p. 162 n. 2.

¹¹⁶ Reg. 45, c. 12r, 1625, maggio 1 e c. 27v, 1626, dicembre 18.

¹¹⁷ Sull'attività musicale dell'Accademia nel primo trentennio del Seicento si vedano FISCHER 2004 e GROOTE 2005.

¹¹⁸ Fra gli accademici più attivi in questi anni sul versante letterario figurano Antonio Crema, Giovanni Battista Giusti, Luigi Del Bene, Gerolamo Carlotti, Alessandro Roia, Federico Sagramoso, Alessandro Becelli, Federico Carlotti, Giovanni Francesco Rambaldi e Francesco Pona.

Questa divergenza di trattamento per i due ambiti è interpretabile non solo quale segnale di come nel periodo in esame l'attività letteraria pubblica attuata in modo diretto dagli accademici sia probabilmente ancora vissuta in seno alla Compagnia come un evento speciale, sicuramente non ordinario nella vita sociale e al quale pertanto è doveroso dare particolare risalto, ma anche come evidenza della coesistenza all'interno del sodalizio di due anime complementari fra loro, che si potrebbero definire l'una 'collettiva' (legata alla pratica musicale) l'altra 'individuale' (afferente all'attività letteraria). Sebbene sicuramente integrati fra loro, nel primo trentennio del Seicento questi due aspetti dell'attività dell'Accademia rimangono distinti non solo per le modalità di registrazione negli Atti, come si è visto, ma anche per quanto riguarda i loro agenti: rari sono infatti i casi riscontrabili nella documentazione di accademici che ricoprono alternativamente ruoli sia di carattere musicale che letterario, il più delle volte occupandosi ciascuno principalmente del proprio specifico campo di interesse.

Tra i fattori che maggiormente contribuirono ad accelerare l'affermazione della pratica letteraria a discapito di quella musicale sono sicuramente da indicare il progressivo irrigidirsi della società in classi avvenuto nel corso del Seicento, che legato al sempre crescente prestigio dell'Accademia «incoraggiò ben presto l'ingresso degli aristocratici» nel sodalizio,¹¹⁹ e il massiccio ricambio del corpo accademico avvenuto a seguito dell'epidemia di peste del 1630. Dopo una sospensione delle attività protrattasi da febbraio 1629 a ottobre 1630, alla prima riunione successiva al «gran contagio» parteciparono infatti solo i sei Reggenti (Alessandro Nogarola, Alessandro Roia, Spinetta Malaspina, Alessandro Fratta Nichesola, Carlo Rezo e Sagramoso Sagramoso) e Pietro Paolo Malaspina «non vi essendo all'ora comodità di poter chiamar la Compagnia per non esser nella Città Accademici»¹²⁰. Per far fronte alla falce dei soci qualche mese dopo i Reggenti decisero che

attesa la strettezza del tempo nella quale siamo ridotti per l'incomodi; et accidenti passati; sia per questa volta tanto sospeso ogni capitolo, che ricerca interposizione di tempo all'accettazione de Compagni; et perciò permesso che di qua dal primo di maggio prossimo possano essere proposti; et

¹¹⁹ OCH 2009, p. 241.

¹²⁰ Reg. 45, c. 105r, 1630, ottobre 15.

ballottati quelli Compagni, che vorranno esser accettati; et questi anco che fossero in maggior numero di tre [per volta],¹²¹

snellendo così le rigide pratiche di ammissione per i nuovi soci al fine di ridare velocemente nuova linfa al sodalizio.

La somma di queste due concause condusse in breve tempo a una schiacciante preponderanza degli appartenenti al ceto nobiliare nella Filarmonica, che entro la prima metà del Settecento arriveranno a costituire quasi i due terzi del totale dei soci.¹²² L'imporsi dell'aristocrazia e della sua visione ebbe come conseguenze principali il rifiuto da parte dei compagni «della promiscuità con i salariati» e l'affermazione del «culto delle lettere»¹²³, portando nel giro di pochi decenni all'abbandono dell'esercizio musicale pubblico collettivo, che da ornamento del gentiluomo e pratica «profondamente etica, opera virtuosa di spiriti eletti»¹²⁴, com'era stata per il primo secolo di vita dell'istituzione, diviene attività delegata esclusivamente a professionisti, alla quale gli accademici non partecipano più in modo diretto.

La peste, che causò la morte di quasi la metà della popolazione di Verona,¹²⁵ ebbe conseguenze gravose sulla vita dell'Accademia non solo sotto il profilo morale e istituzionale ma anche finanziario. Alla morte della gran parte degli accademici, che comportò fra le sue ricadute materiali più gravi la perdita delle non poche «dadi» e dei «debiti» dei soci deceduti ancora non riscossi, si sommarono ingenti danni alla sede da poco ultimata, obbligando la Compagnia ad un rinnovato impegno economico quando il gravoso onore della prima edificazione non era stato ancora completamente ammortizzato.¹²⁶ La lunga depressione economica indotta dal «gran contagio» in un'economia prevalentemente agricola come quella veronese¹²⁷ colse l'Accademia Filarmonica in un momento cruciale della sua storia,

¹²¹ Reg. 45, cc. 118r–119r, 1631, aprile 24.

¹²² OCH 2005, p. 70.

¹²³ OCH 2009, p. 244.

¹²⁴ PAGANUZZI 1974, p. 231.

¹²⁵ BORELLI 2001, p. 197. Per un dettagliato resoconto coevo sull'epidemia si veda PONA 1972.

¹²⁶ Nella documentazione sono registrati guasti al soffitto, a causa dei quali «essendo rotti i coppi pioveva per tutto», e l'utilizzo della Loggia da parte di «certi soldati [per] stallar i loro cavalli» e delle sale quali depositi «di grani» e «ferramenti é scani, che furono con stagni; et altre robbe; poste in salvo nella Casa dell'Accademia» da diverse persone anche non appartenenti al sodalizio (Reg. 45, cc. 105r–105v, 1630, ottobre 16; Reg. 45, c. 106r, 1630, ottobre 21).

¹²⁷ BORELLI 1993, pp. 36 e segg.

proprio quando essa iniziava a godere concretamente i nuovi benefici sociali e politici derivanti dallo sforzo compiuto per fornirsi di una sede stabile adeguata al proprio ruolo nella vita cittadina, gettando l'istituzione in una crisi dalla quale faticherà non poco a risollevarsi e le cui conseguenze si ripercuoteranno sulla vita della Compagnia per i decenni successivi, fino alle soglie del Settecento.

Dalla crisi di metà Seicento all'inaugurazione del Teatro

Laura Och

Dopo il «gran contagio»: prima le lettere, poi la musica

Le cicatrici del «gran contagio», la tremenda pestilenza divampata nel maggio del 1630 che nell'arco di poco più di un anno ridusse alla metà i circa cinquantaduemila abitanti di Verona, rimasero impresse a lungo sul tessuto sociale ed economico del territorio scaligero. Dopo che l'epidemia si fu esaurita, l'economia veronese scivolò in una fase di stagnazione destinata a trascinarsi fino ai primi decenni del Settecento, aggravata dal rallentamento dei flussi commerciali verso il nord causato dalla guerra dei Trent'anni e dall'esosa politica daziaria e fiscale imposta da Venezia, ulteriormente inasprita durante la guerra contro i Turchi per la difesa dell'isola di Candia.¹

Gli Atti confermano che l'Accademia Filarmonica non attraversò indenne la crisi di metà Seicento. Le difficoltà economiche e organizzative che dovette affrontare, e che riuscì a superare rimanendo a galla durante quel pericoloso giro di boa, la costrinsero a ridisegnare il proprio profilo adattando interessi e obiettivi alle mutate richieste della società civile. Fu anzi questo cambiamento che le consentì di proseguire l'attività mantenendo il prestigio guadagnato nel primo secolo di vita, prima che gli impegni legati alla costruzione del teatro la ponessero

¹ Per un articolato quadro complessivo della sfavorevole congiuntura economica negli anni compresi fra la metà del Seicento e il principio del Settecento, si rimanda a BORELLI 1974, pp. 5–38; si confronti anche BORELLI 1979, pp. 661–662.

di fronte alle nuove e più gravose responsabilità destinate a indirizzarla verso l'attuale fisionomia istituzionale.

La peste aveva decimato il numero dei soci, privando l'Accademia di molti compagni valenti nei «virtuosi esercitij» musicali e riducendo notevolmente l'ammontare complessivo delle «dadie», le periodiche contribuzioni che alimentavano la cassa sociale. I resoconti accademici di questi anni sono costellati di desolate lamentele «circa il poco numero de' Compagni, et salariati de' tempi presenti». ² Ripetute sono anche le rimostranze contro

la strettezza del denaro, la quale cagiona che non si può più far le spese necessarie per conservar lo splendore di essa Academia conforme li suoi antichi istituti senza aggravar sommamente li Compagni, che per esser ridotti al numero di pochi, che non siano abbracciati dall'essentione, tutto il peso vien à cader sopra essi pochi, onde serrasi maggiormente l'ingresso a nuovi soggetti; et così v'andando sempre più di giorno in giorno. ³

Alla metà del Seicento il numero dei Filarmonici era ancora tanto esiguo che i Reggenti dovettero prendere provvedimenti che incoraggiassero nuove ammissioni. Nel 1652 fu sospeso il divieto di accettare più di tre compagni per volta:

Vedendosi, che il numero de SS:ni Academici si v'andò ogni giorno più restringendo per la morte de' i soggetti, et essendo conveniente supplire al difetto con elettione di persone, che portino e decoro, e splendore alla Compagnia nostra, anderà Parte, Che la legge, che ordina non potersi in una volta accettare più che tre Compagni sia, e s'intenda per questa volta solamente dispensata, sì che possa questa Compagnia far elettione de' Soggetti più del numero prescritto dalla medesima legge. ⁴

² Nel 1638 il numero dei Filarmonici che frequentavano le riunioni accademiche non superava la dozzina, con un'unica eccezione il 5 febbraio, quando il segretario registrò 22 presenze (Reg. 46, c. 12r). Gli Atti non permettono di calcolare quanti compagni fossero iscritti anno per anno, ma al principio del 1615 il numero dei Filarmonici arrivava a circa una novantina di persone, come si può dedurre dai resoconti di alcune votazioni; si veda per esempio la ballottazione tenuta per definire le modalità di elezione dei Padri Gravissimi che ebbe luogo il 23 gennaio 1615 con 59 compagni presenti, non andata a buon fine per mancanza del numero legale costituito da 3/4 degli Accademici (Reg. 43, cc. 153r-155r, 1615, dicembre 31). Da altre fonti si apprende che nel 1610 i Filarmonici erano un'ottantina (*Relazione del podestà Alvise Foscarini*, 1610, maggio 26, cit. da GROOTE 2007b, p. 66).

³ Reg. 46, cc. 71r-72r, 1644, marzo 25.

⁴ Reg. 46, c. 123r, 1652, novembre 25.

La maggiore liberalità nel reclutamento dei compagni non poteva che ripercuotersi negativamente sul livello delle esecuzioni musicali. Gli Atti testimoniano che tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta i Filarmonici ricorrevano più spesso che in passato alle prestazioni di musicisti esterni per le manifestazioni pubbliche, allineandosi al grande mutamento culturale in atto a quel tempo, quando al declino della civiltà madrigalistica stavano subentrando la preferenza per il virtuosismo vocale e per la «meraviglia» degli allestimenti, insieme con la ricerca di effetti spettacolari assai lontani dal «reservato» e «virtuoso» contesto un tempo prediletto dai compagni per dedicarsi all'esercizio musicale. ⁵

Le difficoltà economiche che coinvolgevano molte tra le famiglie veronesi più agiate contribuirono a diffondere in misura preoccupante la propensione alla morosità fra i compagni, fenomeno che gli Atti deplorano peraltro con frequenza tale da farlo ritenere un malcostume quasi endemico durante i primi due secoli di vita dell'Accademia. All'inizio del 1638 le sofferenze della cassa spinsero il governatore Sagramoso Sagramoso a denunciare «di quanto pregiudizio, e danno sia, à questa virtuosissima Academia, il ritardare, anzi, trascinare le dovute contribuzioni che da Compagni doverebbono esser fatte». Invano si minacciò di passare alle vie di fatto con l'espulsione dei soci inadempienti, pur prevedendo una prudente possibilità di reintegro previo pagamento degli arretrati; ⁶ dieci giorni più tardi, di fronte alle numerose proteste, il censore Alessandro Roia fu costretto a smorzare i toni e a invitare gli altri Reggenti alla comprensione. Se infatti

le calamità de tempi così passati, come presenti portavano seco una straordinaria difficoltà di manegiar denari, onde non venivano pagate da Compagni le dadie, cioè, non era per che questi fossero poco amorevoli verso

⁵ Dopo il pionieristico CAVAZZOCCA MAZZANTI 1926a, la più completa indagine complessiva sul primo secolo di vita dell'Accademia Filarmonica rimane quella di TURRINI 1941, benché non sia più condivisibile l'opinione secondo cui la grande pestilenza del 1630 avrebbe segnato l'inizio di una lenta e irrimediabile decadenza per l'Accademia Filarmonica. Vi si possono utilmente affiancare PAGANUZZI 1976a e 1976b, anche per la ricchezza dell'apparato documentario, MATERASSI 1988 e i più recenti GROOTE 2005, per i primi decenni del Seicento, e DI PASQUALE 2011.

⁶ «[Il compagno moroso] non pagando, come s'è detto, s'intenda assolutamente casso, et depennato da questa Compagnia, nella quale possa però esser sempre riacettato sborsando tutti gli residui del debito, fin'al giorno, che pretendarà d'essere di nuovo ricevuto giusta questa terminatione» (Reg. 46, c. 10r, 1638, gennaio 19).

l'Academia, mà per difetto et impotenza di sodisfar al loro debito, et che il volerli con nove leggi astringere a far quello che non potevano era un minciar evidentissimo pericolo et total rovina a questa Academia.⁷

Nel tentativo di contenere le spese, fra il 1646 e il 1650 fu più volte presa in considerazione l'ipotesi di sospendere il sontuoso banchetto del primo maggio che celebrava l'anniversario della fondazione, seguito il giorno dopo dalla messa funebre disposta per lascito testamentario da Bartolomeo Carteri. I festeggiamenti si salvarono soltanto per i contributi straordinari chiesti ai compagni,⁸ grazie ai quali non si interruppe la tradizione delle fastose cerimonie cui erano invitati il vescovo e le autorità civili e che ribadivano la posizione di preminenza istituzionale che il sodalizio intendeva mantenere di fronte all'intera città.

Durante i momenti più cupi di quella difficile congiuntura economica, l'Accademia riuscì a sostenere la pesante situazione finanziaria, e forse ad assicurare la sua stessa sopravvivenza, impegnandosi in una più oculata amministrazione dei propri beni e ponendo in atto un drastico contenimento delle spese, politica che nei confronti dei musicisti salariati risultò particolarmente impietosa, come si potrà constatare in seguito. Sul terreno «ai portoni della Bra», un tempo appartenuto alla famiglia Della Torre e concesso dai Rettori veneti all'Accademia nei primi anni del Seicento, con enorme sforzo organizzativo e grazie alle agevolazioni della Città di Verona nell'arco di una ventina d'anni i Filarmonici avevano edificato quella che sarebbe divenuta la loro sede definitiva, fornita di uno splendido salone di rappresentanza progettato dall'architetto Domenico Curtoni e di diversi locali destinati alle riunioni sociali e alle attività degli accademici.⁹ Alcuni contratti di locazione per gli orti retrostanti e per alcuni edifici adiacenti garantivano rendite sicure e destinate a rivalutarsi nel tempo, come

⁷ Reg. 46, cc. 11r-11v, 1638, gennaio 29.

⁸ Il contributo straordinario chiesto nel 1649 per il banchetto del primo maggio ammontò a quindici troni *pro capite*, e a dieci troni quello dell'anno successivo (Reg. 46, c. 101v, 1649, aprile 10; c. 105v, 1650, marzo 28), somme abbastanza rilevanti a fronte delle «dadie» ordinarie, che all'epoca consistevano in due troni al mese.

⁹ Si rimanda a RIGOLI 1985a per una dettagliata ricostruzione dei lavori che fra il 1604 e il 1625 consentirono agli Accademici di portare a compimento la Gran Sala oggi intitolata a Scipione Maffei.

nel 1639 poteva rilevare il segretario, notando che prima della peste «le case non errano in tanto pretio come hora».¹⁰

Oltre alle rendite, l'amministrazione degli immobili procurava diversi «incomodi» che i compagni dovettero imparare ad affrontare. La difficile situazione economica, infatti, metteva in difficoltà anche gli inquilini; uno di essi, un certo «Tognali Fruttarolo», neglimentissimo nei pagamenti, non solo aveva accumulato debiti ingenti nei confronti dell'Accademia, ma teneva un comportamento che ai Filarmonici appariva particolarmente riprovevole perché

molto danoso al luogo nostro essendo, che esso si fa lecito, d'introdurre, et permettere che ogniuno entri nel cortile nostro et aprire e serare la porta a suo gusto; et ivi da essi malmenate quelle inscrizione antiche in pietra et getarle a terra, come di presente si puo vedere; con il per anco il gioco de la pala, et altri giochi con rottura di vedri, et altri dani gravissimi, contro l'intencion nostra: masime essendoli state fatte diverse admonizioni, dal Bidello nostro di ordine de Governatori pro tempore, et anco dalli Governatori istessi.¹¹

La sistemazione nel cortile dell'Accademia dei marmi antichi, provenienti dalla collezione epigrafica che Cesare Nichesola aveva raccolto nella villa di Ponton, avvenne, com'è noto, ai primi di maggio del 1612 a seguito di una laboriosa navigazione lungo il corso dell'Adige su cui vigilarono gli accademici Giovanni Giacomo Giusti, Michele Sagramoso e Nicola Rambaldi.¹² Il mandato che autorizzava l'Accademia al prelievo delle lapidi dalla villa Nichesola fu disposto dai Rettori veneti, che intendevano in tal modo porle al riparo dai rischi derivanti dagli ingenti debiti accumulatisi sull'eredità del defunto. Considerandole un bene di grande valore culturale da salvaguardare nella sua integrità, i Rettori scelsero la Filarmonica per «farne pubblico deposito [...] come in asilo sicuro et proportionato a questi marmi». I Filarmonici, dunque, non comperarono né acquisirono per lascito testamentario la preziosa raccolta; la consegna all'Accademia va invece considerata come un segno concreto dell'illuminata politica culturale veneziana, che anche nelle città della Terraferma non trascurava di tutelare le testimonianze

¹⁰ Reg. 46, c. 27v, 1639, febbraio 10. Fra gli immobili che l'Accademia dava in locazione intorno alla metà del Seicento gli Atti menzionano uno «Stallo» e un «Torresino».

¹¹ Reg. 46, c. 27r, 1639, febbraio 10.

¹² Reg. 43, cc. 34v-36r, 1612, maggio 4.

archeologiche utili a documentare la memoria storica comune.¹³ In questa dimensione, affatto nuova per essa, che la consacra custode di un patrimonio identitario collettivo, «pubblico» dunque, e tanto più prezioso quanto più vicino alle vagheggiate origini latine della Repubblica Veneta, la Filarmonica, superata la durissima stretta segnata dalla grande pestilenza del 1630, si apprestava a incamminarsi verso il suo secondo secolo di attività.

Legata alla manutenzione della sede, la custodia della collezione epigrafica richiedeva impegno e attenzioni costanti. Nel 1644 il presidente Alessandro Roia denunciò la condizione deplorabile delle lapidi, che si trovavano ammucchiate nel cortile «con poca cura, et con qualche pericolo di mancanza, et anco sopraffatte dalle herba et immonditie, et tenute senza decoro». Si decise dunque di farne inventario e di sistemarle in modo più decoroso, affidando allo stesso Roia il compito di vigilare sulla loro custodia.¹⁴ Nel 1650, in uno dei momenti più critici per la cassa sociale, dopo il crollo di una parte del soffitto nella «Camera grande che riguarda sopra la strada che conduce al Castelvecchio», i Filarmonici dovettero procedere immediatamente al restauro per evitare che eventuali ritardi compromettessero ulteriormente la situazione.¹⁵ Pochi mesi addietro i Reggenti avevano dovuto permettere che l'affittuale dell'orto si trattenesse parte della pigione, a titolo di risarcimento per i danni provocati alle sue coltivazioni durante le manovre per l'allestimento nella Gran Sala di un'opera drammatica del padre somasco Tommaso Clerici.¹⁶

¹³ BUONOPANE 2009, che ribadisce il ruolo dei Rettori veneti nell'intera vicenda e la «felice collaborazione fra organi di governo e membri dell'Accademia Filarmonica» (p. 269). Oltre a FRANZONI 1982, per l'origine della raccolta epigrafica si veda BUONOPANE – ZAVATTA 2014. Al principio del 1720 ai marmi della collezione Nicesola si aggiunse un'importante donazione epigrafica da parte del marchese Orazio Sagramoso, costituita da «lapidi riguardevoli, ch'egli teneva con proprietà custodite nel proprio Giardino, e questo fia al numero di trenta due, oltre a non pochi distinti e bassi rilievi, avendoli e quelle e questi donate per maggiore aumento del Museo che viene eretto nel Cortile di quest'Accademia» (Reg. 49, c. 39r, 1720, gennaio 10).

¹⁴ Reg. 46, c. 78r, 1644, giugno 20; c. 79r, 1644, ottobre 31.

¹⁵ Reg. 46, c. 108r, 1650, novembre 9.

¹⁶ Reg. 46, c. 109r, 1651, gennaio 13. Tommaso Clerici, di origini lombarde, apparteneva ai Padri della Congregazione di Somasca, insediatasi nel 1639 a Verona, dove a San Zenone in Monte conducevano un collegio di educazione, impegnandosi anche in attività teatrali a sfondo educativo e moralistico. Lo spettacolo rappresentato nel 1650 nel salone dei Filarmonici era il *Dramma di san Giovanni Battista*, come risulta dalla ricca documentazione raccolta in proposito da RIGOLI 1993 (si rimanda in particolare alle pp. 551–552); si veda anche RIGOLI 1985a, p. 44.

Per difendere il possesso del «terreno con muraglie» sul quale aveva edificato le sue fabbriche, l'Accademia dovette impegnarsi in alcune cause legali. Se nel 1650, durante un contenzioso con i conti Lodron per la proprietà dell'orto, i Filarmonici dovettero affrettarsi a «farlo immediate lavorar, per mantenersi nel possesso, sin tanto, che dalla Giustizia sij determinato à chi s'aspetta»,¹⁷ destinate a trascinarsi a lungo furono le cause intentate all'Accademia dai conti Della Torre per la proprietà del fondo, e dai marchesi Bevilacqua di Ferrara per «l'Horto di sotto dietro il Fiumicel», di cui gli Atti danno notizia sino al 1676.¹⁸

I Filarmonici impararono presto a servirsi delle rendite derivanti dalla gestione delle loro proprietà anche per retribuire i musicisti che lavoravano per loro. Nel 1659 a Carlo Calzareti «che dimanda esser rimborsato di ducati vinticinque in circa, per tanti da lui spesi in pagar li Cantori, per le musiche fatte nelle Messe passate, per ordine di questa Academia», si stabilì di corrispondere «l'affitto dell'Horto, et Torresino sino l'intiera sodisfazione del suo havere».¹⁹

Dal 1642 l'Accademia non compensava più il maestro di cappella con un salario fisso, ma lo remunerava per le sue prestazioni di organizzatore e concertatore delle esecuzioni musicali nelle due messe cantate dei primi giorni di maggio. Il 20 dicembre di quell'anno, infatti, i Reggenti decisero che «trovandosi l'Accademia con pochi soldi in cassa et molti debiti sarebbe stato bene lo sospender i salarij alli musicisti».²⁰ Il maestro delle musiche in carica in quegli anni era Simone Zavaglioli, che prestava servizio anche nella cappella musicale del duomo²¹ condividendo con gli altri musicisti veronesi la precaria organizzazione lavorativa fondata sulla somma di più incarichi che costituiva la condizione professionale tipica del musicista italiano nel Sei–Settecento. Tale mutamento nel regime retributivo dei musicisti che lavoravano per la Filarmonica dovrà essere indagato più a fondo, anche con il riscontro della superstite documentazione amministrativa, sinora quasi inesplorata e comunque esclusa dai limiti imposti al presente lavoro. Per ora si noterà che esso attesta un'evoluzione degli interessi

¹⁷ Reg. 46, c. 105r, 1650, marzo 28.

¹⁸ Reg. 48, c. 39r, 1676, aprile 14.

¹⁹ Reg. 47, c. 12r, 1659, aprile 21.

²⁰ Reg. 46, c. 66r, 1642, dicembre 20.

²¹ Come maestro di canto figurato nella scuola degli Accoliti nel 1642 Zavaglioli guadagnava centodieci ducati, cui si aggiungevano i cinquanta scudi di salario annuo, integrati da occasionali donativi, dovuti per la sua attività di direttore della musiche in duomo (MATERASSI 1983, p. 121).

accademici già in atto durante la prima metà del Seicento, e che si prospetta di capitale importanza per tutta la successiva storia del sodalizio. Le mansioni del maestro di cappella, infatti, non comprendevano più l'istruzione musicale dei Filarmonici, attività che avrebbe richiesto una continuità nell'impegno lavorativo incompatibile con il carattere occasionale della retribuzione offerta. Se il compito del maestro di musica, salvo eccezioni non registrate dagli Atti, si limitava al reclutamento di professionisti esterni per le due messe solenni di maggio, ciò significa che l'esercizio attivo della musica non rientrava più fra gli interessi dei compagni.

La trasformazione in atto entro la Filarmonica negli anni segnati dalla grande depressione economica di metà Seicento rientra in un più vasto mutamento culturale che coincide con il rapido declino della civiltà madrigalistica, attestato dal brusco calo editoriale che il madrigale subì fra il 1610 e il 1650, con andamento pressoché analogo nelle diverse regioni italiane.²² A tale fenomeno va certamente riferita anche la fine delle acquisizioni di libri musicali dopo la pestilenza del 1630, allorché i Filarmonici iniziarono a demandare le esecuzioni pubbliche a musicisti esterni, introducendo nel rapporto lavorativo modalità che di fatto li equiparavano a prestatori d'opera; il mutamento dei canoni estetici reclamava infatti il fascino di una seduzione canora che soltanto professionisti esperti potevano assicurare e che contribuì ulteriormente ad allontanare gli accademici dall'esercizio attivo della musica.

Nel 1652, dopo la morte di Zavaglioli, quando i Reggenti decisero di nominare un nuovo «Mastro di Musica», le condizioni furono due: che egli fosse «soggetto habitante di questa Città» e che si ritenesse «contento di servir senza alcun salario». ²³ In tempi di grave crisi dell'offerta lavorativa, furono due i candidati disposti ad accettare un incarico all'atto pratico poco più che onorifico. Nel contesto musicale cittadino erano figure tutt'altro che secondarie, la cui disponibilità confermava che il prestigio dell'Accademia non era stato compromesso dalla difficile situazione del momento.²⁴ Si trattava di Carlo

²² POMPILIO 1983; BIANCONI 1986, pp. 327–332.

²³ Reg. 46, c. 16, 1652, settembre 2.

²⁴ A conferma dell'alta reputazione che l'Accademia continuava a mantenere, segnalò che il 30 luglio 1648 chiese di essere aggregato ai Filarmonici Giovanni Battista Doni. La sua supplica fu letta inutilmente il 31 dicembre dello stesso anno; il noto trattatista si era infatti spento il primo dicembre.

Calzareri, organista a Santa Maria in Organo dal 1646, e di Dionisio Bellante, già in servizio come violinista nella cappella musicale del duomo, di cui sarebbe presto divenuto maestro di cappella.²⁵ La scelta dei Filarmonici cadde su Carlo Calzareri; dopo qualche anno il suo salario fu ripristinato, per essere ben presto ridotto di fronte a nuove difficoltà economiche di cui gli Atti non specificano la natura.²⁶ Ma ormai gli interessi dei Filarmonici si erano definitivamente allontanati dalla pratica musicale.

Il grande salone progettato da Domenico Curtoni, completato negli affreschi e nell'apparato decorativo nell'estate del 1624,²⁷ divenne per l'Accademia un sontuoso luogo di rappresentanza che accrebbe il prestigio della sua immagine pubblica. Affinché il nome dei Filarmonici potesse essere registrato «tra le più famose Ragunanze di Europa», i Reggenti decisero di ornare la sala con i ritratti dei «Padri Gravissimi», allineandosi a un uso assai in voga negli ambienti accademici dell'epoca:

Panderà Parte, che in termine di un'anno prossimo avvenire, i più strettamente congiunti à Gravissimi Padri, cominciando dal Nobile, e famosissimo Letterato Alberto Lavezzola, sino à presenti (che Dio lungamente conservi) debbano presentare in questa Academia à loro spese i ritratti de' detti Padri Gravissimi predefonti, in tela à oglio, che doveranno gli altri accompagnare la grandezza, e fregio del primo, che liberabilmente sarà presentato alla Compagnia; e quelle Immagini siano per ordine di antianità di elettione poste nella Sala maggiore, in convenienti distanze, perche in quei volti leggano i presenti, et i posterì il merito delle virtuose operationi pressoche immortalato.²⁸

L'incarico di raccogliere e ordinare questa sorta di galleria degli antenati destinata a perpetuare la fama dell'Accademia attraverso il ricordo dei compagni

²⁵ Sull'attività di Calzareri a Santa Maria in Organo si veda ROGNINI 1971, p. 14n. Dionisio Bellante, veronese, diverrà maestro di cappella in duomo nel 1658, dopo la clamorosa rimozione per inettitudine del suo predecessore, Biagio Gherardi di Urbino, e dei suoi collaboratori; si confronti MATERASSI 1983, pp. 123–124. Sulla figura e l'attività di Bellante si veda anche SPAGNOLO 1904, pp. 131–132.

²⁶ «Ricerando la congiuntura de presenti tempi calamitosi di poner qualche regola alle spese dell'Academia nostra, che gli convien fare nella musica per la messa solene di maggio et altre fontioni; vada parte che per l'avvenire il salario di ducati 40 – solito pagarsi al mastro di Capella sia et s'intenda limitato in ducati 25» (Reg. 48, c. 51r, 1664, maggio 12).

²⁷ RIGOLI 1985a, cui si rinvia anche per la ricostruzione cronologica delle diverse fasi in cui si articolano i lavori per l'erezione della sede accademica.

²⁸ Reg. 46, cc. 118r–119r, 1642, settembre 6.

più autorevoli, primo nucleo di una memoria storica esibita come simbolo del ruolo culturale cui i Filarmonici aspiravano, fu affidato a Francesco Pona, medico e poligrafo di un certo rilievo e figura trainante tra i Filarmonici.²⁹ Ma dopo più di due anni molti discendenti dei «Padri Gravissimi» defunti non avevano ancora soddisfatto la richiesta dei Reggenti, sicché questi si trovarono costretti a esporre «nella Sala dell'Accademia li carteloni con il nome de Padri, acciò da quelli destati li loro Parenti faccian far le loro effigi ne quadri da esser esposti conforme l'ordine principiato».³⁰ Nel 1730 la serie dei ritratti era ancora incompleta; i Reggenti stabilirono quindi che «niun elletto Padre possa in avvenire sedere nel sito de Padri Gravissimi ne registrarsi il di lui nome nel Catalogo, se prima non averà fatta la consegna all'Accademia del sudetto Ritrato nella forma degl'altri».³¹ Nel mese di settembre dello stesso anno il pittore Michelangelo Prunato fu incaricato di restaurare i ritratti e di «ridurli tutti in una misura»;³² mancando ancora i ritratti di Girolamo Spolverini e di Emilio Emilei, la Reggenza fu costretta a decretare che fosse l'Accademia a farsi carico delle spese per realizzarli.³³

A differenza dei numerosi cenacoli, dalla vita più o meno effimera, fioriti a ridosso dei palazzi aristocratici,³⁴ la Filarmonica disponeva di una sede stabile di cui seppe mantenere nel tempo la proprietà, prerogativa che le permise di divenire il più ambito centro di aggregazione per il patriziato veronese. Il saper parlare il linguaggio delle lettere, unico codice linguistico riconosciuto come patrimonio comune dalla classe dominante dell'epoca, fu un ulteriore elemento di prestigio che le consentì di accreditarsi come autorevole interlocutrice per i Rettori veneti. Avallandone la trasformazione da circolo privato a vera e propria istituzione «publica», titolare di proprietà immobiliari e di una memoria storica che ne connotavano l'autorevolezza culturale e il rango sociale, furono i Rettori che contribuirono a renderla un tramite privilegiato fra la Serenissima e le più eminenti famiglie veronesi.

²⁹ Sulla figura del Pona si veda la prefazione di Gian Paolo Marchi a PONA 1972, oltre a MARCHI 1974, pp. 257–266 e a BRIOZZO 2000. Per l'edizione critica del noto manoscritto 912 (BCVr) *Origine et progressi dell'Accademia Filarmonica* si rimanda a SPERA 2004.

³⁰ Reg. 46, c. 137r, 1654, gennaio 17.

³¹ Reg. 49, c. 62r, 1730, gennaio 22.

³² RIGOLI 1985a, p. 45.

³³ Reg. 49, c. 65r, 1730, settembre 4.

³⁴ Oltre a MAYLENDER 1926, per un panorama sulle più importanti accademie veronesi si rimanda a MARCHINI 1979.

Dalla metà del Seicento si moltiplicano, registrando la frequenza più alta nei decenni a cavaliere del 1700, le «pubbliche attioni» in cui i Filarmonici si mettono in luce come oratori o come poeti, alla presenza delle autorità civili e religiose cittadine oppure di invitati illustri. Requisito indispensabile perché l'Accademia possa essere riconosciuta come una delle più «famosse Ragunanze di Europa» è infatti l'appartenenza alla «Repubblica delle Lettere», espressione che d'ora in poi ricorre negli Atti in diverse varianti, ma con frequenza tale da rendere pienamente manifesto che l'ossessione per la cultura letteraria ha definitivamente soppiantato l'interesse dei compagni per la musica. Mentre scompare dai resoconti accademici qualsiasi accenno alla pratica musicale attiva, l'espressione «virtuosi esercitij» d'ora in poi è riferita esclusivamente alle «letture» o a trattenimenti mondani a sfondo letterario.

Le «accademie» letterarie seguivano un copione studiata per soddisfare le ambizioni dei compagni più dotti, e a volte anche la necessità dell'Accademia di consolidare i rapporti con le autorità. Proposto un tema, di solito con anticipo di qualche giorno, gli accademici erano invitati a declamare «eruditissimi discorsi» o a recitare versi poetici composti per l'occasione. Nel 1697 l'accademico Marco Antonio Dalla Riva si offrì di dissertare su un tema certamente assai gradito ai Rettori veneti, ossia «sopra l'argomento, che la Republica Serenissima di Venezia sia la vera Republica delle Virtù».³⁵ Un momento di grande enfasi autocelebrativa si raggiunse il 17 agosto 1699, quando l'Accademia organizzò una cerimonia sfarzosa in onore di Giovanni Francesco Barbarigo, divenuto da un anno vescovo di Verona. Al prelado era stato attribuito il ruolo di «Protettore» della Compagnia, titolo della massima importanza cui competeva il ruolo di mediatore tra la Filarmonica e le autorità politiche. Il tema dell'azione accademica fu quello della «Felicità dell'Accademia presagita dalla Sfera della nostra Sirena nella Prottetione di Monsig:^r Ill:^{mo} e Rev:^{mo} Gio: Francesco Barbarigo Vescovo di Verona». Fra addobbi sontuosi di «cartelloni dissegnati con varij e graziosi capriccij», che raffiguravano figure simboliche legate allo stemma della famiglia Barbarigo e all'immagine della Sirena filarmonica, «varie ed erudite compositioni poetiche [furono] recitate da SS:^{ri} nostri Accademici con molto aplauso di tutto il

³⁵ Reg. 48, c. 83r, 1697, agosto 20.

concorso», in un ridondante intreccio di metafore verbali e visive che confermavano l'alleanza fra il vescovo e l'Accademia.³⁶

Tanto nello stile quanto nei contenuti, le suppliche per l'ammissione assumono un tono adeguato alla fisionomia che il sodalizio ha acquisito. Come impongono il nome e le tradizioni dell'Accademia, frequenti, quasi immancabili sono i riferimenti alla musica, spesso rilette in chiave metaforica e sempre filtrati dalle reminiscenze di una cultura umanistica che li riduce a una serie di allusioni a episodi o a figure della mitologia classica, prima fra tutte quella della sirena effigiata sull'impresa accademica.³⁷

Non senza dura opposizione da parte dei compagni più rigorosi e più anziani, sin dai primi decenni del Seicento fra i trattenimenti preferiti dai Filarmonici si era insinuato il ballo. Nel 1613 si minacciarono provvedimenti «sopra la trasgression fatta da alcuni de nostri Compagni di far ballar nell'Academia nostra contra le determinazioni fatte da SS:ri Reggenti, et Gravissimi Padri Nostr».³⁸ Ma le dure e ripetute reprimende dei Reggenti servirono a poco, e neppure la minaccia di espulsione per i soci renitenti ottenne risultati. Superati definitivamente gli antichi divieti di condurre donne in Accademia, la cornice mondana del divertimento, delle danze, del corteggiamento fu la nuova, allettante prospettiva che contribuì ad allontanare ulteriormente i Filarmonici dai «virtuosi esercitij» musicali e a trasformare le «letture» pubbliche in sontuosi ricevimenti mondani spolverati di ambizioni letterarie. A giudicare dalla frequenza con cui ricorrono negli Atti, i temi delle «pubbliche attioni» prediletti dai Filarmonici sono infatti quelli che più direttamente preludono agli agognati balli e che insistono sui temi del corteggiamento, delle grazie femminili e delle virtù necessarie per conquistarle: «Amor non può star nascosto»;³⁹ «Se si trovi Paradiso in terra, et in qual parte»;⁴⁰ «Non esservi altro Paradiso in Terra che quello ch'è in bella Donna»;⁴¹ «Che la

³⁶ Reg. 49, c. 2r, 1699, agosto 17.

³⁷ L'insolita supplica di ammissione in esametri latini che il marchese Giorgio Spolverini presentò nel 1664 attesta una non comune conoscenza della cultura classica che i compagni non mancarono di apprezzare e che gli valse il titolo di «Padre Gravissimo» (Reg. 48, c. 88r, 1699, aprile 27).

³⁸ Reg. 43, c. 79r, 1613, maggio 20.

³⁹ Reg. 47, c. 41r, 1662, febbraio 9.

⁴⁰ Reg. 48, c. 12r, 1672, maggio 1.

⁴¹ Reg. 48, c. 17r, 1672, maggio 24. Sulla tesi che il paradiso in terra fosse da ricercarsi nelle bellezze muliebri gli accademici furono concordi; soltanto il canonico Campagna si disse contrario e recitò «un'odde contro il Problema concludendo retrovarsi l'inferno non il Paradiso

Virtù sia il miglior mezzo per conquistar la gratia d'una Dama»;⁴² «Che la maggior impresa d'Ercole sia stata il filare, ch'ei fece con Iole»;⁴³ «Lo sdegno prova dell'Amore»;⁴⁴ «La bellezza della virtù»;⁴⁵ «La rosa considerata simbolo di nobiltà e di bellezza».⁴⁶

Gli sporadici accenni alla musica che gli Atti ci trasmettono a partire dagli ultimi decenni del Seicento testimoniano quale fosse divenuto il suo ruolo entro la vita dell'Accademia. Durante le feste essa definiva la sontuosità del cerimoniale con «esquisite sinfonie», introduceva le declamazioni poetiche dei Filarmonici e le inframmezzava con interludi canori. Allo scopo «di dar un doppio divertimento e di lettere e di danza», grazie alla musica l'accademia letteraria si trasformava in festa da ballo, tanto gradita da prolungarsi di regola sino a notte inoltrata. La musica, non più al centro degli interessi dei compagni, divenne un lussuoso elemento decorativo, indispensabile per definire l'immagine pubblica e il rango istituzionale del sodalizio.

Lo spostamento all'esterno della pratica musicale si rivelò emblematico del prestigio che l'Accademia aveva acquisito. Per affermare la propria posizione entro il contesto della società civile, i Filarmonici dovettero infatti evitare ogni occasione che potesse mostrarli in situazioni di promiscuità con i musicisti salariati, relegati a una condizione di subalternità sociale inconciliabile con quella «dignità Filarmonica» che i compagni intendevano tutelare, ben consapevoli di rappresentare il ceto dirigente veronese.⁴⁷

nella Donna» (Reg. 48, c. 17r, 1672, maggio 25). Soprattutto nel primo lustro degli anni Settanta, la scelta dei temi per le «accademie» non era scevra da toni libertini che certamente sottintendevano finalità ludiche e scherzose.

⁴² Reg. 48, c. 34r, 1674, maggio 16.

⁴³ Reg. 48, c. 36r, 1675, maggio 7.

⁴⁴ Reg. 48, c. 86r, 1698, maggio 2.

⁴⁵ Reg. 48, c. 88r, 1699, aprile 11.

⁴⁶ Reg. 49, c. 18r, 1710, aprile 26.

⁴⁷ Già in passato la commistione operativa tra i Filarmonici e i musicisti di professione aveva introdotto elementi di squilibrio nei rapporti legati alla pratica del far musica, come attesta un episodio già noto (TURRINI 1937b, p. 191; PAGANUZZI 1976a, p. 145; BOLCATO 1983, p. 466) riguardante il primo maestro di musica dell'Accademia. Il 2 febbraio 1550 Jan Nasco fu fatto oggetto di «parole inzuliose et villanie» da Paolo Naldi, che precedentemente l'aveva tenuto al suo servizio e che in quell'occasione da «Matre Jan» era stato ripreso, «falendosi nel cantar» durante le musiche pubbliche. Benché i Filarmonici convenissero sul rispetto dovuto alla figura del maestro, «perché la Compagnia non vole che sii tenuto mancho che per uno deli compagni et anche più per esser suo Maestro et non servo», l'episodio attesta che sin dai primi anni di vita

Un episodio avvenuto nel 1615 e legato all'attività letteraria degli Accademici attesta quanto imbarazzo potesse suscitare l'intrusione di un musicista in ambiti a lui preclusi dalle convenzioni sociali. A quel tempo molti Filarmonici coltivavano ancora attivamente l'esercizio della musica; il maestro in carica era Stefano Bernardi, incaricato di «reger le musiche» dei compagni ogni mercoledì.⁴⁸ Il 13 agosto si decise

di honorar con Musica publica, et anco con Encomij Poetici l'Ecc.^{mo} S.^r Girolamo Cornaro, Commissario et Proveditore Generale della Serenissima Repubblica il quale era venuto a trattenersi per negotij publici in Verona [...] et doppo esserli stato dalli Academici fatta musica et sonate soavissime, li fù appresso dal Governatore insieme et Reggenti presentato il libro delle compositioni [poetiche], le quali et le armonie esso mostrò gradir grandemente, esprimendolo con concetti cortesi et benignissimi et con offerte liberalissime.⁴⁹

Anche Bernardi si offrì di «far una tal qual canzona in versi». In un primo momento i Filarmonici decisero di accoglierla fra le rime accademiche e la trascrissero nel «libro delle compositioni». Ma qualcuno giudicò sconveniente tale intrusione, ritenendo che il musico, non sodale ma servitore dell'Accademia, non meritasse di aspirare al rango di poeta. «Non convenendo di far questi miscugli poco degni della dignità Filarmonica», sulla poesia di Bernardi i compagni si ricredettero e decisero infine «di lacerarla fuori».⁵⁰

Dal 1565 i rampolli delle famiglie aristocratiche veronesi potevano frequentare un altro importante centro di ritrovo e di aggregazione, l'Accademia Filotima, anch'essa destinata a una storia plurisecolare ma assai più discontinua della Filarmonica, soprattutto a causa di ripetuti sperperi e di cattiva amministrazione.⁵¹

dell'Accademia il rapporto maestro/salariato poggiava su un equilibrio difficilmente conciliabile con le posizioni di potere imposte dalle gerarchie sociali.

⁴⁸ Reg. 43, c. 20v, 1612, gennaio 30.

⁴⁹ Reg. 43, c. 147v, 1615, agosto 13.

⁵⁰ Reg. 43, c. 147v, 1615, agosto 13. Postuma, e quasi paradossale, fu la rivincita che ottenne Bernardi. Nella *Verona Illustrata* (MAFFEI 1732, parte II, col. 246) Scipione Maffei lo nomina segnalandolo non come musicista bensì come scrittore, a motivo del fortunato manuale di contrappunto *Porta musicale* (BERNARDI 1615).

⁵¹ I Rettori veneti non mancarono di rilevare che i Filotimi, a differenza dei Filarmonici, non erano in grado di amministrare oculatamente le risorse e i favori concessi dalla Dominante: «Ben è vero che la militare non accresce al segno della Filarmonica, la quale perché con minor spesa tiene essercitata quella nobiltà può anco far maggior progresso dell'altra che ricerca il dispendio de cavalli et altro vi si richiede» (*Relazione di Lorenzo Suriano*, 1629, dicembre 7; cit. da GROOTE

Dedita all'equitazione e alle attività marziali, «a fine che li Giovani di questa Città possino esercitarsi in opere virtuose e specialmente nella disciplina militare», l'Accademia Filotima ammetteva soltanto soci appartenenti a famiglie nobili, condizione che i Capitoli costitutivi imponevano di «giustificare con prove legittime e concludenti alla presenza del Governatore e Censore». Oltre alla prova di nobiltà per la famiglia, e oltre a un generico requisito «di buona creanza e di costumi laudevoli», ai Filotimi si richiedeva di non esercitare attività professionali o mercantili di alcun genere, divieto esteso anche retroattivamente: il compagno Filotimo «si intenda tale, se non avarà esercizio né egli, né il Padre né l'Avo [di] arte o mercanzia».⁵² Asse portante dell'ideologia nobiliare è infatti l'orgoglio di poter vivere delle proprie sostanze, privilegio da cui discendono tanto la diffidenza nei confronti delle arti liberali e delle professioni, quanto il disprezzo per la mercatura e soprattutto per le attività servili, considerate «meccaniche e vili».⁵³ All'idea di nobiltà – condizione tra le più sfuggenti, non solo in senso storiografico, in relazione cioè al costituirsi del ceto nobiliare, ma anche per quanto concerne la definizione stessa della sua natura – è associato, sino a confondervisi, lo stile di vita di chi la rivendica, quella «dignità» che è connaturata tanto all'essere quanto all'apparire.

Se la politica di infeudazioni e concessioni di titoli nobiliari che molti stati italiani da tempo ponevano in atto stava rendendo ovunque la nobiltà un oggetto di mercato, a Venezia la riapertura del Libro d'oro nel 1646, per far fronte alle

2007b, p. 67). Dopo momenti di grave crisi e continui cambiamenti di sede, che la portarono anche a prendere in affitto alcune stanze della Filarmonica (Reg. 49, c. 31v–32v, 1717, gennaio 17 e *passim*), l'Accademia Filotima, roccaforte di una cultura cavalleresca ormai in disfacimento, fu sciolta il 19 giugno 1797 su mozione del cittadino Tommaso Moreschi, un anno dopo che le truppe francesi ebbero decretato la fine del dominio veneziano su Verona. Le vicende storiche dell'Accademia Filotima furono ricostruite da CAVAZZOCCA MAZZANTI 1935. Si veda anche anche MARCHINI 1979, in particolare alle pp. 554–560.

⁵² CAVAZZOCCA MAZZANTI 1935, pp. 154–155. Nel 1694 la prova della nobiltà fu estesa «per desendenza legittima maschile» a duecento anni continui (*ivi*, pp. 184–185).

⁵³ Si rimanda a tal proposito alle belle pagine recentemente dedicate da Gian Paolo Marchi a definire il concetto di nobiltà nel Settecento, prendendo le mosse dalle posizioni di Scipione Maffei intorno all'esercizio delle arti liberali (MARCHI 2013). Sugli elementi costitutivi del concetto di nobiltà, e sulle sue diverse declinazioni regionali, si veda DONATI 1995. Per il rapporto fra il ruolo della nobiltà e il contesto veronese all'epoca di Scipione Maffei si rimanda a LANARO 1998. Si veda LORENZETTI 2003 per un'analisi del significato assunto dalla musica entro la cultura aristocratica rinascimentale. Sulle modalità educative del ceto dirigente, demandate ai collegi di educazione e decisive per formare e diffondere l'ideologia nobiliare, si veda BRIZZI 1976.

esigenze finanziarie della guerra di Candia, nell'arco di un settantennio permise a più di cento famiglie di comperare un titolo nobiliare.⁵⁴ Di fronte all'avanzata dei nuovi nobili, che svalutava l'idea che la nobiltà fosse legata alla «elazione dei natali» e all'essere «nato nobilmente», acquistavano valore i modelli di comportamento identificativi del ceto nobiliare. Divenuta appannaggio di categorie sociali inferiori, la pratica della musica, che abbassava l'immagine del gentiluomo al rango di coloro che come i salariati la esercitavano per lucro, non poteva più rientrare tra le attività qualificanti per chiunque volesse dimostrare di vivere, o aspirasse a vivere, *more nobilium*.⁵⁵

Ambiente deputato agli svaghi intellettuali della classe dominante veronese, la Filarmonica divenne l'istituzione in cui il ceto nobiliare poté imporre i propri codici di comportamento e la propria ideologia, rendendoli normativi per tutti coloro che della nobiltà aspiravano a far parte, o che nella cultura nobiliare identificavano ideali e stili di vita. In una situazione di pesante immobilismo sociale, qual era quella veronese fra il Sei e il Settecento, a differenza dei Filotimi, esclusivamente nobili, e degli accademici Moderati, «mercantanti soli»,⁵⁶ i Filarmonici conservarono una struttura sociale più composita che accanto agli aristocratici permise l'ingresso alle menti più aperte e illuminate, anche in assenza di un albero genealogico immacolato. Tale peculiarità non era sfuggita a Giovanni Francesco Tinto, che sul finire del Cinquecento descrisse l'Accademia come un circolo composto da «cittadini così nobili, come mercatanti, ove passano virtuosissimamente il tempo nelle musiche, et harmonie d'ogni specie in filosofiche lettioni, et nelle humane lettere latine, et volgari, et principalmente nella poetica disciplina».⁵⁷

⁵⁴ DONATI 1988, pp. 280–281.

⁵⁵ L'allontanamento del ceto nobiliare dalla pratica attiva della musica fu fenomeno di ampia portata, non ancora adeguatamente indagato nella sua articolazione complessiva e destinato ad attuarsi con modalità diverse nei diversi contesti socio-culturali. A Napoli, per esempio, il gran numero di compositori appartenenti al ceto nobiliare appare drasticamente ridotto dopo il 1625, parallelamente alla diffusione dell'addestramento musicale professionistico tra la plebe e alla diffusione di opere e drammi sacri con musica, fattori «che possono aver indotto la nobiltà a vedere nel comporre musica un'attività 'servile', e nella musica in genere un'arte da gustarsi solo passivamente» (LARSON 1983, p. 77).

⁵⁶ L'Accademia di Moderati, fondata dal medico e grecista Cristoforo Guarinone, ebbe fra i suoi soci Alessandro Canobbio (BIADEGO 1903, p. IV). Dei Moderati fece anche parte, come ricorda Scipione Maffei (MAFFEI 1732, parte II, coll. 225–26), l'autorevole latinista e pedagogo Federico Ceruti (MARCHI 1979, p. 50 e *passim*).

⁵⁷ TINTO 1592, p. 389.

Se nella prima metà del Settecento due terzi dei Filarmonici appartenevano al ceto nobiliare,⁵⁸ che aveva incrementato di molto la sua presenza entro la Compagnia, i Filarmonici non preclusero l'accesso ai componenti delle numerose famiglie veronesi che, arricchitesi con la mercatura, rimasero escluse dal Consiglio civico, e quindi dalla vita politica, non avendo titoli nobiliari da esibire. È il caso degli Ottolini e degli Zenobi, che gli Atti ripetutamente segnalano per l'attiva partecipazione di alcuni loro componenti alle sedute accademiche.⁵⁹ Nel 1619 fu accolto in Accademia, divenendone uno degli esponenti più brillanti, un intellettuale eterodosso come Francesco Pona, benché la professione del padre, che era speciale al Pomo d'Oro, gli avesse precluso l'ammissione al primo ordine del Collegio dei medici.⁶⁰

Incoraggiando con benefici anche di natura economica l'attività delle accademie, principali centri di svago e di ritrovo per i patriziati locali, la Serenissima poteva tenere d'occhio con discrezione gli ambienti frequentati dagli uomini di cultura.⁶¹ Gli Atti ci informano che i Filarmonici, benché nella loro sede disponessero di stanze destinate alle riunioni tanto della Reggenza quanto dell'intera Compagnia, a volte si riunivano «nel loco del Magnifico Consiglio dei XII». Il palazzo dalla bella loggia tardoquattrocentesca prospiciente l'attuale piazza

⁵⁸ Nel 1732 i Filarmonici sono 58, 40 dei quali appartengono a famiglie nobili; dei 65 compagni ascritti nel 1745, 47 fanno parte del ceto nobiliare. Ho ricavato tali dati dalle due pubblicazioni dedicate da Giulio Cesare Becelli all'Accademia Filarmonica, recanti entrambe l'elenco dei soci con i relativi titoli nobiliari (BCELLI 1732; BCELLI 1745; si confronti OCH 2005, pp. 64–65).

⁵⁹ Come riferisce Giorgio Borelli, gli Ottolini, «pur essendo ricchissimi mercanti e, nel contempo, anche grandi proprietari fondiari, non ebbero mai accesso al Consiglio. Se vollero diventare nobili, dovettero comprare dall'imperatore le patenti di nobiltà, o, come nel caso degli Zenobi, anche la dignità di patrizio veneto, versando in occasione della Guerra di Candia ben centomila ducati nelle casse della Repubblica» (BORELLI 2001, p. 208); si veda anche BERENGO 1978.

⁶⁰ MARCHI 1974, pp. 257–258; BRIOZZO 2000, p. XVII. Pona fu aggregato alla Filarmonica nel 1619 nonostante «alcune difficoltà di qualche rilievo» legate probabilmente anche alla sua pretesa di tenere «letture» in cambio dell'esenzione dalle «dadie» (Reg. 44, c. 55v, 1619, gennaio 24 e *passim*).

⁶¹ Emblematiche sono le vicende dell'Accademia Cozza, sodalizio veronese interessato prevalentemente a letture poetiche e a questioni filosofiche che trattava con «tutti i sensi Allegorici, Tropologici, Mistici e Letterali, con i suoi Episodij, Corrolarij, et Digressioni opportune». Avviata nel 1608 in casa di Bartolomeo e Giulio Cesare Cozza, in contrada Duomo, oltre ai soci era frequentata anche da altri «veglianti», detti così dal nome che prendeva ogni seduta accademica. Dopo due anni il sodalizio dovette cambiare sede e radunarsi nel Palazzo del Capitano. Lo scioglimento dell'accademia fu decretato dal capitano Silvestro Valier nel 1613 e ai «veglianti» superstiti non rimase che unirsi ai Filarmonici, di cui Bartolomeo Cozza faceva parte da due anni. (CAVAZZOCCA MAZZANTI 1926b; si veda anche MARCHINI 1979, p. 561).

dei Signori era una sede di grande prestigio, ma anche attentamente sorvegliata; vi avevano luogo, infatti, le riunioni di uno fra i più importanti organismi del sistema amministrativo veneziano.

Entro la Filarmonica il patriziato veronese si addestrava a simulare il macchinoso principio di rappresentatività circoscritto a una cerchia elitaria che la Dominante imponeva alle città della Terraferma. Il sistema di distribuzione delle cariche tra i compagni era infatti costruito «ad imitatione della nostra Serenissima Repubblica laquale hà provato ottima questa maniera nella creation de' suoi Magistrati». ⁶² L'incarico di presidente era estratto a sorte, mentre gli altri «offitij di reggenti» (governatore, consigliere, censore, cancelliere, esattore) erano assegnati per ballottaggio; almeno fino agli anni Sessanta del Seicento i Reggenti rimanevano in carica per due mesi, come ognuna delle sei «mude» che scandivano il rinnovo delle cariche entro il Consiglio dei Dodici. ⁶³

Oltre ai Reggenti, in primavera gli accademici designavano alcuni soggetti incaricati di occuparsi del cerimoniale musicale durante le messe dei primi due giorni di maggio e di organizzare il tradizionale banchetto del primo maggio; ma di questi incarichi, nel secondo secolo di vita dell'Accademia, gli Atti danno conto a fasi alterne. Si designavano invece sistematicamente alcuni Filarmonici deputati a «compiere» con le gerarchie religiose e con i governanti locali, a dare «l'acqua alle mani» al vescovo e a invitare le autorità politiche con le consorti alle cerimonie ufficiali. Benché non si trattasse di vere e proprie cariche societarie, gli accompagnatori avevano compiti di mediazione e di rappresentanza non da poco, il cui fine era in definitiva quello di favorire la rete di interessi in cui erano implicate le famiglie del ceto dirigente veronese.

Si può dunque ben capire quale valore, non soltanto di immagine, avesse assunto l'annessione ai Filarmonici per il patriziato cittadino. A differenza dell'Accademia Filotima, che godette di analoghi privilegi ma ne ricavò scarsi benefici, la Filarmonica fu capace di avvantaggiarsi durevolmente dei favori concessi dai governanti veneziani, ⁶⁴ assumendo anche il ruolo di tramite fra la

capitale e la periferia della Repubblica, fra l'oligarchia veneziana e le famiglie patrizie che aspiravano a mantenere o a conquistare posizioni di potere in una delle più importanti città dell'entroterra veneto.

Negli ultimi tre decenni del Seicento gli Atti si dilungano ancora a riportare puntigliosamente interminabili elenchi di accademici eletti alle diverse cariche sociali, ma i resoconti dei ballottaggi si diradano, segno che ai compagni interessavano altri e più piacevoli aspetti della vita accademica; negli anni a cavallo del 1700 il rinnovo della Reggenza si fa di norma soltanto in vista delle feste per il primo maggio. Nel 1701 l'unica adunanza accademica è quella del 24 aprile, appunto per il rinnovo delle cariche; due sole riunioni sono convocate nel 1702. Nel 1705 non è segnalata alcuna convocazione della Compagnia, probabilmente per negligenza del segretario che lasciò vuota la corrispondente carta del registro.

Una delibera del 1702, presa «à tutti i Voti», ingiunge «che non possano essere accettati novitij, se non previa la Supplica, con l'ingiunta Fede del consueto deposito in mano del S:^r Cassiere dà esser impiegato giusta le regole dell'Accademia». ⁶⁵ Altre persone, dunque, oltre ai compagni, frequentavano le sale del palazzo «ai portoni della Bra», ritrovo ambitissimo per i sontuosi banchetti del primo maggio, per i balli con gran concorso di «dame», per le conversazioni importanti, per le relazioni di alto livello che un simile ambiente prometteva. Nella Filarmonica la classe dominante veronese trovò il simulacro compensativo della corte, di quel centro di potere, di sfarzo e di mecenatismo artistico che Verona aveva perso definitivamente con la fine della signoria scaligera. ⁶⁶

Durante gli anni durissimi seguiti al «gran contagio» le pesanti restrizioni economiche imposte dall'Accademia ai salariati andarono a sommarsi a quelle operate dal Capitolo dei Canonici nei confronti della cappella musicale del duomo, rendendo ancora più desolata la situazione lavorativa dei musicisti veronesi. ⁶⁷

e mezzo e infine a due; poiché il valore di una lira veneta era equivalente a quello di venti soldi, la percentuale del finanziamento «sulle condanne» corrispondeva al dieci per cento (TURRINI 1941, p. 152).

⁶⁵ Reg. 49, c. 6v, 1702, maggio 19.

⁶⁶ Per un quadro delle plurime interrelazioni fra il mondo delle accademie, quello degli intellettuali e gli ambienti cortigiani nell'Italia del Sei-Settecento, si rimanda a BENZONI 1978, pp. 144-199.

⁶⁷ Per la situazione economica della cappella musicale del duomo fra il 1620 e il 1685 si rimanda a MATERASSI 1983, e a COATI 2006 per il periodo compreso fra il 1685 e il 1724, oltre a SPAGNOLO 1904. Sui musicisti attivi nell'Accademia Filarmonica fra la seconda metà del

⁶² Reg. 43, c. 159r, 1616, gennaio 6.

⁶³ BORELLI 2001, pp. 207-208.

⁶⁴ Alla Filarmonica Venezia concedeva una percentuale sulle condanne penali corrispondente a due soldi per lira, contributo che venne sospeso durante la guerra di Candia per essere ripristinato nel 1671 (Reg. 48, c. 1v, 1670, febbraio 5; c. 6r, 1671, luglio 4; cc. 6v-7r 1671, luglio 13). Inizialmente la concessione «sulle condanne» era di un soldo per lira, poi portata a un soldo

Gli Atti registrano che nei primi mesi del 1638 i Reggenti della Filarmonica furono ripetutamente costretti a occuparsi di Gerolamo Zaninelli, un cantore salariato che spesso si assentava nei «giorni stabiliti per le musiche dell'Accademia». Zaninelli aveva insegnato per qualche anno agli alunni più piccoli della Scuola Accolitale i rudimenti della musica⁶⁸ e nel 1630 era stato ordinato sacerdote;⁶⁹ gli Accademici lo giudicavano «suficientissimo si per buona dispositione che ha nel cantare, come anco per l'arte»,⁷⁰ come confermavano le eccellenti credenziali esibite dall'interessato, che affermava di essere stato al servizio di un alto prelato in Moravia. Tuttavia la sua presenza in Accademia era tanto discontinua che i Filarmonici decisero di sospendergli il salario. La pena gli venne condonata, ma poco dopo Zaninelli fu nuovamente costretto a scusarsi per le troppe «contumacie», questa volta con una supplica scritta.⁷¹ Dopo altre assenze e nonostante una seconda supplica, il 19 maggio 1638 l'indisciplinato cantore fu definitivamente congedato dalla Filarmonica.⁷²

Seicento e la prima del Settecento, si veda OCH 2009 (pp. 249–258), cui si rimanda, salvo diversa indicazione, anche per i riferimenti bibliografici su tale argomento. Per un panorama complessivo della vita musicale veronese in tale periodo si rinvia a BOLOGNA 1976 e BOLCATO 1983 e 1985.

⁶⁸ SPAGNOLO 1904, p. 106n.

⁶⁹ Per ulteriori informazioni su Gerolamo Zaninelli si rimanda alla documentata ricostruzione delle sue avventurose vicende personali fornita da Paolo Rigoli (RIGOLI 1988, p. 59 e RIGOLI 1993).

⁷⁰ Reg. 45, c. 83r, 1629, febbraio 5. Qui e più avanti (15 febbraio) Zaninelli è definito «eunuco» e soprano, mentre altrove (Reg. 46, c. 11v, 1638, gennaio 29) lo si dice contralto.

⁷¹ «Le dico dunque asserendolo con mio giuramento in pectore che l'anno passato fui impedito legittimamente per giusta causa; ateso che stetti nel letto gravato d'indisposizione tale, che mi convenne far una purga la quale durò tutto il mese di maggio in sin' a mezzo giugno, et mi curo l'Ecc.^{mo} Medico Franzozo, la fede del quale non hò potuto havere per la brevità del tempo. Potrebbe essere, che vi fossero altre contumacie contra di me, in questo mi valero dell'occasione col supplicarle istantemente a volermele per questa volta condonare; ateso che non hò mai havuto notizia della parte presa contra li musici contumaci, il che facendo mi daranno occasione per l'avvenire di usar una straordinaria Diligenza, et di pregar N: S: Iddio per la loro longa conservatione» (Reg. 46, c. 11v–12r, 1638, gennaio 29).

⁷² Musicista di talento, ma persona sregolata e inaffidabile, qualche anno più tardi Zaninelli ebbe modo di far parlare di sé anche le cronache giudiziarie. In società con il musicista romano Paolo Cornetti, il ballerino Anastasio Anastasi e il falegname Francesco Nobili, nel 1651 affittò un magazzino di legnami nella contrada Isolo di sopra, nei pressi della chiesa di San Tomaso Cantuariense, trasformandolo in quella piccola sala teatrale – in tutto quarantadue palchetti distribuiti su due ordini – che sarebbe divenuta il primo teatro d'opera veronese a conduzione impresariale, se la sua attività non fosse stata troncata sul nascere dopo le recite di una sola opera, *Endimione*. Zaninelli, infatti, si appropriò dell'incasso, spingendo i soci a intentargli una causa legale. Nonostante questa e altre vicende giudiziarie in cui fu coinvolto, Zaninelli riuscì a mantenere il posto di contralto nella cantoria del duomo dal 1645 al 1653 (RIGOLI 1993, p. 544n).

Allontanato Zaninelli, al servizio dei Filarmonici rimasero l'organista Piero Bentivoglio, il basso Giovanni Battista Bonsaver, il tenore Francesco Musoni e il violinista Alessandro Vigasio, che quando serviva si occupava anche della manutenzione dei «chitaroni» e delle «viole da braccio» appartenenti alla collezione accademica.⁷³

«Soprintendente di musica» era Simone Zavaglioli, che come gli altri musicisti riceveva dagli Accademici un salario di dodici ducati, certamente insufficiente a provvedere ai loro bisogni; Zavaglioli prestava infatti servizio anche in duomo, condividendo con Bonsaver e Vigasio il regime professionale parcellizzato fra diversi incarichi cui gran parte dei musicisti locali dovette adattarsi.

Dopo il 1642 gli Atti non menzionano più neppure il tenore Francesco Musoni. Sia che qualche compagno dotato di particolari qualità canore fosse ancora disposto a esibirsi nelle musiche pubbliche, sia, com'è più probabile, che si preferisse ricorrere alle prestazioni occasionali di professionisti forestieri, la riduzione dei salariati fu un'ulteriore conseguenza della perdurante e generalizzata crisi economica. Per entrare nelle grazie dei Filarmonici, un professionista di una certa fama come il pesarese Nicolò Fontei, che nel 1645 diverrà maestro di cappella in duomo, si offrì nel 1641 di portare da Venezia un gruppo di musicisti disposti a prodursi «senz'altra remunerazione che della condotta, et ricondotta loro». ⁷⁴ Se da un lato tale offerta, di cui gli Atti non specificano l'esito, ribadiva il prestigio dell'Accademia, essa attestava che anche nell'ambiente musicale veronese stava diffondendosi la nuova tipologia professionale del virtuoso itinerante alla ricerca di incarichi occasionali, disposto a perseguirli, pur di rimanere in attività, anche accettando forme di remunerazione poco gratificanti.

Benché lavorasse da anni per l'Accademia, Simone Zavaglioli ebbe la qualifica di maestro di cappella soltanto nel 1641, probabilmente a causa delle sue scarse

⁷³ Reg. 46, c. 33v, 1639, aprile 14. Questa è la supplica, datata 7 aprile 1639, con cui Vigasio chiede di essere compensato per la manutenzione degli strumenti accademici: «L'istromenti sono stati tutti chitaroni forniti da nuovo e tutte le viole da braccio, e tutte le viole da gamba fornite tutte di corde nuove oltre altre rotture che si trovava in quelle et di piu anche il violon grosso fornite di corde, et di piu una chiave di ferro da tirar li cavicchi». Vigasio prestava servizio anche in duomo, dove la sua presenza è documentata fino al 1650, anno presunto della morte (SPAGNOLO 1904, pp. 129–130).

⁷⁴ Si tratta di Carlo Fei, don Michele Morosini, Don Rainaldo Mocchi, Agostino Battistini, don Francesco Olmo (Reg. 46, c. 58v, 1641, maggio 5). Sulla breve reggenza in duomo di Fontei (o Fonteio) si vedano SPAGNOLO 1904 (pp. 122–123) e MATERASSI 1983 (pp. 121–122).

capacità nella concertazione.⁷⁵ Poco prima, dopo essere stato nominato maestro di cappella anche in duomo, aveva pubblicato la sua unica raccolta a stampa di *Missae et Sacrae Laudes*, dedicata al vescovo di Verona Marco Giustiniani e al Capitolo dei Canonici.⁷⁶ Il titolo conferitogli dai Filarmonici, comunque, fu per lui ben poco redditizio, poiché, come s'è visto, già alla fine del 1642 i Reggenti decisero di sospendere il salario ai musicisti.⁷⁷ Nel 1644 il segretario registra una supplica del musicista, il cui incarico era stato nuovamente posto in discussione.⁷⁸ Il nome di Simone Zavaglioli compare per l'ultima volta il 2 settembre 1652, quando gli Atti ne annunciano il decesso, fornendo un'importante informazione sul suo conto che ne posticipa di almeno sei o sette anni la data della morte, sinora soltanto presunta in via congetturale.

Dopo il ballottaggio che nel 1652 lo impose autorevolmente su Dionigi Bellante, con una maggioranza di ventidue voti a favore e cinque contrari, il nuovo maestro di cappella fu Carlo Calzareri, che per più di trent'anni, sino alla morte, registrata dal segretario il 25 marzo 1684,⁷⁹ prestò servizio con onore per i Filarmonici. Allievo del veronese Geronimo Bettino, dal 1646 Calzareri era organista a Santa Maria in Organo. Nel 1653 e nel 1669 diede alle stampe due raccolte di mottetti a voce sola, dichiarandosi in entrambe «Maestro di Capella della Magnifica Città di Verona & della Nobilissima Accademia Filarmonica»;⁸⁰ prima del 1669 fu chiamato a dirigere anche le musiche dell'Accademia Filotima, che da tempo si era allineata alla moda dell'epoca affiancando alle rudi attività cavalleresche anche feste e conversazioni mondane. Per il servizio di «Mastro di musica» che forniva ai Filarmonici durante le messe solenni di maggio Calzareri guadagnava 25 ducati, comprensivi delle spese «per render sodisfatti li cantori, et

sonatori» impiegati in tali funzioni. A quanto risulta dagli Atti, l'impegno di Calzareri nei confronti dei Filarmonici non andava al di là delle prestazioni musicali e organizzative richieste per le feste di maggio, cui probabilmente si aggiungevano altri incarichi in occasioni particolari.⁸¹

Alla morte di Calzareri i Filarmonici chiamarono a succedergli il chierico Tomio Lorenzetti, che in duomo suonava la tromba e il violone fra il 1683 e il 1685, all'epoca in cui la cappella era diretta da Bellante.⁸² Non sempre il nuovo maestro di cappella fu in grado di garantire un servizio musicale efficiente agli Accademici; nel 1699 essi rischiarono anche di rimanere senza musica in occasione delle feste di maggio e furono costretti a «ritrovar soggetti al meglio possibili, senza l'ordine del nostro Maestro di Capella».⁸³

Dal 1709 la guida delle musiche passò a don Bernardino Restelli, che all'epoca cantava nella cappella musicale del duomo e che ne divenne direttore nel 1716.⁸⁴ Il nuovo e più impegnativo incarico, che Restelli manterrà fino al 1724, anno della morte,⁸⁵ deve averlo distolto dall'impegno per i Filarmonici a tutto vantaggio di un compositore veneziano, Domenico Zanatta, che in quello stesso 1716, dopo molti anni di apprezzato lavoro per la Magnifica Comunità di Montagnana, dovette cercarsi un nuovo impiego per lo scioglimento dell'intero complesso musicale.⁸⁶

Da tempo Zanatta era in contatto con l'ambiente della Filarmonica, in particolare con gli accademici Luigi Nogarola e Antonio Serego, al quale è dedicata l'ultima pubblicazione del compositore veneziano, una raccolta di *Salmi Spezzati a quattro Voci da Capella per le Domeniche della Quaresima* edita nel 1715.⁸⁷

⁷⁵ Reg. 46, c. 55r, 1641, aprile 3. Anche in passato Zavaglioli non era riuscito a dare buona prova di sé nella direzione delle musiche, suscitando lamentele fra gli esecutori (Reg. 45, cc. 114r-115r, 1631, marzo 11).

⁷⁶ ZAVAGLIOLI 1641.

⁷⁷ Simone Zavaglioli aveva incontrato difficoltà anche in duomo. Il Capitolo dei Canonici, infatti, gli negò a lungo un incarico stabile, nonché lo stesso titolo di maestro di cappella, costringendolo a un'umiliante trattativa che nel 1639 lo spinse alle dimissioni. Ottenuto il titolo, Zavaglioli dovette comunque accontentarsi di un salario molto inferiore a quello del suo predecessore, Cristoforo Guizzardi (SPAGNOLO 1904, pp. 105-106; 118-123).

⁷⁸ Reg. 46, cc. 76r-77r, 1644, aprile 14. Una postilla del medesimo documento, in data 15 aprile 1651, lascia intendere che Zavaglioli partecipasse anche alle ballottazioni dei Filarmonici insieme con i compagni, ma il senso di tale annotazione non è del tutto chiaro.

⁷⁹ Reg. 48, c. 66r, 1684, marzo 25.

⁸⁰ CALZARERI 1653; CALZARERI 1669.

⁸¹ Nel 1673 gli Accademici ricorsero alle prestazioni di un gruppo di musicisti, alcuni dei quali attivi anche in duomo, retribuendoli direttamente. Essi erano Vincenzo Catani, Michele Negri, Francesco Masotto, Pietro Bianchi, Giorgio Lafranco, Lodovico Vivani, Antonio Roncone, Andrea Guardina, Cristoforo Tame (Reg. 48, c. 32r, 1673, maggio 12). Per ulteriori notizie si rimanda a OCH 2009, pp. 251-252.

⁸² SPAGNOLO 1904, p. 132.

⁸³ Reg. 48, c. 89r, 1699, aprile 27.

⁸⁴ SPAGNOLO 1904, pp. 142-143.

⁸⁵ ACVr, b. 108, *Capitularia ab anno 1723 per annum 1748 (ad annum 1724)*, [c. 5v], 1724, febbraio 12.

⁸⁶ ASCM, Reg. 419, *Indice dei Libri, che si nominano le cose della Mag.^{ca} Com.^{ia} di Montagnana*.

⁸⁷ ZANATTA 1715. Su versi dell'accademico Luigi Nogarola, Domenico Zanatta compose un oratorio, *Sacrificio di Abram*, (BCVr, Ms 1481) recentemente edito a cura di Marco Di Chio (ZANATTA 2012).

Il 23 dicembre 1717 Zanatta subentrò a Giovanni Porta come maestro di cappella dell'Accademia Filotima,⁸⁸ che dal 1718, dopo qualche mese di trattative, aveva preso due stanze in affitto dai Filarmonici,⁸⁹ circostanza che avvalorava l'ipotesi che Zanatta lavorasse per i Filarmonici anche prima di ricevere un incarico ufficiale.

Forse per il disinteresse di Restelli, forse per la sovrapposizione fra la sua attività e quella di Zanatta, gli Atti segnalano che intorno alla nomina del maestro di cappella sussisteva qualche «motivo di sconcerto», ragion per cui il 15 aprile 1719 la Reggenza decise di procedere a un'elezione formale anziché attribuire l'incarico *ad personam* secondo l'uso invalso da tempo. Il 6 maggio Zanatta fu dunque eletto «a pieni voti» maestro di cappella della Filarmonica.⁹⁰

Conosciuto sinora prevalentemente per la sua attività di maestro di cappella in duomo, ricordata come esemplare sino a Ottocento inoltrato,⁹¹ Domenico Zanatta è il più importante compositore stabilmente attivo a Verona nella prima metà del Settecento. Come attestano le sue sei raccolte a stampa pervenuteci, due delle quali di musica strumentale, tre di cantate profane, una di musica liturgica, il suo profilo è quello di un versatile professionista capace di distribuire la sua attività in modo da soddisfare le diverse esigenze delle istituzioni musicali, tanto laiche quanto religiose, per cui lavora. Non è sinora documentato né appare probabile che abbia nutrito interesse per il teatro musicale.

Dichiarandosi veneto, Zanatta è senz'altro originario di Venezia, dove nasce probabilmente negli anni Sessanta del Seicento. Le prime notizie sul suo conto lo mostrano impegnato nel settore della musica strumentale; nel 1694 risulta infatti iscritto alla corporazione dei suonatori veneziani, un'associazione professionale che registra i nomi di circa 550 strumentisti locali attivi tra gli ultimi decenni del Seicento e i primi del Settecento.⁹² Anche in seguito Zanatta manterrà contatti di

alto livello con l'ambiente violinistico, come documenta una lettera del 7 febbraio 1722 in cui afferma di trovarsi a Verona «con il signor Tartini, che mi ha favorito in una funzione di gran concorso per il sfigo di due gran soggetti violinisti».⁹³

Intorno al 1700 Zanatta era secondo violino nella fiorente cappella musicale del duomo di Montagnana che la Magnifica Comunità sosteneva con impegno considerevole. La delibera che il 19 maggio 1702 ratifica la sua promozione a maestro di cappella, «col salario di Ducati 110 all'anno», attesta l'alta considerazione di cui godeva, «havendo in più incontri con musicali compositioni fatto conoscere il proprio valore, e dato sagio de suoi virtuosi talenti». Gli elogi sul suo conto furono ripetuti tre anni più tardi, quando si riconobbe che Zanatta, riconfermato nell'incarico, si impegnava «nella direzione della Musica in quest'insigne Colegiata, in qualità di maestro di capella con quel valore, ed honore ben noto».⁹⁴

Dopo l'incarico conferitogli dai Filarmonici, nel 1724 Zanatta fu nominato maestro di cappella anche in duomo, «valentissimo nella concertazione delle sue grandi composizioni» liturgiche,⁹⁵ mantenendo l'incarico nonostante l'età avanzata, con l'aiuto del figlio Girolamo, sino al 1748, anno della morte.⁹⁶ Il compositore veneziano continuò per molti anni anche la collaborazione con la Filarmonica, con ripetute conferme nel 1723, nel 1725 e nel 1731, sempre «a tutti i voti»,⁹⁷ confermando la fama di ottimo professionista che lo qualifica come uno dei musicisti più importanti fra coloro che lavorarono per l'Accademia nei primi due secoli della sua storia.

⁸⁸ ASVr, *Archivio Accademia Filotima*, Reg. 5, c. 74r; Reg. 216, c. 112r. Quest'ultima fonte attesta che anche Tomio Lorenzetti e Bernardino Restelli furono maestri di cappella della Filotima, rispettivamente nel 1694 e nel 1713 (c. 69r e 105v).

⁸⁹ I locali affittati alla Filotima si trovavano nella «parte bassa della sua Fabrica su la Brà contigua al Salone alla parte della Stradda pubblica consistente in un camerone à volto, et alla camera contigua da abbitarsi durante la locazione dell'Ill:^{ma} Accademia Filotima; più il gius d'ogni transito per la porta, Atrio, e Salone, che fosse necessario per l'abitazione sudetta, e di più l'uso del Salone in comodo delle sue Accademiche funzioni» (Reg. 49, c. 34r, 1717, maggio 7).

⁹⁰ Reg. 49, c. 38r, 1719, maggio 6.

⁹¹ SALA 1879, p. 9.

⁹² SELFRIDGE-FIELD 1980, p. 189.

⁹³ BCVR, *Carteggio Giuliani*, b. 226. Cortese segnalazione di Francesco Coati.

⁹⁴ ASCM, *Libro Consigli della Magnifica Comunità n. 14*, c. 24; c. 126 (delibera in data 2 giugno 1705).

⁹⁵ SPAGNOLO 1904, pp. 36–37.

⁹⁶ Anche il figlio di Domenico Zanatta, Girolamo, beneficiò delle ottime capacità organizzative del padre. Dopo la morte di Bernardino Restelli, nel 1724 il Capitolo dei Canonici bandì un concorso per la nomina del nuovo direttore. Zanatta, già ben introdotto nell'ambiente cittadino, si presentò al concorso insieme con il figlio. Riuscì vincitore Girolamo, che però rifiutò l'incarico; la nomina poté così passare a Domenico, ma a condizione che l'incarico di insegnare il canto figurato agli Accoliti fosse assegnato al figlio, cui il padre riuscì in tal modo ad assicurare un impiego stabile (SPAGNOLO 1904, p. 143).

⁹⁷ Reg. 49, c. 45v, 1723, aprile 21; c. 51v, 1725, aprile 16; c. 66r, 1731, aprile 7.

Scipione Maffei e la costruzione del Teatro Filarmonico

Nei primi decenni del Settecento, prima che la serie dei resoconti accademici si interrompa il 28 maggio 1733, privandoci della possibilità di ripercorrere le vicende dell'Accademia per i successivi trentasette anni, la figura che si impone tra i Filarmonici è quella di Scipione Maffei, la cui azione segnò la svolta che permise all'Accademia di costruire la sua immagine attuale. Gli Atti ne segnalano per la prima volta la presenza il 6 aprile 1700, a causa di un gesto che sa molto di bravata giovanile, e che altrettanto dice del carattere impetuoso del giovane marchese, fin d'ora tendenzialmente incline al protagonismo e all'autocelebrazione.⁹⁸ Incurante del segretario, Maffei si spinse a scrivere di suo pugno sul registro degli Atti di aver proposto l'aggregazione del cardinale Enrico Noris. Da poco tornato da Roma e ben determinato a guadagnarsi la benevolenza dell'alto prelato veronese, divenuto custode della Biblioteca Vaticana, il marchese Scipione, che evidentemente in Accademia era di casa, lo segnalò come «soggetto applaudito da tutta Europa, adatto più d'ogni altro a illustrar per sempre la nostra adunanza». Ma poiché l'esuberante giovane non era ancora stato ammesso fra gli Accademici in modo formale, qualcuno, trovando inappropriato il suo prematuro senso di appartenenza al gruppo, non esitò a correggere «nostra» con «questa».⁹⁹

Fin dal suo irrituale esordio, Maffei si fa notare per l'ampiezza degli orizzonti culturali, articolati su coordinate geografiche che oltrepassano di molto l'ambito cittadino. Per ora sono i circoli letterari romani, cui si appoggia per fondare una colonia arcadica nella città natale, che attirano il suo interesse, ma presto il suo sguardo curioso si spingerà oltre le Alpi, verso le nuove frontiere europee additate dal confronto intellettuale che sta per aprirsi sul secolo nuovo.

La sua aggregazione alla Filarmonica è registrata il 15 aprile 1701. Bandita la ridondanza metaforica che i «novitij» si compiacevano di sfoggiare nelle richieste di ammissione, e in controtendenza rispetto al non del tutto sopito marinismo, Maffei compila una supplica stilisticamente esemplare per concisione e sobrietà.¹⁰⁰

⁹⁸ Per un'articolata indagine sulla personalità maffeiana e sulle molteplici sollecitazioni psicologiche e culturali che concorsero a formarla, si rimanda a MARCHI 1992.

⁹⁹ Reg. 49, c. 4r, 1700, aprile 6.

¹⁰⁰ «Ill:mi SS:ri e Patroni Colendissimi, io ardisco di supplicare le S:S: V:V: Ill:me a farmi l'invidiabile onore d'ascrivermi nel loro Illustre, e rinomato Consesso; e mi rende animoso a chiederlo la somma brama di giungere, seguendo i loro alti vestigi, a meritarlo. Non mi diffondo perché non voglio divider con le mie preghiere quel obbligo ch'io voglio avere unicamente alla loro

Risale all'anno seguente la stampa delle *Conclusioni d'amore proposte a sostenersi nell'Accademia Filarmonica*,¹⁰¹ che il marchese avrebbe discusso pubblicamente l'8 maggio 1702, come risulta dal libretto stampato, ma di cui gli Atti non recano traccia, forse per la stesura lacunosa e trascurata dei resoconti societari in questo periodo, forse per le croniche difficoltà di cassa che possono aver costretto a sospendere la prevista seduta pubblica.¹⁰²

Dal 1699 al 1707 segretario dell'Accademia è Marco Antonio Rimena, che Maffei chiamerà a far parte della colonia arcadica veronese e che ricorderà nella *Verona illustrata* per il suo ingegno di rimatore, pur riprendendone la deprecabile tendenza a seguire «la corrente del tempo, e dell'uso».¹⁰³

Nulla ci dicono gli Atti intorno alla fondazione della colonia arcadica veronese, che Maffei, com'è noto, riunì il 18 settembre 1705 nel celebre giardino messo a disposizione dal conte Gomberto Giusti – anch'egli pastore e filarmonico – un «delizioso ritiro», come è definito nella *Verona illustrata*,¹⁰⁴ che ai pastori della colonia veronese dovette apparire piacevolmente ricco di suggestioni bucoliche.¹⁰⁵ Se lo scenario non fu, dunque, quello della «Gran Sala» affacciata sui portoni della Bra, per la prima adunata dei compastori veronesi Maffei si rivolse anzitutto ai Filarmonici, a Luigi Nogarola, Ippolito Bevilacqua, Ottolino Ottolini che come lui facevano già parte della colonia madre romana, e a Gomberto Giusti e Pietro Maria Guarienti che ai primi si unirono. La colonia arcadica veronese era formata per metà da soci dell'Accademia Filarmonica, che ribadiva in tal modo la sua supremazia culturale e l'ammissione entro la «Repubblica delle Lettere».

Dopo la spavalda proposta per l'aggregazione *ad honorem* del cardinale Enrico Noris, altri uomini di cultura entrarono nella Filarmonica grazie alle conoscenze di

munificenza. Delle S:S: V:V: Ill:me Umil:mo et Oblig:mo Serv:re Scipione Maffei» (Reg. 49, c. 5r, 1701, aprile 15).

¹⁰¹ MAFFEI 1702. Si veda anche VIOLA 2009, pp. 153–154.

¹⁰² Sembra che nel 1702 i Filarmonici avessero deciso di tenere una «Accademia publica dà farsi il mese stesso corrente», ossia in maggio; ma subito oltre si legge che «fù sospesa la deliberatione intorno l'accademia da farsi, sino che fossero fatti li conti al Cassier» (Reg. 49, c. 6r, 1702, maggio 19).

¹⁰³ MAFFEI 1732, parte II, col. 245. Gli Atti segnalano il decesso di Rimena l'11 febbraio 1707 (Reg. 49, c. 11r). Egli si segnala sia per l'attività di poeta sacro sia per quella di librettista per musica. Sulla sua produzione poetica a sfondo religioso e sull'attività in Arcadia si vedano MARCHI 1978 (pp. 267–69) e VIOLA 2009 (pp. 164–165); OCH 2005 (p. 62) per i libretti teatrali.

¹⁰⁴ MAFFEI 1732, parte III, col. 98.

¹⁰⁵ Per un'accurata ricostruzione degli sviluppi che ebbe a Verona la colonia arcadica, si rimanda a VIOLA 2009 e alla bibliografia ivi citata.

Scipione Maffei e alla sua rete di contatti personali. Nel 1720 fu nominato socio onorario monsignor Francesco Bianchini, in Arcadia Selvaggio Afrodiseo, erudito di vaste conoscenze ben introdotto nei circoli intellettuali romani e autore, tra l'altro, di una dotta dissertazione pubblicata postuma sugli antichi strumenti musicali.¹⁰⁶ Nel 1726 fu la volta dell'abate Marco Torri, proposto da Maffei in considerazione dell'attività didattica che l'aveva fatto apprezzare prima «nella Città di Bologna, nel di cui pubblico Liceo con sommo plauso decorosa Cattedra per molt'anni passati ha sostenuto», e in seguito a Roma «nel gravissimo Studio della Sapienza».¹⁰⁷ Il 13 aprile 1720 fu aggregato all'Accademia «senza la contribuzione statutaria» fra' Bartolomeo Dal Pozzo,¹⁰⁸ ricordato da Maffei per i «lodatissimi costumi», per le pubblicazioni sulla storia dell'Ordine di Malta di cui fece parte, e per aver raccolto «alcune notizie de' pittori veronesi»¹⁰⁹ destinate a divenire preziosa testimonianza storica sulla pittura del suo tempo.

Nel 1727 comparve tra i Filarmonici Giulio Cesare Becelli, amico personale e fedele collaboratore del marchese Scipione. Egli non era accademico né mai lo divenne, ma i Reggenti dell'Accademia, garante Maffei, gli concessero una stanza in uso gratuito per quattro volte la settimana, permettendogli di tenervi «letture» pubbliche dapprima di retorica, e in seguito anche di filosofia e di diritto romano, che rinverdirono gli antichi interessi dei Filarmonici per la cultura umanistica e filosofica.¹¹⁰ Negli anni seguenti gli Atti segnalano ripetutamente la sua presenza grazie alle suppliche con cui chiedeva che gli fosse rinnovato il permesso di continuare l'attività didattica, risolvendo il tono culturale della vita accademica da tempo appiattitasi sullo sfarzo dei cerimoniali e la smania per le feste da ballo.

Il 4 settembre 1731 Becelli chiese il permesso di dedicare agli Accademici il suo recente saggio *Della novella poesia cioè del vero genere e particolari bellezze della poesia italiana*. Pur essendo egli ben conosciuto dai compagni, i Reggenti concessero

¹⁰⁶ BIANCHINI 1742. Copia manoscritta con belle tavole illustrative è il cod. CCCLVII conservato nella Biblioteca Capitolare di Verona. Su Bianchini si vedano UGLIETTI 1986 e VOLPATO 2009.

¹⁰⁷ Reg. 49, c. 53r, 1726, maggio 1.

¹⁰⁸ Reg. 49, c. 50r, 1724, aprile 20, data in cui il segretario Nicolini registra l'ammissione, «essendosi smarrita la minuta dell'annessa parte»; si veda anche BERTI 1982.

¹⁰⁹ MAFFEI 1732, parte II, col. 250. Su Bartolomeo Dal Pozzo e sulla sua importanza come testimone della pittura veronese dell'epoca, si rimanda a MAGAGNATO 1978, p. 13.

¹¹⁰ Reg. 49, c. 58r, 1727, aprile 24. Su Giulio Cesare Becelli si vedano LAITA 1950 e 1955 e ASOR – ROSA 1965. Per l'attività letteraria e scientifico-filosofica dell'Accademia nel Cinquecento, oltre a TURRINI 1941, in particolare alle pp. 63–73 e 84–85, si rimanda a RIGOLI 2002 (pp. 15–18), MATERASSI 2007 e DI PASQUALE 2011.

l'imprimatur soltanto a condizione che il revisore della dedica fosse Maffei, al fine di tutelare il decoro dell'Accademia e il suo sempre fragile equilibrio finanziario, che peraltro non avrà troppo risentito dei sei zecchini donati all'editore quando, l'anno successivo, questi consegnò ai Reggenti alcuni esemplari del volume «ottimamente legati».¹¹¹ Evidentemente dettata da Becelli, anche se firmata dallo stampatore, la dedica mostra quale fosse l'immagine che dell'Accademia i compagni desideravano divulgare.

Due arti singolarmente soavi e gentili si presero allora nella Filarmonica Accademia a professare, la Poesia e la Musica. Quanto alla prima ciò manifestamente appare, e da celebri poeti, non pur della terra nostra, ma forastieri ancora, che del numero vostro furono, e dalle loro poesie che sino a di nostri leggonsi, come di Alberto Lavezola, di Michele Sagramoso, di Francesco Rambaldo, di Giambattista Guarini, e d'altri. Dell'arte musica poi allora da voi perfettamente coltivata, fede fanno, e più nomi di Accademici vostri già nel suono e nel canto eccellentissimi, e una gran copia di musicisti stromenti, che tuttavia nelle vostre superbe stanze conservasi, e le liriche poesie de' più chiari Toscani poeti che ivi pur veggonsi da musiche note accompagnate.¹¹²

Tramontata l'epoca in cui il prestigio dell'Accademia era legato tanto alla fama letteraria quanto al talento musicale dei compagni, di «que' felici tempi d'ogni bell'arte maestri» rimangono soltanto testimonianze museali; la collezione di strumenti musicali e le raccolte madrigalistiche, custodite nelle «superbe stanze» della sede accademica, costituiscono tutto ciò che sopravvive a un passato dai contorni nebulosi. Benché la fama li dica «nel suono e nel canto eccellentissimi», rimangono sconosciuti anche i nomi di coloro che furono protagonisti musicali di quella mitica età dell'oro, lontanissima dalla fisionomia presente della Filarmonica.

Rientrava tra i privilegi riservati agli Accademici la possibilità di prelevare libri e strumenti musicali dalle raccolte che la Filarmonica custodiva in alcuni «armari» collocati nelle stanze attigue al salone di rappresentanza.¹¹³ Anche i salariati avevano accesso ai beni di proprietà sociale. Nel 1644 Alessandro Vigasio prese in

¹¹¹ Reg. 49, c. 68r, 1732, febbraio 4.

¹¹² BECELLI 1732.

¹¹³ Per il patrimonio librario e musicale antico della Filarmonica si veda TURRINI 1936, 1937a e 1941 (pp. 208–242 e 308–322). Per il patrimonio organologico dell'Accademia si rimanda a VAN DER MEER – WEBER 1982, PAGANUZZI 1982a, DI PASQUALE 1988 e MAGNABOSCO 2008.

prestato una «viola da gamba mezzana»;¹¹⁴ nel 1685 Tomio Lorenzetti teneva presso di sé un trombone della collezione accademica, usandolo per la propria attività di strumentista e costringendo i Reggenti a reclamarne la restituzione.¹¹⁵ Alcuni fogli sciolti, risalenti rispettivamente al 1672, 1679, 1723 e 1727 e conservati nei Registri degli Atti a titolo di ricevuta, documentano ulteriori prestiti di strumenti musicali – una spinetta, un cornetto, flauti «mezani» e flauti «più grossi» – a diversi compagni. A volte si imponevano scadenze precise per la riconsegna; al conte Marco Antonio Verità, che chiedeva «d'esser favorito d'una Viola, ò basseto dell'Accademia», si impose la restituzione entro due mesi.¹¹⁶ Almeno fino alla metà del Seicento i compagni nominavano regolarmente un bibliotecario e spesso anche un compagno deputato alla custodia degli strumenti musicali; in altri periodi era il bibliotecario che si faceva carico di entrambe le mansioni. In seguito gli Atti forniscono soltanto informazioni sporadiche sulla figura del bibliotecario, attestando comunque la persistenza dell'incarico almeno fino al 1660.

È assai verosimile che i frequenti prestiti avessero depauperato tanto la collezione libraria quanto quella organologica della Filarmonica. Gli Atti registrano ripetutamente i solleciti e le brusche ingiunzioni dei Reggenti ai compagni che trattenevano presso di sé per troppo tempo libri e strumenti musicali di proprietà comune. Nel 1654 il segretario segnala che la Reggenza, pur di «rihaver una volta li stromenti, e libri dell'Accademia, del che si haveva tante volte invano trattato», prese in considerazione persino l'ipotesi di pretendere che i compagni giurassero «di non haver cosa aspetante à quel Publico».¹¹⁷

Ricorre spesso l'aggettivo «publico» negli Atti accademici, a indicare, come in questo caso, i beni di proprietà comune il cui uso andava a beneficio di tutti i soci. Proseguendo nella direzione indicata dai Rettori veneti, che avevano individuato nell'Accademia un «asilo sicuro et proportionato» alle lapidi della collezione Nichesola, testimoni di una memoria storica collettiva da tutelare, Scipione Maffei comprese che soltanto la Filarmonica, principale istituzione culturale veronese, avrebbe potuto accogliere la prima biblioteca «publica» veronese, come propose in Reggenza nel 1711, poco dopo essere stato eletto governatore della Compagnia.

¹¹⁴ Reg. 43, c. 78r, 1644, giugno 20.

¹¹⁵ Reg. 48, c. 7r, 1685, aprile 16.

¹¹⁶ Reg. 47, c. 30r, 1660, gennaio 27.

¹¹⁷ Reg. 46, c. 137r, 1654, gennaio 13.

Desiderandosi da molti che si procurasse d'instituire in questa Città una libreria publica, cosa sommamente necessaria e decorosa, adoprandosi già più d'uno per andar raccogliendo alcuni libri a fine d'incammarla, pareva convenientissimo, che l'Accademia, come quella, ch'è l'unica società della nostra Patria istituita per il fine dello studio, desse mano per quanto è possibile à sì nobil disegno, anzi provvedesse di farsi depositaria di tal letterario tesoro.¹¹⁸

Gli Atti non forniscono altre notizie intorno al progetto di Maffei, rimasto irrealizzato ma non escluso dai suoi auspici di rinnovamento per le istituzioni culturali e la classe dirigente veronese, da attuarsi anche superando la gretta difesa degli interessi di casta. Il marchese tornò infatti sull'argomento nel discorso pronunciato di fronte al Consiglio cittadino nel 1718, dopo l'elezione a Provveditore di Comune, in un italiano venato da colorite inflessioni dialettali:

Ma bisogna intender cos'è una Libreria Publica, l'è una colezion de' libri neçessari ad ogni professione, e ad ogni genere de studio; la qual sta aperta tre o quattro ore ogni dì, con un custode presente, el qual a ognun che vien, sia povero o ricco, ghe deve dar i libri che 'l domanda, con comodo de lezer e de scriver a so volontà tuto quel tempo. [...] Una Libreria equivale a çento Maestri, perché l'insegna tuto: e chi ha inzegno nó ha bisogno de altro.¹¹⁹

Nulla ci dicono gli Atti intorno al riordino operato dal marchese della collezione epigrafica giacente nel cortile dell'Accademia, al suo arricchimento, allo sforzo di renderla didatticamente efficace, questioni peraltro ripetutamente indagate da diversi studiosi, sia per gli aspetti scientifici sia per gli interventi organizzativi.¹²⁰

Il 26 aprile 1712, prossimo alla scadenza del mandato di governatore, il marchese torna a ribadire il ruolo e la peculiarità istituzionale della Filarmonica, questa volta per convincere i compagni a «erigere nel sito dell'orto un Teatro ad uso publico».¹²¹ Egli sostiene che tale impresa «sarebbe molto corrispondente al suo istituto di Filarmonica» e che «si sarebbe con ciò fatto cosa grata alla Città

¹¹⁸ Reg. 49, c. 23r, 1711, giugno 26.

¹¹⁹ MARCHI 2009, pp. 9–10. Sul progetto della biblioteca pubblica auspicata da Maffei si veda anche LANARO 1998.

¹²⁰ Si rinvia ai contributi editi nel volume collettaneo NUOVI STUDI MAFFEIANI 1985 e a FRANZONI 1982, oltre a BUONOPANE 2009, cui si rimanda anche per ulteriori riferimenti bibliografici.

¹²¹ Reg. n. 49, c. 25r, 1712, aprile 26.

tutta». Sotto l'aspetto finanziario a Maffei sembra che il progetto presenti molti vantaggi «considerandosi il bisogno, ch'ha l'Accademia di crescer d'entrata, non solamente per poter meglio promuovere le cose convenienti al suo fine, mà ancora per assicurare la sua fabbrica, che minaccia in più parti ruina». Egli rassicura i compagni, sostenendo di non voler portarli, «presi per sorpresa, a deliberare in un'ora di tanto affare»; chiede e ottiene di far parte di una commissione, insieme con Pietro Maria Guarienti, Agostino Rambaldi, Gomberto Giusti, Alessandro Sansebastiani e Girolamo Pompei, che dovrà esaminare la faccenda, studiare il progetto, cercare «impresario idoneo». Tale incarico inizialmente fu affidato al capomastro Francesco Perotti, che però in seguito si ritirò dall'impresa e a cui subentrò un quartetto di accademici «fabricieri» composto dallo stesso Maffei e da Ippolito Bevilacqua, Giorgio Allegri e Girolamo Pompei.¹²²

I laconici resoconti trasmessi dagli Atti non possono che restituire un'immagine parziale delle lunghe e tortuose vicende che portarono all'apertura del Teatro Filarmonico, peraltro già ripercorse anche nei loro risvolti giudiziari grazie soprattutto alle accurate indagini di Paolo Rigoli.¹²³ La costruzione del teatro non sarà impresa indolore, né per i «fabricieri» né per l'Accademia, che negli anni successivi si troverà spesso con la «cassa esausta» e agitata da cocenti polemiche tra i compagni. I «fabricieri», infatti, saranno coinvolti dapprima in dissapori con la Reggenza per i ritardi nei lavori e poi, sorte incomprensioni anche al loro interno, saranno trascinati in una contesa legale destinata a protrarsi fino al 1743.¹²⁴ Dopo alcune ingiunzioni ai «fabricieri» perché si affrettassero a portare a termine l'opera, attenendoci al resoconto fornito dagli Atti il teatro sembrerebbe del tutto compiuto nella primavera del 1723, quando i Filarmonici, con venti voti favorevoli e nove contrari, diedero mandato ai Reggenti «di poter convenire con quel Impresario che si potesse accettare di poter porre in Teatro un Drama

suntuoso».¹²⁵ Ma altri documenti attestano che ancora nel 1728 erano in atto lavori di muratura e di falegnameria soprattutto nei sotterranei e nel sottopalco.¹²⁶

Nel frattempo la Reggenza minacciava azioni giudiziarie, «riuscendo difficile il rascuoter prontamente li ducati cento dalli SS:ri Fabricieri del Teatro, che furono destinati con parte 18 febbraio 1724 all'errezione d'una nuova camera, contigua alla fabbrica dell'Accademia».¹²⁷ Anche per questi motivi non fu esente da critiche e da commenti malevoli, interni ed esterni all'Accademia, la «parte» che gli Accademici presero nella primavera del 1727 di nominare Maffei «Padre Gravissimo soprannumerario», onorandolo con un «publico memoriale in marmo delle sue rare virtù, e della gratitudine di quest'Accademia»;¹²⁸ suscitava perplessità soprattutto l'iniziativa di riservare tale tributo a un accademico ancora vivente. Il busto marmoreo dell'erudito, opera dello scultore Giuseppe Antonio Schiavi, fu infine collocato sopra la porta che dal pronao dà accesso alla Gran Sala della Filarmonica, in un contesto che a Goethe parve inappropriato a causa della sproporzione fra la statua, a grandezza naturale, e l'imponenza delle grandi colonne ioniche che la fiancheggiano.¹²⁹

Le ragioni che il 6 marzo 1730 portarono gli Inquisitori di Stato a porre il veto all'inaugurazione del teatro, già annunciata per il mese di maggio, non furono accompagnate da spiegazioni formali convincenti.¹³⁰ Nella missiva spedita da Venezia al podestà Vincenzo Gradenigo si lasciava intuire che potesse derivare qualche pericolo da non meglio definite «congiunture presenti» e da un «divvertimento non necessario». In assenza di motivazioni plausibili, tuttavia, appare ragionevole pensare che il divieto fosse originato da altre cause, cui forse non fu estranea una valutazione negativa dei dissidi emersi tra gli Accademici a

¹²⁵ Reg. 49, c. 46r, 1723, maggio 17.

¹²⁶ RIGOLI 1979a, p. 63.

¹²⁷ Reg. 49, c. 56r, 1727, maggio 22.

¹²⁸ Reg. 49, cc. 56r-57v, 1727, aprile 18. Segnalo l'incongruenza della data; la «parte» è infatti riportata sul documento dopo il resoconto della seduta avvenuta il 22 maggio. Gli accademici incaricati di sovrintendere alla realizzazione del busto di Maffei, dovendosi farne «la convenevole iscrizione, e farne dissegнар il modello, che doverà prima, che sia incassato, essere mostrato al corpo dell'Accademia per la sua approvazione», furono Bertoldo Pellegrini, cugino di Maffei, e il conte Emilio Emilei (Reg. 49, c. 57v, 1727, aprile 24).

¹²⁹ MARCHI 1992, p. 119, cui si rimanda anche per l'acuta analisi della ritrattistica e più in generale dell'iconografia maffeiana, in particolare alle pp. 102-125.

¹³⁰ Una prima ricostruzione degli eventi legati all'inaugurazione del Teatro Filarmonico, con il carteggio fra il podestà Gradenigo e gli Inquisitori veneti, fu pubblicata da BIADEGO 1904, pp. 18-32.

¹²² Reg. n. 49, cc. 28r-28v, 1715, giugno 10. Si veda anche RIGOLI 1979a, pp. 59-61.

¹²³ Per la posa della prima pietra, gettata dal capitano Marco Antonio Querini, e la pittura del Teatro Filarmonico, commissionata al pittore e scenografo Innocente Bellavite, si veda in particolare RIGOLI 1990. Si rimanda inoltre, soprattutto per l'intervento di Francesco Galli Bibiena che ne progettò la struttura, a ZANOLLI GEMI 1982.

¹²⁴ Per ulteriori informazioni sulla causa legale che opporrà Girolamo Pompei agli altri «fabricieri», si rimanda a RIGOLI 1979a.

seguito dei gravosi debiti accumulati dai «fabricieri»; poco convincente appare invece l'ipotesi che l'atto degli Inquisitori fosse motivato dal timore che gli ufficiali austriaci, che in gran numero sarebbero accorsi allo spettacolo, potessero constatare le carenze del sistema difensivo urbano.¹³¹

Dal confronto fra un'attenta rilettura del carteggio intercorso fra gli Inquisitori e il podestà veronese, edito nei primi anni del Novecento, e altri documenti di più recente pubblicazione comprovanti la pesante esposizione finanziaria di Maffei, emerge invece che il divieto degli Inquisitori tornò utile in primo luogo a Maffei. Il marchese si era infatti impegnato con cantanti famosi come Faustina Bordoni,¹³² e aveva chiamato a mettere in musica un libretto da lui stesso composto in gioventù, rielaborandolo appositamente per l'occasione, un compositore di fama come Giuseppe Maria Orlandini. Tali impegni economici stavano divenendo talmente gravosi da far sì che egli fosse il primo ad augurarsi un prudente rinvio. Come spiegò il podestà Gradenigo nella relazione spedita a Venezia, fu il marchese, infatti, che sollecitò l'intervento degli Inquisitori di Stato; il divieto formale di allestire l'opera sarebbe andato tutto a suo vantaggio poiché «non sarebbe egli tenuto al patuito, se non nel solo caso non si potesse fare [l'opera], o per divieto Pubblico, o per causa d'Incendio anticipato del Teatro». Tale soluzione si prospettava dunque come l'unica via d'uscita per Maffei, che si profondeva in «divote suppliche d'aiutarlo per conseguir esso Pubblico divieto» perché non sapeva, come affermava il podestà, «con qual altro modo poter coprirsi presso il Mondo».¹³³ L'ipotesi che fosse lo stesso Maffei a invocare la sospensione dello spettacolo è anche corroborata dal prudente riserbo che il protagonista mantenne sempre su quell'evento, tranne lagnarsene per lo spropositato esborso di denaro in una nota lettera a Vallisnieri del 29 novembre 1729: «Io per mia sventura sono impacciatissimo nell'Opera che si farà a maggio, che monterà a 19mila ducati di spesa. Oh, bestialità de' nostri giorni ...».¹³⁴

Come Maffei sperava, quello degli Inquisitori di Stato non fu un divieto ma un rinvio; il 6 gennaio 1732 il Teatro Filarmonico fu inaugurato con il «drama per musica» *La fida ninfa*, per il quale il marchese recuperava un suo libretto giovanile,

¹³¹ FOLENA 1980, pp. 207–208.

¹³² RIGOLI 1982, pp. 132 e 199.

¹³³ BIADEGO 1904, p. 22.

¹³⁴ FOLENA 1980, p. 205.

Sciro fuor di Sciro, rimaneggiandolo ampiamente e affidandolo per il rivestimento musicale non più a Orlandini bensì ad Antonio Vivaldi, che «trovò tutto pronto, un testo *ne varietur* già edito con tutti i crismi letterari, per il quale non ci fu certo la minima collaborazione con l'autore, e le scene del Bibiena e probabilmente i cantanti».¹³⁵

Pochi giorni prima, il 26 dicembre 1731, Maffei era comparso in Accademia per consegnare di persona al governatore Giovanni Battista Della Torre le chiavi del teatro, «compito di tutto punto». Nella stessa data gli Atti registrano la richiesta firmata da Gregorio Allegri, Gaetano Bevilacqua, Girolamo Pompei e Scipione Maffei che il teatro fosse concesso «a gl'Impresarij, ch'assumono di far Opera Nobile nel prossimo Carnovale», e che fosse riconosciuta ai «fabricieri» stessi

la disposizione di quei palchi, che non si sono potuti esitar ancora, e insieme tanta porzione degl'utili, che verrà portando il Teatro, quanto monterà il restante del debito, essendo certi, che non vorrà la Magnifica Accademia il nostro danno, mentre ci siamo sforzati d'ubbidirla nel miglior modo, formandole un così bel capitale; e tanto più, che sopra il nostro obbligo le diamo ora in oltre un fornimento di scene, e d'atrezzi, ch'ascende al valore di quatro in cinque mila ducati, posto insieme per nostra industria.¹³⁶

Registrando la richiesta dei «fabricieri», il segretario ricorre a espressioni insolite nel compassato frasario accademico, come «utili che verrà portando il Teatro», a vocaboli sinora estranei al lessico dei Filarmonici, come «bel capitale», «nostra industria». A differenza di ogni altra analoga iniziativa precedente, il primo fra i teatri veronesi tuttora dediti agli spettacoli non sortì da una speculazione economica occasionale. Destinato a un'attività prevalentemente operistica protrattasi per quasi tre secoli, salvo interruzioni sporadiche,¹³⁷ il Teatro Filarmonico offriva risposte concrete alla domanda di musica, di spettacolo e di intrattenimento dell'intero ceto dirigente cittadino. Dopo la sua inaugurazione Verona entrò in un circuito operistico qualificato che ne fece una meta ambita da

¹³⁵ FOLENA 1980, p. 218, cui si rimanda anche per la ricostruzione della complessa genesi che dal giovanile libretto per musica *Sciro fuor di Sciro* portò Maffei alla stesura della *Fida ninfa*, oltre a MARCHI 1992 (pp. 92–96).

¹³⁶ Reg. 49, cc. 66v–67r, 1731, dicembre 26.

¹³⁷ Mancando ancora una cronologia completa e aggiornata degli spettacoli al Teatro Filarmonico, si rinvia a quella che rimane la più sistematica indagine su tale argomento, contenuta in RIGOLI 1982, cui si rimanda anche per la bibliografia ivi riportata. Si vedano anche PAGANUZZI 1982a e i più recenti PAGANUZZI 1991 e RIGOLI 1998b.

musicisti e spettatori forestieri, mentre il centro della vita sociale si spostava dalla «Gran Sala» ai lussuosi palchetti disegnati da Francesco Galli Bibiena, ben presto rivelatisi insufficienti ad accoglierne le multiple e ramificate propaggini, come testimonia la nuova moda dei camerini subito dilagata fra gli accademici.

Con una rapidità sconosciuta al ritmo lento proprio della vita accademica, e proporzionata all'interesse suscitato dalle nuove, eleganti occasioni che si prospettavano, i Filarmonici che potevano permetterselo si affrettarono a farsi costruire, in aggiunta al palchetto di proprietà, un ulteriore, minuscolo spazio privato destinato alle conversazioni mondane e all'intrattenimento, approfittando di ogni «sito capace per un camerino», di ogni «muraglia» cui appoggiarsi. La prima supplica per la costruzione di un camerino che gli Atti registrano è quella avanzata dal marchese Giovanni Battista Pindemonte, «Padre Gravissimo», il 9 settembre 1732; ma a quell'epoca già i Pompei ne possedevano uno,¹³⁸ e nella primavera del 1733, prima che la serie dei resoconti accademici si interrompa, alla magnifica «fabbrica» del Teatro Filarmonico risultano già annessi almeno sei camerini, numero certamente approssimato per difetto; il segretario lamentava infatti come l'invasione dei camerini intralciasse il passaggio nei corridoi, arrivando a portare «pregiudicio particolarmente del lume della Camera dell'Accademia».¹³⁹ La nuova moda deve aver contribuito anche ad assecondare la deprecabile abitudine di banchettare durante gli spettacoli con pietanze cucinate in teatro, tanto da costringere la Reggenza a proibire «ch'alcuno, che tiene, o farà fabricar camerini possa valersi delli medesimi ad uso di cucina, né farà foco, e principalmente nelli palchi».¹⁴⁰

S'è già visto come la presenza di Scipione Maffei avesse introdotto una dimensione operativa del sapere che impresse una svolta radicale alle pigre attività accademiche, adeguando la moda delle declamazioni in versi e in prosa a un pragmatismo intellettuale che ribadì il valore dell'erudizione e degli studi epigrafici, e che riuscì persino a rinverdire l'antica vocazione musicale dei Filarmonici

aggiornandola al mutato contesto culturale e alla moderna passione per il melodramma e per il teatro. Ma non per quel teatro «all'uso antico» di cui per molti decenni si era conservato nella sede accademica il modellino ligneo, destinato forse a perpetuare, se fosse stato realizzato, le umanistiche ricreazioni letterarie e musicali un tempo predilette dagli accademici. Lo scopo su cui Maffei – perché non v'è dubbio che l'anima e molta parte della sostanza economica che fecero decollare la ventennale impresa furono suoi – seppe far convergere le forze discordi dei «fabricieri» e di gran parte dei compagni era la costruzione di un moderno teatro impresariale, un teatro che rendesse l'Accademia testimone attiva del proprio tempo e in cui la musica, grazie all'abilità di professionisti agguerriti, divenisse seduzione vocale, spettacolo, divertimento.

Nella vita dell'Accademia l'apertura del Teatro Filarmonico aprì una pagina nuova, la cui importanza per la storia musicale veronese obbliga a rivedere la valutazione negativa che interessa tutto il periodo posteriore a quello in cui i Filarmonici erano dediti all'esercizio della musica e che risale alle prime indagini storiografiche sul sodalizio. Come ebbi già modo di notare, e come conferma la prima, sistematica ricognizione documentaria sul secondo secolo di vita dell'Accademia, tramontata l'epoca in cui la fama dei Filarmonici era legata alla loro operosa militanza musicale, la compagnia non scivolò affatto in quella fase di lenta e inesorabile decadenza che parrebbe sottintesa all'imbarazzante silenzio intorno alla pratica musicale che grava sui resoconti accademici a partire dalla grande crisi di metà Seicento. Divenuta luogo simbolo di una *élite* istruita e politicamente influente, se pure relegata a una plurisecolare marginalità decisionale, l'Accademia seppe invece valorizzare il suo ruolo egemone nel contesto urbano assecondando opportunamente le differenti modalità di relazione che nelle varie epoche storiche legarono la musica alla cultura e alla società civile, cui solo il teatro poteva offrire, all'epoca di Scipione Maffei, l'ambientazione più consona.

¹³⁸ Reg. 49, cc. 69r-69v, 1732, dicembre 9. Sui camerini del Teatro Filarmonico si veda anche RIGOLI 1979b.

¹³⁹ È il reclamo che solleva il governatore Girolamo Pompei in data 9 dicembre 1732 contro il camerino di Rambaldo Rambaldi. Oltre a quelli di Rambaldo Rambaldi e di Giovanni Battista Pindemonte, i resoconti accademici attestano l'esistenza di altri quattro camerini, di cui erano proprietari Andrea Carlotti, Gaetano Bevilacqua, la famiglia Pompei e Bertoldo Pellegrini.

¹⁴⁰ Reg. 49, c. 70r, 1732, dicembre 9.

Bibliografia

ACCADEMIA FILARMONICA

- 1982** *L'Accademia Filarmonica di Verona e il suo Teatro*, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 1982 [Nuova edizione a cura di Michele Magnabosco e Marco Materassi, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2010].
- 2015a** *Atti dell'Accademia Filarmonica di Verona. Volume I (1543-1604)*, a cura di Marco Materassi, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2015.
- 2015b** *Atti dell'Accademia Filarmonica di Verona. Volume II (1605-1634)*, a cura di Michele Magnabosco e Laura Och, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2015.
- 2015c** *Atti dell'Accademia Filarmonica di Verona. Volume III (1637-1733)*, a cura di Michele Magnabosco e Laura Och, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2015.

ALLAIN–DUPRE, PHILIPPE

- 2000** *Les flûtes de Claude Rafi fleustier lyonnais au XVI^e siècle*, Courlay, J. M. Fuzeau, 2000.

ASOR–ROSA, ALBERTO

- 1965** voce *Becelli, Giulio Cesare*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, VII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1965, pp. 502–505.

BAINES, ANTHONY

- 1953** *Two Curious Instruments at Verona*, «Galpin Society Journal», serie VI (1953), pp. 98–99.

BECELLI, GIULIO CESARE

- 1732** *Della novella poesia cioè del vero genere e particolari bellezze della poesia italiana libri tre*, Verona, Dionigi Ramanzini, 1732.
- 1745** *De aedibus Academiae Philharmonicae Veronensis ejusque Musaeo dialogus*, Verona, Giacomo Vallarsi, 1745

BENDINELLI, CESARE

- 1975 ed.** *Volume di tutta l'arte della Trombetta*, edizione in facsimile a cura di Edward H. Tarr, Kassel, Bärenreiter, 1975.

- BENZONI, GINO
1978 *Gli affanni della cultura. Intellettuali e potere nell'Italia della Controriforma e barocca*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- 1998** *Scipione Maffei e il mondo delle accademie*, in SCIPIONE MAFFEI NELL'EUROPA DEL SETTECENTO 1998, pp. 241–257.
- BERENGO, MARINO
1978 *Patriziato e nobiltà: il caso veronese*, in *Potere e società negli stati regionali italiani del '500 e '600*, a cura di Elena Fasano Guarini, Bologna, Società editrice Il Mulino, 1978, pp. 191–213.
- BERNARDI, STEFANO
1615 *Porta Musicale per la quale il principiante, con facile brevità all'acquisto delle perfette regole del Contrapunto vien introdotto*, Venezia, Angelo Tamo, 1615 [edizione moderna a cura di Elena Salvi, Verona, A.M.I.S., 1987].
- 2008 ed.** *Concerti accademici con varie sorte di sinfonie a sei voci 1615–1616*, trascrizioni Flavio Cinquetti e Matteo Zenatti, revisione introduzione e apparato critico Marco Materassi, Lucca, LIM, 2008.
- BERTI, MARIO
1982 *Gli Accademici Filarmonici di Verona*, a cura di Mario Berti, in ACCADEMIA FILARMONICA 1982, pp. 261–297.
- BIADEGO, GIUSEPPE
1903 *Accademie veronesi*, estr. da «Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», Indici dei voll. I–LXXV, Verona, 1903.
- 1904** *Per Scipione Maffei*, Verona, Stabilimento tipo–litografico G. Franchini, 1904.
- BIANCHINI, FRANCESCO
1742 *De tribus generibus instrumentorum musicae veterum organicae dissertatio*, Roma, Tipografia Bernabò & Lazzarini, 1742.
- BIANCONI, LORENZO
1986 *Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 319–363.

- BOLCATO, VITTORIO
1983 *Verona*, in CATTIN 1983, pp. 465–475.
- 1985** *Verona*, in CATTIN 1985, pp. 450–458.
- BOLOGNA, CARLO
1976 *Dalla musica post–rinascimentale ai giorni nostri*, in MUSICA A VERONA 1976, pp. 217–424.
- BORELLI, GIORGIO
1974 *Un patriziato della Terraferma veneta tra XVII e XVIII secolo. Ricerche sulla nobiltà veronese*, Milano, A. Giuffrè, 1974.
- 1978** *Un caso di crisi urbana nel secolo della decadenza italiana*, in PITTURA A VERONA, pp. 247–263.
- 1979** *Aspetti tipologici della cultura tra il secolo XVIII e la metà del secolo XIX*, in CULTURA E VITA CIVILE A VERONA 1979, pp. 657–700.
- 1993** *Temi e problemi di storia economica europea*, Verona, Libreria Universitaria, 1993.
- 2001** *Tra Seicento e Settecento*, in *Storia di Verona. Caratteri, aspetti, momenti*, a cura di Giovanni Zalin, Vicenza, Neri Pozza, 2001, pp. 195–225.
- BRIOZZO LAURA
2000 *Teoria e pratica dei giardini nel Paradiso de' fiori di Francesco Pona*, prefazione a FRANCESCO PONA, *Il paradiso de' fiori, ovvero l'archetipo de' giardini*, a cura di Laura Briozzo, Verona, Fondazione Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza, Belluno e Ancona, 2000.
- BRIZZI, GIAN PAOLO
1976 *La formazione della classe dirigente nel Sei–Settecento. I seminaria nobilium nell'Italia centro–settentrionale*, Bologna, Società editrice il Mulino, 1976.
- BRUGNOLI, PIERPAOLO
2003 *Nuovi documenti sul musico Bartolomeo Carteri*, VERTEMUS 2003, pp. 7–12.
- BUONOPANE, ALFREDO
2009 *La collezione Nicheola, l'Accademia Filarmonica e la nascita del Museo Lapidario di Verona*, in LETTERATO E LA CITTÀ 2009, pp. 263–278.

BUONOPANE, ALFREDO – ZAVATTA, GIULIO

- 2014** *Un inedito inventario della collezione di antichità appartenuta a Cesare Nicesola a Ponton*, «Annuario Storico della Valpolicella», XXX (2013–2014), pp. 119–142.

CALZARERI, CARLO

- 1653** *Il Primo Libro de Mottetti a Voce Sola di Carlo Calzareri Maestro di Capella della Magnifica Città di Verona et della Nobilissima Accademia Filarmonica [...]* *Opera prima*, Venezia, Stampa del Gardano – F. Magni, 1653.

- 1669** *Mottetti a Voce Sola di Carlo Calzareri Maestro di Capella della Magnifica Città di Verona, et delle Nobilissime Accademie Filarmonica et Filotoma [...]* *Opera Seconda*, Venezia, F. Magni detto Gardano, 1669.

CANAL, GIULIA

- 2008** *L'Accademia Filarmonica di Verona. Profilo storico-giuridico*, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2008.

CASTELLANI, MARCELLO

- 1972** *Two Late-Renaissance Transverse Flutes*, «Galpin Society Journal», XXV (1972), pp. 73–79.

CASTIGLIONE, BALDASSARRE

- 1987 ed.** *Il libro del Cortegiano*, a cura di Giuseppe Carnazzi, Milano, Rizzoli, 1987.

CATTIN, GIULIO

- 1983** *La musica e le istituzioni musicali nelle città di terraferma*, in STORIA DELLA CULTURA VENETA 1983, pp. 449–492.

- 1985** *La vita musicale dell'entroterra veneto*, in STORIA DELLA CULTURA VENETA 1985, pp. 429–483.

CAVAZZOCCA MAZZANTI, VITTORIO

- 1926a** *Contributo alla storia dell'Accademia Filarmonica veronese (1543–1553)*, «Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», serie V, vol. III, anno 1926, pp. 1–49.

- 1926b** *Tre accademie veronesi dei secoli XVII e XVIII (Cozza, Scherzanti, Gazzara)*, estr. da «Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», serie V, vol. VI, anno 1929, pp. 150–195.

- 1935** *L'Accademia Filotima e i teatri a Verona nel XVII secolo*, «Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», serie V, vol. XII, anno 1935, pp. 153–222.

CELANO, GIACOMO

- 2011 ed.** *Il primo libro di Napolitane à tre voci (1582). Édition réalisée à partir de l'exemplaire original de 1582 conservé à l'Österreichische Nationalbibliothek (Autriche) sous la cote SA 76.E.31–3 MUS 13*, [par] Nicolas Hémond, Liegues, Éditions de l'AME, 2011.

COATI, FRANCESCO

- 2006** *La cappella musicale del duomo di Verona (1675–1724)*, «Quaderni di musicologia dell'Università degli studi di Verona», I/2006, a cura di Francesco Bissoli e Elisa Grossato, Verona, Cierre Edizioni, 2006, pp. 3–35.

CULTURA E VITA CIVILE A VERONA

- 1979** *Cultura e vita civile a Verona: uomini e istituzioni dall'epoca carolingia al Risorgimento*, a cura di Gian Paolo Marchi, Verona, Banca Popolare di Verona, 1979.

DI PASQUALE MARCO

- 1988** *Gli strumenti musicali dell'Accademia Filarmonica di Verona: un approccio documentario*, «Il flauto dolce», n. 17–18 (ottobre 1987–aprile 1988), pp. 3–17.

- 2011** *Intorno al patronato della musica della Accademia Filarmonica di Verona nel Cinquecento: riflessioni e congetture*, «Ricerche», vol. XIII, n. 1–2 (2011), pp. 35–63.

DOOLEY, BRENDON

- 1985** *Le Accademie*, in STORIA DELLA CULTURA VENETA 1985, pp. 77–90.

DONATI, CLAUDIO

- 1995** *L'idea di nobiltà in Italia. Secoli XIV–XVII*, Roma–Bari, Laterza, 1995

DURANTE, ELIO – MARTELLOTTI, ANNA

- 2010** *«Giovinetta peregrina». La vera storia di Laura Peperara e Torquato Tasso*, Firenze, Leo Olschki, 2010.

ELLERO, GIUSEPPE

2003 *Lettere di Tommaso Contarini a Paolina Provesina (Verona, 1602–1604)*, a cura di Giuseppe Ellero, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2003.

FISCHER, KLAUSS

2004 *Die Accademia Filarmonica in Verona im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts*, in *300 years Academia Philharmonicorum Labacensium 1701–2001. Proceedings of the international symposium held in Ljubljana on october 25th and 26th 2001*, edited by Ivan Klemenčič, Ljubljana, ZRC SAZU Muzikološki inštitut, 2004, pp. 145–154.

2006 *Zur Aktivität Stefano Bernardis in der Accademia Filarmonica in Verona*, in *POLICORALITÀ IN EUROPA 2006*, pp. 95–102.

FOLENA, GIANFRANCO

1980 «Prima le parole, poi la musica»: Scipione Maffei poeta per musica e La fida ninfa, in *Vivaldi veneziano europeo*, a cura di Francesco Degradà, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1980, pp. 205–233 [riedito in ID., *L'italiano in Europa*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 235–261].

FRANZONI, LANFRANCO

1982 *Le origini della raccolta epigrafica dell'Accademia Filarmonica di Verona*, in *ACCADEMIA FILARMONICA 1982*, pp. 61–88.

GROOTE, INGA MAI

2005 *Zum Musikleben der Accademia Filarmonica in Verona 1600–1634*, «Analecta Musicologica», 37/2005, pp. 57–83.

2007a *Musik in Italienischen Akademien. Studien institutionellen Musikpflege 1543–1666*, «Analecta Musicologica» 39/2007.

2007b *Dokumente und Musik in Ergänzung zur Monographie: Inga Mai Groote, Musik in italienischen Akademien. Studien zur institutionellen Musikpflege 1543–1666*, «Analecta musicologica» 39/2007, Roma, Deutsches Historisches Institut 2007.
(http://dhi-roma.it/fileadmin/user_upload/pdf-dateien/Online-Publikationene/Groote/Analecta_Musicologica_bd_39.pdf; 14/11/2014)

HÉMARD, NICOLAS

2011 *Il conte Agostino Giusti e l'Accademia Filarmonica tra '500 e '600: vita di un mecenate veronese*, testi di laurea, Université Jean Moulin – Lyon 3, mai 2011.

KIRKENDALE, WARREN

1986 *Zu Biografie des ersten Orfeo, Francesco Rasi*, in *Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*, Laaber, Laaber-Verlag, 1986, pp. 297–335.

LAITA, PIERLUIGI

1950 *Giulio Cesare Beccelli nel II centenario della morte*, Verona, Quaderni di «Vita veronese» n. 31, 1950.

1955 *Scipione Maffei e Giulio Cesare Beccelli*, in *Miscellanea maffeiiana pubblicata nel II centenario della morte di Scipione Maffei*, Verona, [s. n.], 1955, pp. 51–64.

LANARO, PAOLA

1998 *Per una lettura dei rapporti tra Scipione Maffei e il patriziato veronese*, in *SCIPIONE MAFFEI NELL'EUROPA DEL SETTECENTO 1998*, pp. 147–163.

LARSON, KEITH

1983 *Condizione sociale dei musicisti e dei loro committenti nella Napoli del Cinque e Seicento*, in *MUSICA E CULTURA A NAPOLI 1983*, pp. 61–77.

LAURO, DOMENICO

2013 ed. *Madrigali a tre voci (1590)*. Édition réalisée à partir de l'exemplaire original de 1590 conservé à l'Académie Philharmonique de Vérone sous la cote VEaf, Fondo musicale antico, b. 86, préface de Nicolas Hémard, Liegues, Éditions de l'AME, 2013.

LENOTTI, TULLIO

1966 *Le accademie veronesi*, «Vita Veronese», 2 (1966), pp. 104–202.

LETTERATO E LA CITTÀ

2009 *Il letterato e la città. Cultura e istituzioni nell'esperienza di Scipione Maffei*, atti del convegno (Verona, 21–22 novembre 2005), a cura di Gian Paolo Marchi e Corrado Viola, Verona, Cierre – Accademia Filarmonica di Verona, 2009.

LORENZETTI, STEFANO

2003 *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2003.

MAGAGNATO, LICISCO

1978 *Il percorso critico*, in *PITTURA A VERONA 1978*, pp. 13–30.

1985 *Una innovazione architettonica di D. Curtoni: il pronao del Teatro dell'Accademia Filarmonica di Verona*, in *Ars majeutica. Studi in onore di Giuseppe Faggin*, a cura di Franco Volpi, Vicenza, Neri Pozza, 1985, pp. 71–78.

MAGNABOSCO, MICHELE

2008 *La collezione, ovvero la dotazione di strumenti musicali dell'Accademia Filarmonica di Verona*, «Liuteria Musica e Cultura», 2/2008, pp. 29–37.

MAFFEI, SCIPIONE

1702 *Conclusioni d'amore proposte a sostenersi nell'Accademia Filarmonica dal Marchese Scipione Maffei Pastor Arcade ed Accademico della Crusca*, Verona, Giovanni Berio, 1702.

1732 *Verona illustrata*, Verona, Jacopo Vallarsi e Pierantonio Berio, 1732.

MARCHI, GIAN PAOLO

1974 *Letteratura e società nel Seicento veronese*, in *PITTURA VERONESE 1974*, pp. 243–266.

1978 *Cronache veronesi 1680-1730: letteratura e vita cittadina*, in *PITTURA A VERONA 1978*, pp. 265–280.

1979 *Per una storia delle istituzioni scolastiche pubbliche dall'epoca comunale all'unificazione del Veneto all'Italia*, in *CULTURA E VITA CIVILE A VERONA 1979*, pp. 1–98.

1992 *Un italiano in Europa. Scipione Maffei tra passione antiquaria e impegno civile*, Verona, Libreria Universitaria Editrice, 1992.

2009 *Scipione Maffei. Il letterato e la città*, in *LETTERATO E LA CITTÀ 2009*, pp. 1–13.

2013 *Nobiltà e pratica delle arti nel pensiero di Scipione Maffei*, «Verona illustrata. Rivista del Museo di Castelvecchio», 2013, pp. 73–92.

MARCHINI, GIAN PAOLO

1979 *Le istituzioni museali e accademiche*, in *CULTURA E VITA CIVILE A VERONA 1979*, pp. 517–596.

MATERASSI, MARCO

1983 *La Cappella musicale del Duomo di Verona, 1620–1685: qualche integrazione*, in *Musica e filologia. Contributi in occasione del Festival "Musica e filologia" (Verona, 30 settembre – 18 ottobre 1982)*, a cura di Marco Di Pasquale con

la collaborazione di Richard Pierce, Verona, Edizioni della Società Letteraria, 1983, pp. 115–134.

1988 *Origine et progressi dell'Accademia Filarmonica (Verona, 1543–1553): una rilettura*, «Rassegna Veneta di Studi Musicali», IV (1988) pp. 51–91.

1990 *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, 23 ottobre 1988), Roma Torre d'Orfeo, 1990, pp. 77–112.

1998 *La musica sotto il torchio. Il Giardino de madregali, prima stampa musicale veronese*, in *MUSICA A VERONA 1998*, pp. 23–43.

2007 *Lo spirito filarmonico nella Repubblica delle Lettere. Appunti sull'Accademia Filarmonica tra Seicento e Settecento*, in *Sig. Amadeo Wolfgang Mozarte. Da Verona con Mozart: personaggi, luoghi, accadimenti*, a cura di Giuseppe Ferrari e Mario Ruffini, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 307–349.

MAYLENDER, MICHELE

1926 *Storia delle Accademie d'Italia*, 5 voll., Bologna, Cappelli, 1926–1930.

MEUCCI, RENATO

2005 *Cesare Bendinelli: alcune acquisizioni biografiche*, in *VERTEMUS 2005*, pp. 87–96.

MORCHE, GUNTHER

2006 *Stefano Bernardi als Kappelmeister des Salzburger Fürsterbischofs Paris Lodron*, in *POLICORALITÀ IN EUROPA 2006*, pp. 67–94.

MORETTI, CORRADO

1987 *L'organo italiano*, 3ª edizione, aggiornamento, note e bibliografia di Eugenio Consonni e Arturo Sacchetti, Monza, Casa Musicale Eco, 1987³.

MOZZICATO, MICHELE

1997 *Le due copie del Volume di tutta l'arte della trombetta di Cesare Bendinelli*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, a.a. 1996–1997.

MUSICA A VERONA

1976 *La musica a Verona*, presentazione di Giovanni Battista Pigghi, ricerca iconografica e coordinamento di Pierpaolo Brugnoli, Verona, Banca Mutua Popolare di Verona, 1976.

1998 *Musica a Verona. Studi in ricordo di Carlo Bologna*, a cura di Marco Materassi e Paolo Rigoli, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1998.

MUSICA E CULTURA A NAPOLI

1983 *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1983.

NUOVI STUDI MAFFEIANI

1985 *Nuovi studi maffeiiani. Atti del Convegno Scipione Maffei e il Museo maffeiiano* (Verona, Ridotto dell'Accademia Filarmonica, 18-19 novembre 1983), Verona, Comune di Verona-Direzione Musei, 1985.

OCH, LAURA

2005 *L'Accademia Filarmonica di Verona nel Settecento: aspetti di vita sociale, culturale e musicale*, VERTEMUS 2005, pp. 59–86.

2009 *L'Accademia Filarmonica di Verona al tempo di Scipione Maffei*, in LETTERATO E LA CITTÀ 2009, pp. 233–262.

PAGANUZZI, ENRICO,

1970 *Mario Bevilacqua amico della musica*, in Lanfranco Franzoni, *Per una storia del collezionismo a Verona: la Galleria Bevilacqua*, Milano, Ed. di Comunità, 1970, pp. 143-158.

1973 *Documenti veronesi su musicisti del XVI e XVII secoli*, in *Scritti in onore di Mons. Giuseppe Turrini*, Verona, Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona, 1973, pp. 543–575.

1974 *L'ambiente musicale veronese*, in PITTURA VERONESE 1974, pp. 227–242.

1976a *Medioevo e Rinascimento*, in MUSICA A VERONA 1976, pp. 129–155.

1976b *Dal Cinquecento al Seicento*, in MUSICA A VERONA 1976, pp. 157–216.

1982a *L'Accademia Filarmonica di Verona nella voce dei secoli e nelle note d'oro di antiche trombe*, in ACCADEMIA FILARMONICA 1982, pp. 9–38.

1982b *Gli strumenti musicali dell'Accademia Filarmonica attraverso i secoli* in VAN DER MEER – WEBER 1982, pp. 9–12.

1991 *Per la storia del secondo Settecento musicale a Verona*, in *L'Accademia Filarmonica di Verona per il bicentenario mozartiano (1791–1991)*, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 1991, pp. 53–84.

PITTURA A VERONA

1978 *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 luglio – 5 novembre 1978) a cura di Licisco Magagnato, Vicenza, Neri Pozza, 1978

PITTURA VERONESE

1974 *Cinquant'anni di pittura veronese 1580–1630*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 3 agosto – 4 novembre 1974) a cura di Licisco Magagnato, Vicenza, Neri Pozza, 1974.

POLICORALITÀ IN EUROPA

2006 *La policoralità in Europa al tempo di Paris Lodron. "Missa Salisburgensis": Biber contra Benevoli*, atti del convegno internazionale di studi *Paris Lodron e la musica del suo tempo* (Rovereto – Sala conferenze Mart, 14 dicembre 2003), a cura di Antonio Carlini, Danilo Curti–Feininger e Siegfried Gmeinwieser, Trento, Provincia autonoma di Trento – Soprintendeza per i Beni librari e archivistici, 2006.

POLLINI, DIANA

2013 *Palazzo Sagrmoso*, San Giovanni Lupatoto, Arsenale Editrice, 2013.

POMPILIO, ANGELO

1983 *Editoria musicale a Napoli e in Italia nel Cinque–Seicento*, in MUSICA E CULTURA A NAPOLI 1983, pp. 79–102.

PONA, FRANCESCO

1972 ed. *Il gran contagio di Verona*, edizione fotostatica a cura di Gian Paolo Marchi, Verona, Centro per la formazione professionale grafica, 1972.

1973 ed. *La Lucerna*, edizione a cura di Giorgio Fulco, Roma, Salerno Editrice, 1973.

1999 ed. *Sileno*, edizione anastatica con note di Sergio Marinelli e Ennio Sandal, Verona, Cierre Edizioni, 1999.

PRIMO LAURO

- 1999** *Il primo lauro. Madrigali in onore di Laura Peperara. Ms. 220 dell'Accademia Filarmonica di Verona [1580]*, edizione moderna a cura di Marco Materassi, Treviso, Diastema – Ass. Muss. “Ensemble 900”, 1999.

PUGLISI, FILADELFIO

- 1995** *I flauti traversi rinascimentali in Italia*, Firenze, S.P.E.S., 1995.

RIGOLI, PAOLO

- 1979a** *Contributi alla storia del Teatro Filarmonico: la costruzione e la ricostruzione dopo l'incendio del 1749*, «Studi storici veronesi Luigi Simeoni», XXVIII–XXIX, 1978–1979, pp. 180–197 [riedito in RIGOLI 2013, pp. 59–75].
- 1979b** *La moda dei 'camerini' al Filarmonico nel Settecento*, «Vita veronese», 1979, n. 1–2, pp. 17–20 [riedito in RIGOLI 2013, pp. 93–98].
- 1981** *Il contratto con Silvestro Fontana per la fabbrica dell'Accademia Filarmonica (22 marzo 1605)*, «Vita Veronese», 1981, n. 11–12, pp. 249–251.
- 1982** *Il Teatro Filarmonico dal Settecento ai nostri giorni*, in ACCADEMIA FILARMONICA 1982, pp. 129–205.
- 1985a** *Breve storia della 'Gran Sala' dell'Accademia Filarmonica*, in NUOVI STUDI MAFFEIANI 1985, pp. 459–478 [riedito in RIGOLI 2013, pp. 37–58].
- 1985b** *Le feste veronesi nel 1612 per il Doge M. Antonio Memmo*, «Civiltà Veronese», 1985, n. 2, pp. 37–42.
- 1988** *L'architettura effimera: feste, teatri, apparati decorativi*, in *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV – sec. XVIII)*, a cura di Pier Paolo Brugnoli e Arturo Sandrini, Verona, Banca Popolare di Verona, 1988, pp. 5–86, 391–414.
- 1990** *Tre nuovi documenti sul primo Teatro Filarmonico*, «Civiltà Veronese», nuova serie, n. 7–8, pp. 9–22 [riedito in RIGOLI 2013, pp. 77–81].
- 1993** *L'esordio dell'opera a Verona (1651)*, in *Seicento inesplorato. L'evento musicale tra prassi e stile: un modello di interdipendenza. Atti del III Convegno internazionale sulla musica in area lombardo-padana del secolo XVII*, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1993, pp. 539–558.

- 1998a** *Su alcune società musicali di Verona e del veronese dalla caduta di Venezia all'Unità d'Italia (1797–1866)*, in *Accademie e Società Filarmoniche. Organizzazione, cultura e attività dei filarmonici nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di Antonio Carlini, Trento, Provincia Autonoma di Trento Assessorato alla Cultura – Società Filarmonica di Trento, 1998, pp. 221–235.
- 1998b** *Aspetti del mondo teatrale veronese al tempo del giovane Mozart*, in *MUSICA A VERONA* 1998, pp. 123–136 [riedito in RIGOLI 2013, pp. 103–118].
- 2002** *Una fonte quasi sconosciuta per la storia dell'Accademia Filarmonica di Verona nel Cinquecento*, in *Coelorum imitatur concentum. Studi in ricordo di Enrico Paganuzzi*, a cura di Paolo Rigoli, Verona, Accademia Filarmonica, 2002, pp. 19–46 [riedito in RIGOLI 2013, pp. 3–36].
- 2013** *Scritti sull'Accademia Filarmonica e il suo Teatro*, a cura di Michele Magnabosco e Laura Och, con un ricordo di Gian Paolo Marchi, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2013.
- RISMONDO, PAOLO A.
- 2005** *Massimiliano Neri (ca. 1618– dopo il 1673) e la famiglia Negri tra Italia e Germania*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», 26 (2005/2), pp. 57–109.
- 2006a** *Massimiliano Neri (ca. 1618–1673?). Uno studio critico–stilistico. In appendice: addenda alla biografia*, [s.l., s.n.], 2006.
- 2006b** *Massimiliano Neri (ca. 1618–1673?). Antologia musicale allegata allo studio critico–stilistico*, [s.l., s.n.], 2006.
- ROGNINI, LUCIANO
- 1971** *L'antico organo di S. Maria in Organo, con cenni sulla tradizione musicale degli Olivetani in Verona*, estr. da «Studi storici veronesi Luigi Simeoni», XX–XXI, 1970–71.
- 1976** *Organi e organari a Verona*, in *MUSICA A VERONA* 1976, pp. 425–484.
- SALA, ALESSANDRO
- 1879** *Musici veronesi (1500–1879). Saggio storico–critico*, Verona–Padova, Druker e Tedeschi, 1879 [ristampa fotomeccanica Bologna, Forni, 1975].
- SCAGLIETTI KELESCIAN, DANIELA
- 1974** *Alessandro Turchi, detto l'Orbetto* in *PITTURA VERONESE* 1974, pp. 107–129.

1999 *Alessandro Turchi detto l'Orbetto 1578–1629*, [catalogo della mostra] a cura di Daniela Scaglietti Kelescian, Milano, Electa, 1999.

SCATTOLIN, PIER PAOLO

2000 *La cappella musicale del duomo di Montagnana (1592–1682). Profilo storico*, «Rassegna Veneta di Studi Musicali», XV–XVI, 1999–2000.

SCIPIONE MAFFEI NELL'EUROPA DEL SETTECENTO

1998 *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, a cura di Gian Paolo Romagnani, Verona, Cierre Edizioni, 1998.

SCOPEL, MARINA

2004 *Cene e banchetti cinquecenteschi dell'Accademia Filarmonica di Verona*, «Appunti di gastronomia», 43/2004, pp. 53–68.

SELFRIIDGE–FIELD, ELEANOR

1980 *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi*, Torino, ERI, 1980.

SPAGNOLO, ANTONIO

1904 *Le scuole accollitali in Verona*, Verona, [Stabilimento Tipo–litografico G. Franchini], 1904.

1906 *L'Arcadia veronese. Note e documenti*, Roma, Tip. Sociale Polizzi & Valentini, 1906.

SPERA, LUCINDA

2004 *Un manoscritto veronese del Seicento: Origini e progressi dell'Accademia Filarmonica*, «Studi Seicenteschi», 2004/XLV, pp. 256–324.

STORIA DELLA CULTURA VENETA

1983 *Storia della cultura veneta. Dalla Controriforma alla fine della Repubblica*, vol. 4, *Il Seicento*, tomo I, Vicenza, Neri Pozza, 1983.

1985 *Storia della cultura veneta. Dalla Controriforma alla fine della Repubblica*, vol. 5, *Il Settecento*, tomo I, Vicenza, Neri Pozza, 1985.

TARR, EDWARD H.

1977 *Cesare Bendinelli*, «Brass Bulletin», n. 17, 1977, pp. 31–45.

1978 *Cesare Bendinelli*, «Brass Bulletin», n. 21, 1978, pp. 13–24.

TINTO, GIOVANNI FRANCESCO

1592 *La nobiltà di Verona di Gio. Francesco Tinto, nella quale tutte le attioni et qualità di quella città si descrivono*, Verona, Girolamo Discepolo, 1592.

TUPPUTI, CRISTINA

1992 *Paolo Masnelli veronese (1551–1613). Ricerche sulla biografia e sulla produzione musicale*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, a.a. 1991–1992.

1998 *Ricerche sulla biografia di Paolo Masnelli veronese (1551–1613)*, in *MUSICA A VERONA* 1998, pp. 53–81.

TURRINI, GIUSEPPE

1932 *Riordino della biblioteca e dell'archivio della Società Accademia Filarmonica di Verona* «Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», serie V, vol. X, anno 1932, pp. 131–139.

1936 *Catalogo delle opere musicali teoriche e pratiche di autori vissuti sino ai primi decenni del secolo XIX, esistenti nelle biblioteche e negli archivi pubblici e privati d'Italia. Citta di Verona: Biblioteca della Soc. Accademia Filarmonica di Verona, Fondo Musicale Antico*, Parma, Officina Grafica Fresching, 1935–36.

1937a *Catalogo descrittivo dei manoscritti musicali antichi della Società Accademica Filarmonica di Verona*, «Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», serie IV, vol. XV, anno 1937, pp. 167–200.

1937b *Il maestro fiammingo Giovanni Nasco a Verona (1547–1551). Documenti e rilievi*, «Note d'archivio per la storia musicale», XIV, anno 1937, pp. 180–225.

1941 *L'Accademia Filarmonica di Verona dalla sua fondazione (maggio 1543) al 1600 e il suo patrimonio musicale antico*, Verona, La tipografica Veronese, 1941 (estr. da «Atti dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», serie V, vol. XVIII, anno 1940).

UGLIETTI, FRANCESCO

1986 *Un erudito veronese alle soglie del Settecento: Mons. Francesco Bianchini 1662–1729*, Biblioteca capitolare di Verona, Verona 1986.

VAN DER MEER, JOHN HENRY – WEBER, RAINER

1972 *Some facts and guesses concerning doppioni*, «Galpin Society Journal», XXV (1972), pp. 22–29.

1982 *Catalogo degli strumenti musicali dell'Accademia Filarmonica di Verona*, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 1982.

VERTEMUS

2003 *Vertemus*, seconda serie di studi musicali e teatrali veronesi (2003), a cura di Paolo Rigoli, Verona, Conservatorio Statale di Musica "E. F. Dall'Abaco", 2003.

2005 *Vertemus*, terza serie di studi musicali e teatrali veronesi (2005), *Studi in ricordo di Paolo Rigoli*, a cura di Michele Magnabosco, Verona, Conservatorio Statale di Musica "E. F. Dall'Abaco", 2005.

VIOLA, CORRADO

2009 *Maffei e l'Arcadia veronese*, in LETTERATO E LA CITTÀ 2009, pp. 149–181.

VOLPATO, GIANCARLO

2009 *Francesco Bianchini bibliotecario e lettore 'per censura'*, «Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», Vol. CLXXXI, a.a. 2005-2005 (stampa 2009), pp. 451–516.

WEBER, RAINER

1975 *Some Researches into the Pitch in the 16th Century with particular reference to the Instruments in the Accademia Filarmonica of Verona*, «Galpin Society Journal», XXVIII (1975), pp. 7–10.

1981 *Die Instrumentensammlung der Accademia Filarmonica in Verona und Probleme ihrer Restaurierung*, «Tibia», VI (1981), pp. 313–319.

ZANATTA, DOMENICO

1715 *Salmi Spezzati a quattro Voci da Capella per le Domeniche della Quaresima [...]. Opera Settima*, Venezia, Giuseppe Sala, 1715.

2012 ed. *Il Sacrificio d'Abram. Oratorio a quattro voci, archi e basso continuo*, edizione moderna a cura di Marco Di Chio, Padova, Armelin Musica, 2012.

ZANOLLI GEMI, NELLY

1982 *Considerazioni sulla genesi del Teatro Filarmonico*, in ACCADEMIA FILARMONICA 1982, pp. 39–60.

ZAVAGLIOLI, SIMONE

1641 *Missae et Sacrae Laudes cum Basso ad Organum Partim ore pleniore, Musicisque instrumentis: Partim vero sine Instrumentis decantandae [...]. Opus Primum*, Venezia, A. Vincenti, 1641.

Indici

Indice di nomi

Sono esclusi dall'indice: i nomi di personaggi di opere letterarie e teatrali, i nomina sacra e di divinità in genere, i titoli di opere letterarie e musicali, le indicazioni bibliografiche e archivistiche. Tra parentesi tonde sono indicate le lezioni varianti dei nomi attestate nel volume.

- Accademia alla Vittoria (Compagnia dalla Vittoria), 10, 11n, 15
 strumenti musicali, 15n
- Accademia Cozza, 71n
- Accademia degli Intrepidi (Accademici Intrepidi), 26n, 47
- Accademia dei Moderati, 70, 70n
- Accademia degli Umoristi, 26n
- Accademia dei Ricovrati, 26n
- Accademia Filarmonica (Academia Philharmonica, Compagnia),
 accademici 'forastieri', 26, 50n
 arbitrati letterari, 49, 49n
 archivio, 17n, 29n, 41
 attività letteraria, 12, 12n, 13, 15, 17, 18n, 50, 50n, 51, 51n, 52, 65, 66, 67, 68, 70, 82, 82n, 83
 attività musicale, 9n, 12, 13, 14n, 15, 15n, 21, 31, 32, 37, 37n, 45n, 50, 51, 51n, 52, 53, 56, 57, 62, 63, 65, 66, 67, 67n, 68, 70, 83, 91
 biblioteca, 15, 40n, 43, 44n, 46n, 49, 83, 84
 bibliotecario, 42, 84
 bidello, 50n, 59
 cancelliere, 10, 11, 22, 72
 cassiere (cassiro), 36, 73, 81n
 censore, 10, 57, 72
 collezione epigrafica *vedi* Museo Lapidario Maffeiano
 consigliere, 10, 72
 Coprotettore, 27
 dadie, 35, 36, 36n, 53, 56, 57, 58n, 71n
 dediche, 16, 16n, 23, 46, 47, 71n, 82, 83
 esattore (exatore), 10, 35, 36, 72
 fabbricieri (fabricatori), 30, 31, 32, 33, 34, 35n, 86, 86n, 87, 88, 89, 91
 festeggiamenti del primo maggio, 13, 14n, 16n, 18n, 21, 35, 37, 38, 38n, 44n, 47, 51n, 58, 58n, 61, 62, 63n, 72, 73, 77
 governatore, 10, 18n, 31, 42, 48, 50, 57, 59, 68, 72, 84, 85, 89, 90n
 Gran Sala (Camera grande, ridotto, sala, salone), 19, 20, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 35n, 44n, 58n, 60, 63, 64, 78n, 81, 83, 87, 90
 impresa (arma, arme philharmonica, insegne), 11, 11n, 26n, 28, 44n, 66
 inventari, 15, 15n, 42, 43, 43n, 44, 44n, 45n
 maestro di cappella (mastro di capella, maestro/maistro/mastro di musica), 13, 14, 16, 16n, 17, 39, 45n, 51, 61, 62, 63, 67n, 68, 75, 76, 77, 78
 Museo Lapidario Maffeiano, 28n, 59, 60, 60n, 85
 musicisti 'forastieri', 38, 38n, 75
 Padri Gravissimi, 13, 18n, 19n, 31, 33, 34, 37, 39, 41, 41n, 44, 56n, 63, 64, 66, 66n, 87, 90
 presidente (prencipe, principe), 10, 39, 42n, 46
 Protettore, 27, 65
 Reggenti, 9n, 10, 10n, 11, 14n, 16n, 18n, 19n, 25n, 31, 33, 35, 35n, 36, 39, 42n, 47n, 49, 49n, 50, 52, 56, 57, 60,

61, 62, 63, 64, 66, 68, 72, 74,
76, 82, 83, 84, 86
Reggenza, 11, 36n, 64, 71, 73,
78, 84, 86, 87, 90
salariati, 14, 17, 37, 53, 56, 57,
58, 61, 67, 68n, 70, 73, 74,
75, 76, 77n
sede (casa, fabbrica, fabrica,
habitatione), 11, 19, 19n,
20, 21, 23, 25, 25n, 28,
28n, 29, 30, 30n, 34, 35,
35n, 36, 37, 41, 44, 44n,
51n, 53, 53n, 54, 58, 60,
63n, 64, 69n, 71, 78n, 83,
86, 87, 91
segretario (secretario), 33, 42n,
47, 47n, 56n, 59, 73, 76,
80, 81, 82n, 84, 89, 90
Signori sopra la musica (Eletti
sopra le musiche), 10, 14n,
18n
Signori sopra le composizioni,
11, 49n
Signori sopra le imprese, 10
Statuti (capitoli et ordini,
capituli), 9, 10, 12, 27n, 41,
41n
strumenti musicali, 14, 15, 15n,
37, 40, 41, 41n, 42, 42n,
43, 43n, 44, 45, 45n, 75n,
83, 84
suppliche, 22, 23, 47n, 50n, 62n,
66, 66n, 73, 74, 76, 80, 82,
90
teatro all'antica, 19, 20, 30, 91
Teatro Filarmonico, 55, 85, 86,
86n, 87n, 88, 89, 89n, 90,
90n, 91
tolella delle dadie (tolela,
quadro), 36, 36n, 37
Accademia Filotima (Filotimi), 27n, 68,
69, 69n, 70, 72, 76, 78, 78n
censore, 69
governatore, 69
maestro di cappella, 78n
Accademia Incatenata (Incatenati), 10

Adriani Francesco, 40n
Algarotto Francesco, 9n
Allegri Giorgio, 86
Allegri Gregorio, 89
Amulio Agostino, 28n, 31
Anastasi Anastasio, 74n
Aresi Paolo, 47, 47n, 48, 48n
Aristotele, 13, 48
Asola Giovanni Matteo (Asula Ioannes
Mattheus), 16n, 44n

Barbarigo, *famiglia*, 65
Barbarigo Giovanni Francesco, 65
Basile Lelio, 45n
Battistini Agostino, 75n
Becelli Alessandro, 51n
Becelli (Becello) Giovanni Battista, 36
Becelli Giulio Cesare, 71n, 82, 82n, 83
Bellante Dionisio (Dionigi), 63, 63n, 76, 77
Bellaver (Belsavar) Vincenzo (Vicenzo), 16n
Bellavite Innocente, 86n
Bembo Filippo, 28
Benamati Guido Ubaldo, 48, 48n
Bendinelli Cesare, 45, 45n
Bentivoglio (Bentevoglio) Ercole
(Hercole), 18n
Bentivoglio Piero, 75
Bernardi Stefano, 39, 45, 45n, 46n, 51,
68, 68n
Bettino Geronimo, 76
Bevilacqua, *famiglia*, 61
Bevilacqua Gaetano, 89, 90
Bevilacqua Ippolito, 81, 86
Bevilacqua Mario, 17, 17n
Bianchi Pietro, 77n
Bianchini Francesco, 82, 82n
Boldieri, *famiglia*
palazzo, 19, 25n, 29
Boldieri Curio, 25n
Bonarelli Guidobaldo, 47, 47n
Bonifacio (Bonifaccio) Giovanni *detto*
'Accademico Opportuno', 47, 47n,
48, 48n
Bonsaver Giovanni Battista, 75
Bonzanino Agostino, 17
Bordoni Faustina, 88

Borelli Giorgio, 71n
Brollo Giovanni Battista, 9n
Brusatorzi Felice, 42

Calzaveri Carlo, 61, 63, 76, 77
Campagna Giovanni Battista, 66n
Canobbio Alessandro, 70n
Carlotti Andrea, 90n
Carlotti Federico, 51n
Carlotti Gerolamo, 51n
Carteri, *famiglia*
palazzo, 29, 29n
Carteri Bartolomeo (Cartero Bartolamio,
Cartero Bartolameo), 17, 40n, 58
testamento, 39, 40, 45n
Carteri Giovanni Battista, 29
Casentini Silao, 40n
Castiglione Baldessarre, 12n
Catani Vincenzo, 77n
Ceruti Federico, 70n
Cerva Cosimo, 17
Chiocco Andrea, 48
Clerici Tommaso, 60, 60n
Coati Francesco, 79n
Colombo Vincenzo, 41n
Contarini Giulio, 28n
Cornaro Andrea, 27, 27n, 28n
Cornaro Catterino, 27n
Cornaro Federico, 27
Cornaro Giorgio, 27n
Cornaro Girolamo, 28n, 68
Cornetti Paolo, 74n
Cozza Antonio, 18, 18n
Cozza Bartolomeo, 71n
Cozza Giulio Cesare, 71n
Crema Antonio, 34, 51n
Curtoni Domenico, 20, 27, 29, 30, 30n,
32, 33, 34, 58, 63

Dalla Riva Marco Antonio, 65
Dalle Donne Giovanni, 17
Dalle Donne Sebastiano, 17
Dal Pozzo Bartolomeo, 82, 82n
Dal Toro Girolamo, 40
Da Monte Marco Antonio, 44
Del Bene Luigi, 51n

Della Torre, *famiglia*, 19, 29, 58, 61
Della Torre Gentile, 19
Della Torre Giovanni Battista, 89
Della Torre (Dalla Torre) Guido, 36
Del Turco Giovanni (Giovani), 46, 46n
De Monte Philippe, 17
Di Chio Marco, 77n
Donato Leonardo, 28n
Doni Giovanni Battista, 62n

Efferm Muzio, 46
Emilei Emilio, 64, 87n

Fabriani Alberto, 47, 47n
Fei Carlo, 75n
Fontana Domenico, 30
Fontana Silvestro, 20, 30, 30n, 32, 33, 34
Fontei (Fonteo) Nicolò, 75, 75n
Foscarini Alvise, 28n
Franzoso, *medico*, 74
Fratta Nichesola Alessandro, 32, 32n,
33, 34, 52

Gabrieli Andrea, 17, 40n
Gabrieli Giovanni, 17
Gaddi Giacomo (Iacobus), 49, 49n
Galli Bibiena Francesco, 86n, 89, 90
Gardumero Bartolomeo, 42n
Gastoldi Giacomo, 40n
Gherardi Biagio, 63
Giorgio III, *re d'Inghilterra*, 42n
Giusti, *famiglia*,
palazzo e giardino, 14n, 18, 18n,
29, 29n, 81
Giusti Agostino, 18, 21, 29n
Giusti Giovanni Batista, 51n
Giusti Giovanni Giacomo, 29, 59
Giusti Gomberto, 81, 86
Giustiniani Marco, 76
Goethe Johann Wolfgang, 87
Gonzaga, *famiglia*, 26
Gonzaga Francesco, 48
Gradenigo Vincenzo, 87, 87n, 88
Grandi Adriano, 47, 47n, 49n, 50n
Gualengo Galazzo, 45n
Guardina Andrea, 77n

- Guarienti Pietro Maria, 81, 86
 Guarini (Guarino) Giovanni Battista (Giambattista), 20, 21, 22, 83
 Guarinone Cristoforo, 70n
 Guizzardi Cristoforo, 43n, 76n
- Ingegneri (Ingegneri) Marc'Antonio, 16, 17
- Lafranco Giorgio, 77n
 Lasso Orlando di, 17
 Latanzio, *sacerdote*, 26n
 Lavagnolo Gerolamo, 36
 Lavezzola (Lavezola) Alberto, 18n, 63, 83
 Lodron, *famiglia*, 61
 Lorenzetti Tomio, 77, 78n, 84
- Maffei Scipione, 28n, 58n, 68n, 69n, 70n, 80, 81, 81n, 82, 83, 84, 85, 87n, 89n, 95n, 86, 87, 88, 89, 90, 91
 Malaspina Pietro Paolo, 31, 41, 52
 Malaspina Spinetta, 47, 52
 Marchi Gian Paolo, 64n, 69n
 Marenzio Luca, 16, 16n, 17
 Marogna Camillo, 31n
 Masotto Francesco, 77n
 Matre Jan *vedi* Nasco Jan
 Mei Girolamo, 49n
 Merulo Claudio, 17
 Mocchi Rainaldo, 75n
 Monteverdi Claudio, 49n
 Moreschi Tommaso, 69n
 Morosini Michele, 75n
 Moscaglia Giacomo, 48, 51
 Moscardo Lodovico, 51
 Musoni Francesco, 75
- Naldi Paolo, 67n
 Nani Almorò, 28
 Nasco Jan (Giovan, Matre Jan), 16, 16n, 17, 67n
 Negri Michele, 77n
 Nichesola Cesare, collezione epigrafica, 28, 28n, 59, 60n, 84
 Nicoletti Filippo, 40n
 Nicolini, *segretario*, 82n
- Nobili Francesco, 74n
 Nogarola Alessandro, 52
 Nogarola Luigi, 26n, 77, 77n, 81
 Noris Enrico, 80, 81
- Och Laura, 25
 Olmo Francesco, 75n
 Orlandini Giuseppe Maria, 88, 89
 Ottolini, *famiglia*, 71, 71n
 Ottolini Ottolino, 81
- Pellegrini Bertoldo, 87n, 90n
 Pellegrini (Pellegrino) Giulio, 14n
 Peperara Laura, 16, 17, 17n
 Perotti Francesco, 86
 Petrarca Francesco, 13
 Pietro, *sacerdote, musicista*, 46
 Pindemonte Giovanni Battista, 90, 90n
 Pistofilo Bonaventura, 48, 49n
 Pompei, *famiglia*, 90, 90n
 Pompei Alberto, 48, 48n
 Pompei Girolamo, 86, 86n, 89, 90, 90n
 Pona Francesco, 29n, 51n, 64, 64n, 71, 71n
 Porta Giovanni, 78
 Priuli Michele, 28n
 Prunato Michelangelo, 64
- Querini Marco Antonio, 86
- Rambaldi Agostino, 86
 Rambaldi (Rambaldo) Giovanni Francesco, 41, 51n
 Rambaldi Nicola, 59
 Rambaldi Rambaldo, 90n
 Rambaldo, *cavaliere*, 44n
 Rambaldo Francesco, 83
 Rasi Francesco, 39, 39n, 46
 Recalco Francesco, 25, 30, 37, 50
 Reghino Giovanni Battista, 45n
 Regio Giovanni Pietro, 18n
 Restelli Bernardino, 77, 78, 78n, 79n
 Rezo Carlo, 52
 Rigoli Paolo, 74n, 86
 Rimena Marco Antonio, 81, 81n
 Roia Alessandro, 51n, 52, 57, 60
 Roncone Antonio, 77n
- Ruffo Vincenzo, 16, 17
- Sabino Ippolito, 40n
 Sagramoso Federico, 51n
 Sagramoso Michele *detto* 'Accademico Preparato', 49, 49n, 59, 83
 Sagramoso Orazio, collezione epigrafica, 60n
 Sagramoso Sagramoso, 42, 52, 57
 Sansebastiani Alessandro, 86
 Santini Alessandro, 50n
 Savoia, *famiglia*, 21, 22
 Scarani Giuseppe, 46, 46n
 Schiavi Giuseppe Antonio, 87
 Schnitzer Anton 'Padre', 45n
 Segalla, *gesuita*, 21
 Serego Antonio, 77
 Serego Giordano, 31, 34
 Serego Orazio, 31
 Sfoi Alessandro, 17
 Smith Joseph, 42n
 Società degli Anfioni-Filocorei, 43n, 44n
 Spolverini Giorgio, 66n
 Spolverini Girolamo, 64
 Spolverini Onorio, 45
 Steffaneschi, *sacerdote*, 46
- Tame Cristoforo, 77n
 Tarr Edward H., 45n
 Tartini Giuseppe, 79
 Tasso Torquato, 18, 18n, 46
 Tinto Giovanni Francesco, 70
 Tognali, *'fruttarolo'*, 59
 Torelli Andrea, 48
 Torri Marco, 82
- Tortoletti Agostino, 46
 Tortoletti Bartolomeo (Tortolletti Bartholomæus), 46, 46n
 Turchi Alessandro *detto* 'L'Orbetto', 41, 42n
 Turrini Giuseppe, 28, 43, 44n, 50
- Valenzuela (Valentiola, Valenzuola) Pedro (Petrus), 16n, 44n
 Valier Agostino, 27, 30
 Valier Bertuccio, 27n
 Valier Silvestro, 71n
 Vallisnieri Antonio, 88
 Vecchi Orazio, 17
 Verità Marco Antonio, 31, 84
 Vico Agostino (Augustin), 18n
 Vignasio Alessandro, 75, 75n, 83
 Vinci Pietro, 40n
 Virchi Bernardino, 41, 41n
 Vitruvio, 32
 Vivaldi Antonio, 89
 Vivani Lodovico, 77n
- Wert (d'Uvert) Jacques (Jaques) de, 16, 16n
- Zanatta Domenico, 77, 77n, 78, 79, 79n
 Zanatta Girolamo, 79n
 Zani Andrea, 44n
 Zaninelli Gerolamo, 74, 74n, 75
 Zavaglioli Simone, 61, 61n, 62, 75, 76, 76n
 Zenobi, *famiglia*, 71, 71n
 Zinano Gabriele, 48, 48n
 Zuccolo Lodovico, 48, 48n

Indice di luoghi

- Adige, 59
 Aquileia, 38n
- Baviera, 45
 Bologna, 48, 82
 Brescia, 26n
- Candia, 55, 70, 71n, 72n
- Europa, 63, 65, 80
- Ferrara, 26n, 47, 61
 Accademia degli Intrepidi
 (Accademici Intrepidi), 26n, 47
- Firenze, 46
- Inghilterra, 42n
 Italia, 19n
- Malta, 82
- Mantova, 38n
 duca (Altezza), 39
 duchessa (Serenissima), 46
 duomo, 46
 marchese, 48
- Modena, 38n
 Montagnana, 77, 79
- Moravia, 74
- Napoli, 70n
- Padova, 26n, 38n
 Accademia dei Ricovrati, 26n
- Pesaro, 21
- Ponten, 28, 59
- Roma, 26n, 28, 80
 Accademia degli Umoristi, 26n
 Biblioteca Vaticana, 80
 Pantheon (Rotonda), 32
 Studio della Sapienza, 82
- Settignano, 46
- Spagna, 48
- Toscana, 46
- Urbino, 13, 63n
- Venezia (Venetia, Dominante, Serenissima), 14, 16n, 27, 28, 29, 31, 38n, 42n, 48, 55, 60, 64, 65, 68, 68n, 69, 71, 72, 72n, 75, 78, 87, 88
 corporazione dei suonatori, 78
 doge (Serenissimo Principe), 19, 26n
 Inquisitori di Stato, 87, 87n, 88
- Verona, 11, 17, 19, 21, 25, 26, 28, 29, 53, 55, 58, 60n, 68, 68n, 69, 69n, 73, 76, 78, 79, 81n, 89
 Accademia alla Vittoria (Compagnia da la Vittoria), 10, 11n, 15, 15n
 Accademia Cozza, 71n
 Accademia dei Moderati, 70, 70n
 Accademia Filarmonica *vedi* indice dei nomi
 Accademia Filotima (Filotimi), 27n, 68, 69, 69n, 70, 72, 76, 78, 78n
 Adigetto (Fiumicel), 61
 Archivio di Stato, 43n
 Biblioteca Capitolare, 82n
 Biblioteca Civica, capitano, 71n, 86n
 Capitolo dei canonici, 73, 76, 76n, 79n
 cardinale, 27
 Castelvecchio, 60
 Cittadella, 29
 colonia arcadica, 80, 81, 81n
 Consiglio dei Dodici (Consiglio dei XII), 71, 71n, 72, 85
 Duomo (Cattedrale), 11, 28, 38n, 39n, 61, 61n, 63, 63n, 71n, 73, 73n, 74n, 75, 75n, 76, 76n, 77, 77n, 78, 79

Falsorgo, 30
 Fontanelle, 28
 ghetto, 19
 Isolo di sopra, 74n
 'libreria pubblica', 84, 85, 85n
 Museo Lapidario Maffeiano,
 28n, 59, 60, 60n, 85
 palazzo Boldieri, 19, 25n, 29n
 palazzo Carteri, 29, 29n
 palazzo del Capitano, 71n
 palazzo e giardino Giusti, 14n,
 18, 18n, 29, 29n, 81
 piazza Bra, 19, 19n, 25, 28, 29,
 37, 58, 73, 78n, 81
 piazza dei Signori, 72
 podestà, 27, 31, 31n, 47, 87,
 87n, 88
 Pomo d'Oro, 71
 porta Leoni, 25n
 provveditore di Comune, 85
 Rettori veneti, 13, 16, 18n, 19,
 20, 27, 28, 28n, 35, 39, 58,
 59, 60n, 64, 65, 68n, 84
 Rocchetta, 19, 19n

S. Anastasia, 38n
 S. Bartolomeo alla Levata, 40
 S. Bernardino, 38n
 S. Eufemia, 27, 27n, 38, 38n
 S. Fermo, 29, 38n, 39n
 S. Francesco di Paola, 38n
 S. Gerolamo in Monte, 37, 38n
 S. Lorenzo, 38n
 S. Luca, 30n, 38n
 S. Maria in Organo, 63, 63n, 76
 S. Sebastiano, 38n
 S. Tomaso Cantauriense, 74n
 S. Zeno in Monte, 60n
 Scuola degli Accoliti, 61n, 74, 79n
 Società degli Anfioni-Filocorei,
 43n, 44n
 Teatro Filarmonico, 55, 85, 86,
 86n, 87n, 88, 89, 89n, 90,
 90n, 91
 tribunale penale, 28
 vescovo, 11, 21, 30, 35, 47, 58,
 65, 66, 72, 76
 Windsor Castle, 42n

Sommario

Premessa	p. 5
Marco Materassi <i>Dalla fondazione all'acquisizione della sede ai «portoni della Brà»</i>	p. 9
Michele Magnabosco <i>Dal trasferimento nella nuova sede al «gran contagio»</i>	p. 25
Laura Och <i>Dalla crisi di metà Seicento all'inaugurazione del Teatro</i>	p. 55
Bibliografia	p. 93
Indici	
Indice dei nomi	p. 115
Indice dei luoghi	p. 121

*Questo volume è stato realizzato per
l'Accademia Filarmonica di Verona
da Puntopiù Production*

*Finito di stampare
nel mese di novembre 2015
presso Stimmgraf
San Giovanni Lupatoto – Verona*

