

FRANCO PIPERNO

Roma

OGGETTI MUSICALI, PRODUZIONE DI IDENTITÀ E INTERAZIONE SOCIALE

Se l'essenza della musica risiede primariamente nel suono (concepito, emesso, ascoltato) e nella sua effimera natura, essa – la musica – è altresì insita nella muta materialità degli oggetti che quel suono graficamente rappresentano, concretamente producono, idealmente surrogano in immagini o parole: libri, strumenti, dipinti. Ineludibili elementi sussidiari del pensiero musicale nonché di esso simbolicamente vicari e silenziosi testimoni. La musica, dunque – e di conseguenza la scienza, la storia e la didattica musicali – è fatta anche di questi oggetti complementari, che possono divenire centrali in particolare se miriamo ad illustrare il significato e l'uso attribuiti ad essa in una certa epoca o presso un determinato ambiente in mancanza di fonti che ne trasmettano i prodotti sonori. Qui di seguito si ragionerà su come gli oggetti musicali – posseduti, richiesti o donati – concorrano alla produzione dell'identità del loro possessore e si vorrà dimostrare come tramite essi la musica, anche in assenza di suono, svolga un importante ruolo quale condiviso elemento di distinzione culturale e interazione sociale (si pensi ad esempio alla presenza del pianoforte nelle case della “buona società” senza che nessuno lo sappia suonare). Dunque, gli oggetti musicali a buon diritto possono essere annoverati fra gli strumenti idonei ad una didattica della musica che privilegi una prospettiva culturale e storica.

A trattare di oggetti musicali, del loro possesso e scambio sovengono utilmente strumenti critici dell'antropologia, quali il concetto di dono ed il significato dei meccanismi, convenzioni e vincoli insiti nel donare e nel ricevere definiti a suo tempo da Marcel Mauss:¹ dono come strumento atto a promuovere relazioni e ad instaurare legami di reciprocità che impegnano tanto il donatore quanto il ricevente, condizionano comportamenti di singoli ed hanno ricadute sulle stesse collettività che essi rappresentano o guidano (capofamiglia/famiglia, signore/stato). Sono inoltre d'aiuto le prospettive interpretative degli studi sulla *material culture* (la cultura espressa dall'uomo nei suoi rapporti con le cose promosse a materiale rappresentazione dell'esistenza), in particolare alcuni rilevanti

¹ M. MAUSS, *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche* (1923-24), ed. it. con introduzione di M. Aime, Torino, Einaudi, 2002. Importante anche l'introduzione di M. Douglas all'edizione inglese (*The Gift*, London - New York, Routledge, 2002).

contributi di Mary Douglas e Baron Isherwood,² di Fred Myers³ e di altri.⁴ In breve, oggetti (musicali) come irrinunciabili accessori produttori di identità nei riti di interazione sociale in quanto elementi di un condiviso sistema semiotico: «I beni che vengono fatti oggetto di appropriazione dichiarano in modo fisico e visibile la gerarchia di valori di chi li ha scelti. [... essi] presentano nel loro insieme una serie di significati più o meno coerenti e intenzionali che sono letti da coloro i quali conoscono il codice e li esaminano per ricavare informazioni».⁵ Infine, sulla scorta di quanto acutamente postulato da Krzysztof Pomian per il collezionismo artistico, si rileverà degli oggetti musicali l'occasionale funzione *semiofora*:⁶ oggetti sottratti al loro uso primario, anzi resi inservibili ma unici ed eccezionali e trasformati (anche esteticamente: resi più belli, più preziosi) in beni di lusso ed in emblemi atti sia a veicolare messaggi, sia a rappresentare il rango, il gusto e la ricchezza di chi ama circondarsene.⁷

Che il dono musicale rappresenti sia un mezzo idoneo a stabilire relazioni e vincoli fra donante e ricevente, sia un simbolo dell'identità e rango dell'uno e dell'altro non è una novità né sul piano storico, né su quello storiografico. Basti rammentare il caso dell'organo come prestigioso oggetto di scambio in età tardoantica,⁸ i doni di preziosi codici musicali in età rinascimentale,⁹ il possesso e lo scambio di preziose collezioni di strumenti nella élite cardinalizia e secolare romana fra Cinque- e Seicento,¹⁰ per non dire della vasta circolazione e dell'in-

² M. DOUGLAS - B. ISHERWOOD, *Il mondo delle cose: oggetti, valori, consumo*, Bologna, il Mulino, 1984.

³ F. R. MYERS, *Introduction: The Empire of Things*, in *The Empire of Things. Regimes of Value and Material Culture*, a cura di F. R. Myers, Santa Fe, School of American Research Press, 2001, pp. 3-61.

⁴ Per una serie di casi di studio sollecitati da oggetti posseduti dal Victoria and Albert Museum di Londra cfr. *Re-Thinking Renaissance Objects*, numero monografico di «Renaissance Studies», 24/1, 2010, a cura di P. Motture e M. O'Malley.

⁵ DOUGLAS - ISHERWOOD, *Il mondo delle cose* cit., p. 7.

⁶ K. POMIAN, *Tra il visibile e l'invisibile. La collezione* (1978), in ID., *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia, XVI-XVIII secolo*, Milano, Il Saggiatore 1989, pp. 15-60.

⁷ Uno studio degli oggetti e delle collezioni in prospettiva storica è offerto da R. AGO, *Il gusto delle cose. Una storia degli oggetti nella Roma del Seicento*, Roma, Donzelli, 2006.

⁸ P. DESSÌ, *L'organo tardoantico. Storie di sovranità e diplomazia*, Padova, CLEUP, 2008.

⁹ T. SHEPHARD, *Liberalitas in Musical Exchanges in Florence and Ferrara*, in *Sources of Identity. Makers, Owners and Users of Music Sources Before 1600*, ed. by T. Shephard and L. Colton, Turnhout, Brepols, 2017, pp. 209-226.

¹⁰ F. PIPERNO, *Cardinals, Music and Theatre*, in *A Companion to the Early Modern Cardinal*, a cura di M. Hollingsworth, M. Pattenden e A. Witte, Leiden-Boston, Brill, 2020, pp. 600-615 e F. HAMMOND, *Music and Spectacle in Baroque Rome. Barberini Patronage under Urban VIII*, New Haven - London, Yale University Press, 1993.

tenso scambio di quadri di soggetto musicale fra membri dell'aristocrazia di antico regime.¹¹ Nelle pagine che seguono si intende proporre un singolo caso di studio – il collezionismo e la committenza musicali del duca di Urbino Guidubaldo II Della Rovere (1514-1574) – coerente col quadro d'insieme appena rammentato e utile a testare la proposta e il metodo qui accennati. Esso è oltretutto afflitto da specifica carenza di fonti musicali traducibili modernamente in suoni capaci di fornirci un'idea della musica di quella corte, idea che la prospettiva che qui si adotta è, invece, in grado di pienamente delineare almeno nei suoi aspetti sociali e culturali.¹²

Trattandosi di un caso di collezionismo e committenza di età rinascimentale, lo si inquadra nell'ambito della prassi del “dispendio onorato” e dei concetti di *liberalitas* e di *magnificentia* come definiti e prescritti da teorici dell'etica principesca quali Leon Battista Alberti (*De Familia*, 1433-1437; *Momus*, 1443-1470), Bartolomeo Platina (*De principe*, 1474) e Giovanni Pontano (*De principe*, 1493) e recentemente sottoposti ad accurata riconsiderazione da Amedeo Quondam.¹³ In relazione a quanto sopra accennato circa il condiviso sistema semiotico comprendente il possesso e lo scambio di oggetti, mette conto rammentare che all'epoca di Guidubaldo II «il vertice della società politica degli Stati territoriali» ha definito, possiede e condivide «un lessico della preminenza e una serie di pratiche della superiorità che ne fanno un gruppo sociale “interstatale” riconoscibile».¹⁴ Tanto del “lessico della preminenza” quanto delle “pratiche della superiorità” il collezionismo di oggetti, e specificamente di quelli musicali, è parte integrante in quanto frutto di una cultura «in which civic, religious and personal status was

¹¹ Per uno sguardo d'assieme al fenomeno dell'iconografia musicale ed ai suoi risvolti sociali e antropologici vedi il recente volume *Musiques-Images-Instruments. Mélanges en l'honneur de Florence Gétreau*, a cura di F. Guilloux, C. Massip, A. Framboisier, Y. Balmer, Turnhout, Brepols, 2019.

¹² Uno studio complessivo sulla committenza musicale e spettacolare di Guidubaldo II come strumento di definizione della propria immagine pubblica si legge nel mio *L'immagine del Duca. Musica e spettacolo alla corte di Guidubaldo II Della Rovere duca di Urbino*, Firenze, Olschki, 2001. La cultura musicale e l'etica del ducato urbinato sotto i Della Rovere ereditano quella, raffinatissima, della corte dei Montefeltro per la quale rinvio a N. GUIDOBALDI, *La Musica di Federico. Immagini e suoni alla corte di Urbino*, Firenze, Olschki, 1995.

¹³ A. QUONDAM, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, il Mulino, 2010. Fra l'altro Quondam sottolinea come la *dignitas* dell'uomo rinascimentale si manifesti e provi tramite la sua *magnificentia* e come la *liberalitas* venga perseguita quale «nuova virtù in grado di governare e connotare, in modo coerente e dinamico, l'intera economia di spesa del principe e dei nobili, trasformandola in un sistema virtuoso del dispendio onorato: ad altissimo valore aggiunto non solo etico, ma anche, e soprattutto, estetico», p. 389.

¹⁴ I. LAZZARINI, *L'Italia degli Stati territoriali (secoli XII-XV)*, Roma - Bari, Laterza, 2003, p. 127.

both shaped and conveyed by the proliferation of objects that people and social groups owned, used and displayed».¹⁵

Alcune considerazioni di metodo. Studiare gli oggetti musicali posseduti, richiesti o scambiati (dal duca di Urbino come da chiunque altro) comporta l'utilizzo della documentazione attestante quel possesso, quella richiesta o quello scambio, vale a dire delle parole con cui un determinato oggetto è descritto o definito, delle formule epistolari con cui la sua richiesta è motivata o lo scambio è sollecitato: parole e formule che, adeguatamente decifrate, trasmettono il senso vero sotteso alla transazione nonché il valore (venale, sociale e culturale) attribuite. Tre avvertimenti: a) ai documenti che si prenderanno in esame occorre attribuire il peso e il significato piuttosto di 'monumenti', secondo l'accezione di Jacques Le Goff, cioè di testimonianze *appositamente* trasmesse alla posterità, da esaminare non come depositarie di dati certi, bensì di interpretazioni di fatti artatamente predisposte: da leggersi come indizi di una mentalità e da decifrare facendole "parlare" oltre la superficie del dettato lessicale e informativo;¹⁶ b) nel novero degli "oggetti" sono incluse anche le persone, secondo l'etica e le convenzioni quattro-cinquecentesche relative ai rapporti fra un signore e i suoi subalterni ('possedere' o 'ricercare' un liutista o un suonatore di cornetto non è molto diverso dal possedere o ricercare una viola o un cembalo) per cui il maestro di cappella, lo strumentista o il cantante vanno momentaneamente declassati alla dimensione meramente oggettuale che ne determina la ricerca, lo scambio o il possesso da parte del signore; c) relativamente alla specifica indagine che qui si propone, è indispensabile affiancare alle informazioni relative agli oggetti musicali quelle relative ad altre tipologie di oggetti (armi, armature, cani, cavalli, stoffe, dipinti, suppellettili per la tavola, cibi, libri, opere letterarie...) che costituiscono il composito insieme delle cose che, collezionate o donate, contribuiscono a configurare l'identità della persona che le possiede e le dona: questo per poter comparativamente comprendere il reale significato e il valore attribuiti alla tipologia musicale, che qui interessa, in rapporto agli altri ambiti in cui è esercitato il possesso o il dono.

Guidubaldo Della Rovere sfortunatamente si trovò ad esser figlio ed erede di un padre assai ingombrante, quel Francesco Maria I Della Rovere che si coprì di gloria militare come capitano degli eserciti prima di papa Giulio II, poi della Serenissima Repubblica di Venezia e fu committente di Michelangelo (la tomba di Giulio II) e di Tiziano (fra l'altro il formidabile suo ritratto ora agli Uffizi).

¹⁵ MOTTURE - O'MALLEY, *Introduction a Re-Thinking Renaissance Objects* cit., pp. 1-8: 2. Sull'appartenenza della musica al predetto 'lessico della preminenza' delle élites della prima età moderna vedi il mio *Suoni della sovranità. Le cappelle musicali fra storiografia generale e storia della musica*, in *Cappelle musicali fra Corte, Stato e Chiesa nell'Italia del Rinascimento*, Atti del Convegno Internazionale (Camaione, 21-23 ottobre 2005), a cura di F. Piperno, G. Biagi Ravenni, A. Chegai, Firenze, Olschki, 2007, pp. 11-37.

¹⁶ J. LE GOFF, *Documento/Monumento*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1978, V, pp. 38-43.

Educato alla corte di Mantova (la madre era Eleonora Gonzaga, figlia di Isabella d'Este e del marchese poi duca Francesco II Gonzaga) e d'indole assai diversa dal padre, Guidubaldo ebbe difficoltà a definire la propria identità di giovane principe e, in prospettiva, di futuro duca d'Urbino e a coltivare le proprie inclinazioni assai poco militaresche. Come ogni giovinetto delle *élites* del tempo venne istruito nelle lettere e nella musica e soprattutto nel padroneggiare le armi e nel governare cavalcature. Quindicenne, venne introdotto dal padre nell'ambiente militare veneziano e a Venezia Guidubaldo iniziò a cercare oggetti degni del rango e dell'identità cui era destinato: cavalli e relativi finimenti, un cane da caccia, libri (un testo di diritto romano), armi (una scimitarra).¹⁷ Lo zio Ferrante Gonzaga affiancò il padre in questa fase di avvio ad una carriera cavalleresca donandogli a sua volta un destriero e una balestra spagnola da collezione.¹⁸

Ma Guidubaldo era interessato anche, se non soprattutto, ad attività “mollì”, leggere e ricreative (‘cose da piacere’): fra il 1530 e il 1532 acquista dei violini,¹⁹ si procura degli scritti di Pietro Aretino (disprezzato da Francesco Maria I, dedicherà, invece, a Guidubaldo un paio delle sue commedie ed altre opere letterarie) e alcune liriche di Veronica Gambara, commissiona un cembalo a Marcantonio Cavazzoni,²⁰ cerca di recuperare una viola già di Giuliano Buonaugurio che era stato al servizio della madre Eleonora²¹ e si dedica all'allestimento di una commedia.²² In queste iniziative e in particolare nella ricerca di oggetti musicali si manifesta la volontà di Guidubaldo di distinguersi dal modello paterno.

Non che in famiglia la musica fosse disprezzata o bandita, ma essa era sentita come una pratica conveniente soprattutto a donne e giovinetti. Un episodio, relativo proprio ad un oggetto musicale, chiarisce bene questo aspetto e illustra

¹⁷ Testimonianze e dettagli su questi acquisti di Guidubaldo sono reperibili prevalentemente in ASF-Urb. [Firenze, Archivio di Stato, Archivio di Urbino], Classe I, busta 217, carteggio di Venezia, *passim*; b. 232, lettere ducali a Giovan Giacomo Leonardi ambasciatore ducale a Venezia, *passim*; b. 125, carteggio di Roma (diversi), c. 102r-v e Appendice b. 45, c. non num. in fondo alla busta. Diverse delle testimonianze qui rammentate sono discusse e contestualizzate nel mio *L'immagine del Duca* cit.

¹⁸ Vedi rispettivamente ASF-Urb., Cl. I, b. 265, Lettere alle duchesse e principesse di Urbino, cc. 457-458: lettera di don Bernardino Zancha a Leonora Gonzaga duchessa di Urbino a Venezia, Pesaro, 12 marzo 1527 e b. 236, carteggio di Firenze, parte II, c. 1110r.

¹⁹ ASF-Urb., Cl. I, b. 217, carteggio di Venezia, c. 190r: lettera a Guidubaldo di Urbino Ferausa, Brescia, 6 dicembre 1530: «Et li Violini che seranno ad elletione del Trombetta per fare una musica perfetta, essendo lui come è singulare, tuthora si preparano per venirsene ben forniti de Instrumentj a compita satisfactione di quella».

²⁰ ASF-Urb., Cl. I, b. 221, carteggio di Venezia, c. 84r, lettera di Giovan Giacomo Leonardi, ambasciatore ducale a Venezia, a Guidubaldo, Venezia, 13 settembre 1532.

²¹ ASF-Urb., cl. I, b. 132, carteggio di Roma (ministri, agenti e corrispondenti ducali), c. 702r: lettera di Giovanni Maria Della Porta a Guidubaldo, Roma, 21 settembre 1532.

²² Sui preparativi e ricerche per l'allestimento della commedia vedi il mio *L'immagine del duca* cit., pp. 29-33.

il contesto dal quale Guidubaldo ha iniziato ad emanciparsi. Nell'ottobre 1522 Eleonora Gonzaga riceve da Mantova una lettera di scuse dal musicista Marchetto Cara che le aveva promesso di farle visita in Urbino ma era stato costretto a rinunciare al viaggio; alle scuse Cara aggiunge questa informazione:

V.ra excell.^{na} saprà come la Ill.^{ma} S. marchesa v.ra madre ha tolto una bellissima viola de man de mastro Lorenzo da Pavia al Segnor Ferante v.ro fratello, e me la havea data ch'io la portassi a presentare per parte sua a v.ra S. e me disse queste parole formate: "Marchetto, questa viola a me pare che molto meglio stij in mano de la duchessa che in mano de Ferante" perchè v.ra S. se delectava più del S. Ferante assai. La viola io la ho in le mie mane; v.ra S. se degni farme intender quello se habij a far de ditta viola: el Segnor Ferante voria ancor esser lui che la presentasse: V.ra S. la accepti da chi li pare e piace over da madonna sua madre o dal suo caro fratelino signor Ferante: ognuno di loro desidera far apiacer a v.ra S. e gratificarla de ditta viola.²³

Un prezioso strumento, già di Ferrante, è stato destinato da Isabella d'Este Gonzaga alla figlia Eleonora. Perché? Ce lo dice Eleonora stessa nella lettera che scrive al fratello per ringraziarlo del dono: si rallegra per la decisione di «Madama Ill.ma nostra matre che v.s. vadi in Hispagna appresso la M[aes]tà Caesarea» e, a proposito della viola, celia scrivendo: «Et benche mi seria stato grato sopra modo poter goder la viola sua cum m.r Marco nostro, non potendo haverò patientia nè restarò perho di ringratiare infinitamente V.S. visto quanto voluntieri se n'è privata inteso di mandarmi cosa ne la quale potesse satisfarmi».²⁴ La viola, dunque, è destinata ad Eleonora da Isabella nel momento in cui il quindicenne Ferrante viene inviato alla corte di Spagna a conoscere il mondo e le persone fra cui dovrà crescere ed eccellere come diplomatico, condottiero e governatore di Stati; l'età della fanciullezza è superata e con essa vengono dismessi gli oggetti che ne costituivano simbolo e mezzo di trastullo. La viola avrebbe ben potuto entrare nel bagaglio del partente, ma si preferì destinarla a chi avrebbe potuto goderne senza pregiudizio etico.

Se questo era il contesto nel quale Guidubaldo era stato educato, si comprende bene come le sue scelte potessero apparire trasgressive e, nel contempo, indizio della ricerca di un'identità diversa da quella che i familiari intendevano cucirgli addosso. Ciò risulta del tutto chiaro da un secondo episodio su cui mette conto soffermarsi. Nel 1532 il diciottenne Guidubaldo si fa ritrarre da Agnolo

²³ ASF-Urb., Cl. I, b. 265, Lettere alle duchesse e principesse di Urbino, c. 256r-v, lettera di Marchetto [Cara] a Leonora duchessa di Urbino, Mantova, 13 ottobre 1522.

²⁴ ASF-Urb., Cl.I, b. 92, Minute del card. Giulio della Rovere, c. 78r (la lettera non datata né firmata, ma certamente riferita all'episodio qui rammentato, è erroneamente collocata in una busta contenente documenti di tutt'altra pertinenza).

Bronzino vestendo un'elegantissima armatura e con accanto uno dei suoi levrieri.²⁵ Armatura e cani sono, lo si è visto, ineludibili simboli identitari del signore rinascimentale; tuttavia l'armatura, in particolare, va perdendo il significato di veste da guerra per assumere quello di raffinatissimo abito evocante virtù guerresche non più (o forse mai) praticate o magari solo potenziali. Amedeo Quondam afferma che nel Cinquecento l'armatura diviene

un'opera d'arte, per soddisfare la nuova, per il cavaliere gentiluomo, esigenza di cose belle e rare; un bene di lusso individuale, personale e personalizzato: da donare, per reciproco riconoscimento di similarità; uno strumento di rappresentazione dell'identità del suo titolare esclusivo, da indossare ed esibire solo in circostanze eccezionali di forte impatto comunicativo, nel nuovo cerimoniale del potere.²⁶

L'armatura è dunque sottratta al suo impiego originario, viene notevolmente abbellita e diviene oggetto semioforo. Per quanto riguarda Guidubaldo, il dato interessante sta nella circostanza che, durante l'esecuzione di quel ritratto, egli incarichi Bronzino di trasformare un altro oggetto ordinario in oggetto di lusso, da esibire con orgoglio, simbolo del proprio raffinato collezionismo e delle proprie predilezioni culturali: si tratta del coperchio di un cembalo che Bronzino decorò dipingendovi l'episodio mitico della sfida fra Apollo e Marsia e per il quale Giorgio Vasari spese queste parole: «una cassa d'arpicorda piena di figure, che fu cosa rara».²⁷ Come la bellissima armatura, anche quel cembalo è sottratto al suo uso primario per divenire prezioso oggetto semioforo; è questo un esempio di come «individuals create value in objects, using them as commodities or treasures in fortifying or reconstructing their cultural identities».²⁸

Dunque, gli oggetti musicali, la loro ricerca e la loro trasformazione in beni di lusso da parte di Guidubaldo ci parlano della sua cultura e del suo sforzo di affrancarsi dall'influenza paterna costruendosi una diversa identità nonché della

²⁵ Agnolo Bronzino, *Guidubaldo Della Rovere*, Firenze, Palazzo Pitti. Numerose le immagini reperibili in rete; cfr. p. es. https://it.wikipedia.org/wiki/File:Angelo_Bronzino_-_Portrait_of_Guidobaldo_della_Rovere.jpg (ultimo accesso, 29.06.2020).

²⁶ A. QUONDAM, *Cavallo e cavaliere: l'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Roma, Donzelli, 2003, p. 82.

²⁷ Agnolo Bronzino, *Apollo e Marsia*, New York, collezione privata; copia a San Pietroburgo, Hermitage. Cfr. <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-vi/apollo-e-marsia/immagini/43-apollo-e-marsia/> (ultimo accesso, 29.06.2020). Sulla tavola del Bronzino cfr. J.T. SPIKE, *L'Apollo e Marsia del Bronzino*, «FMR», XIV, 109, Aprile 1995, pp. 14-24; il giudizio di Vasari si legge in G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* (1568), Roma, Newton Compton, 2002, p. 1339. Sull'iconografia del mito di Apollo e Marsia e la sua declinazione come metafora musicale si veda N. GUIDOBALDI, *Non un semplice ritratto: Marcantonio Pasqualini, Apollo e Marsia in un dipinto di Andrea Sacchi*, in *Musica e Immagine. Tra Iconografia e mondo dell'opera*, a cura di B. Brumana e G. Ciliberti, Firenze, Olschki, 1993, pp. 137-149.

²⁸ MYERS, *Introduction* cit., p. 9.

sua chiara contezza dell'appartenenza della musica al codice comunicativo e rappresentativo dell'aristocrazia del suo tempo. Si è detto sopra che nel novero degli oggetti rari e preziosi da esibire in quanto simboli del proprio rango rientrano anche le persone; in questo Guidubaldo forse eccelse fra i signori contemporanei perché poté vantare di possedere e di esibire riservatissimamente le eccelse virtù canore di Virginia Vagnoli, contesissima cantatrice che fu al suo servizio almeno dal 1564 al 1570 a condizioni davvero principesche.²⁹ Il contratto fra la cantante, il padre liutista e Guidubaldo, che riporta i termini economici dell'ingaggio (quattrocento scudi d'oro annui, parte in moneta, parte in rendita di beni immobili), è conservato a perpetua memoria della preziosità dell'oggetto che Guidubaldo ha voluto possedere e per il quale ha voluto spendere la notevole cifra appena rammentata ed esso include una clausola di possibile rescissione (l'eventuale richiesta della cantante da parte dell'imperatore Massimiliano II d'Asburgo) che da un lato denota la cedibilità del prezioso oggetto solo a persona di rango superiore al duca di Urbino, dall'altro indica che in molti lo ricercavano, tanto da doverne porre il possesso sotto tutela giuridica.³⁰ Degli impieghi musicali di Virginia Vagnoli a corte traspare molto poco, perché riservatissime erano le sue esibizioni. Che fosse un oggetto prezioso da ammirarsi solo in circostanze eccezionali è attestato da almeno due testimonianze:

[...] Fu qui non [sic] hieri l'altro di sera il S.^{or} Alfonso Vitelli con alcuni Gentilhuomini Romani. Furono alloggiati in corte, in quelle stanze capo la sala grande delle Comedie, per trattenimento la sera se li fece udir' musica, et particolarmente mad.^a Virginia, che sodisfece infinitamente.³¹

[...] È capitato qui un Cavaliere Inglese che si chiama Mons.^r di Vinasor di m/xx = [20.000 scudi] d'entrata, molto bene accompagnato et con buoni cavalli; va vedendo il Mondo et partirà hoggi per andar à Visitar la Santissima Madonna dell'Oreto. Il S.^r Duca l'ha trattenuto qui tre giorni facendoli la spesa, alloggiato et accarezzato assai assai [sic], et hieri sera se li fece musica di madama Virginia al sollito et poi una bella festa, et credo partirà molto soddisfatto.³²

Richiesta, scambio e possesso di oggetti, musicali e non, assecondano anche le relazioni diplomatiche del duca di Urbino. Dagli anni '30 e soprattutto nel corso dei '40 Guidubaldo stringe rapporti con la Ferrara estense – contro la quale

²⁹ Su Virginia Vagnoli e Guidubaldo II si veda il mio *Diplomacy and Musical Patronage: Virginia, Guidubaldo II, Maximilian II, «lo Streggino» and Others*, «Early Music History», XVIII, 1999, pp. 259-285.

³⁰ Il contratto si legge nel mio *L'immagine del duca* cit., doc. 51.

³¹ ASF-Urb., Cl.I, b. 66, Carteggio del card. Giulio della Rovere, c. 551r-v, lettera di Carlo Macigni al card., Pesaro, 8 dicembre 1567 (551v).

³² ASF-Urb., Cl.I, b. 76, Carteggio del card. Giulio della Rovere, c. 912r-v, lettera di Carlo Macigni, Pesaro, 15 novembre 1568, c. 912v.

il padre aveva addirittura guerreggiato anni addietro – e lo fa con una mirata serie di contatti finalizzati alla ricerca e scambio di oggetti denotanti condivisione di interessi, di competenze e, in ultima istanza, di schieramento politico. Si consideri questo elenco (in corsivo richieste e doni di natura musicale):

- 1534: *Guidubaldo ottiene in prestito in Urbino l'organista estense Giaches Brumel per alcuni giorni; ricambia li favore donando a Ercole d'Este «palle e palloni»*,³³
- 1535: Ippolito d'Este richiede a Guidubaldo alcuni «muli da soma»;³⁴
- 1544: *Guidubaldo chiede a Ercole II «che se contenti dare licenza, et ordinare a Antonio dal cornetto che se ne venga a star qui meco per questi pochi giorni de carnevale»*;³⁵
- 1544: *Guidubaldo commissiona «una muta de Viole da Arco» al liutaio ferrarese che serve Ercole II e prega il duca di Ferrara di sorvegliare affinché il lavoro venga effettuato a regola d'arte*;³⁶
- 1545: *Guidubaldo chiede a Ercole II di potersi servire del suo complesso di cornetti e tromboni in occasione di alcune esercitazioni militari a Verona*;³⁷
- 1545: *Dominique Phinot, maestro di cappella al servizio di Guidubaldo II, offre alcune sue musiche a Ercole II (certamente su suggerimento di Guidubaldo)*;³⁸
- 1546: Ercole dona a Guidubaldo un «cavallo ubino»;³⁹
- 1546: *Guidubaldo chiede ad Ercole II il permesso di servirsi del suo armaiolo per farsi confezionare un'armatura da battaglia*;⁴⁰
- 1548: *Guidubaldo chiede a Ercole II «che mi mandi Francesco da la Viola per XV di e mi facci ancor gratia de la musica de tromboni che sonava a Copparo»*;⁴¹
- 1551: *Guidubaldo chiede a Ercole II di prestargli dei «cani grossi di Bertagna» per una partita di caccia*;⁴²

³³ La lettera con cui Guidubaldo accompagna il ritorno a Ferrara di Brumel e annuncia la ricerca di «palle e palloni» per Ercole si apre con queste parole: «Havendomi per qualche giorno goduto *il suo* M.ro Giaches con quel piacer et satisfation che maggior non harei saputo desiderare [...]» (mio il corsivo); è evidente, nella prosa di Guidubaldo, che il musicista è *cosa* appartenente al principe estense considerato, mero oggetto da scambiarsi e da condividere.

³⁴ ASF-Urb., Cl. I, b. 243, Carteggio di Ferrara e Modena, c. 15r: lettera di Ippolito d'Este a Guidubaldo, Ferrara, 19 settembre 1535.

³⁵ PIPERNO, *L'immagine del Duca* cit., doc. 29.

³⁶ Ivi, doc. 32.

³⁷ Ivi, doc. 33.

³⁸ Ivi, p. 121.

³⁹ Modena, Archivio di Stato, Carteggio principi esteri, Urbino, b. 1461/1, fasc. Guidubaldo II Della Rovere al duca di Ferrara (1541-1548), *s.d.* Verona, 23 luglio 1546.

⁴⁰ Ivi, *s.d.* Verona, 27 agosto 1546.

⁴¹ Piperno, *L'immagine del Duca* cit., doc. 34.

⁴² Modena, Archivio di Stato, Carteggio cit., b. 1462/2, fasc. Guidubaldo II Della Rovere al duca di Ferrara 1551, *s.d.* Pesaro, 19 gennaio 1551.

- 1552: *Guidubaldo ottiene nuovamente in prestito per alcuni giorni l'organista Giaches Brumel*;⁴³
- 1554: Guidubaldo chiede a Ercole II una copia del ritratto fattogli da Tiziano;⁴⁴
- 1558: *Guidubaldo chiede a Ercole II «una Dolcaina per servirsene nella sua Musica»*;⁴⁵
- 1561-1563: *Guidubaldo ospita Giaches Brumel a Pesaro per diversi mesi*;⁴⁶
- 1563: Guidubaldo chiede ad Alfonso II un «levriero di Bretagna».⁴⁷
- 1565: Alfonso d'Este marchese di Montecchio dona a Guidubaldo una “cozzina” per uno dei suoi cani;⁴⁸
- 1565: Alfonso d'Este marchese di Montecchio chiede a Guidubaldo un buon cavallo in prestito per poter partecipare ad una giostra.⁴⁹

Nell'insieme degli scambi e delle richieste fra Pesaro e Ferrara, che contengono consueti oggetti-simbolo della condizione signorile e cavalleresca (armature, cani, cavalli), la musica ha un peso assai rilevante. Gli scambi e le richieste, tuttavia, non sono frutto di amabili cortesie o di famelicità di collezionista, bensì soggiacciono a precise strategie diplomatiche e rientrano nell'etica principesca del 'dispendio onorato', della *liberalitas* e della *magnificentia* cui si è precedentemente accennato. Richiedere un favore, un oggetto in prestito o in dono è un'iniziativa che gratifica il destinatario della richiesta perché lo mette nella condizione di esibire la propria generosità e la propria ricchezza e pone il richiedente in posizione consapevolmente subordinata e debitrice; ciò è ben esplicito nel formulario con cui richieste del genere vengono poste: «*Supplio* Vostra Eccellenza a *contentarsi* di...» (miei i corsivi). D'altro canto, chi riceve una richiesta è lieto (si contenta) di privarsi di qualcosa di proprio perché ciò ne esalta la liberalità; di norma, il dono o il prestito, ancorché effettivamente cospicui, vengono sminuiti a “picciol cosa” dal donatore il quale vorrebbe servire (sottolineo *servire*) il richiedente “in cosa molto maggiore di questa”, cioè a porsi a sua volta in condizione

⁴³ PIPERNO, *L'immagine del Duca* cit., p. 63.

⁴⁴ Modena, Archivio di Stato, Carteggio cit. b. 1462/2, fasc. Guidubaldo II Della Rovere al duca di Ferrara 1554, *s.d.* Pesaro, 19 marzo 1554.

⁴⁵ ASF-Urb., Cl. I, b. 242, Carteggio di Ferrara e Modena, cc. 101-102. Su questa richiesta vedi oltre in dettaglio.

⁴⁶ PIPERNO, *L'immagine del Duca* cit., doc. 47 e 48. Giaches arrivò a Pesaro il 20 dicembre 1561 ma si ammalò gravemente e fu costretto a rimanervi fino al maggio 1563.

⁴⁷ ASF-Urb., Cl. I, b. 242, Carteggio di Ferrara e Modena, c. 129r.

⁴⁸ ASF-Urb., Cl. I, b. 243, Carteggio di Ferrara e Modena, c. 68r: lettera di Alfonso d'Este di Montecchio (cognato di Guidubaldo) a Guidubaldo, Ferrara, 18 febbraio 1565. Questo Alfonso d'Este era un figlio illegittimo del duca Alfonso I e della sua amante Laura Dianti; nel 1549 aveva sposata la sorella di Guidubaldo Giulia.

⁴⁹ Ivi, c. 82r: lettera di Alfonso d'Este di Montecchio a Guidubaldo, Ferrara, 29 ottobre 1565.

subordinata rispetto al richiedente. Si vede bene, dunque, che la richiesta o l'offerta del dono implicano una mutua relazione di debito che vincola tanto il richiedente al donatore, quanto quest'ultimo al primo. Che questo meccanismo venga così spesso sollecitato da Guidubaldo mediante richieste musicali conferma che la musica è comunemente inserita nelle pratiche di interazione sociale e di dialogo fra i signori del suo tempo (il 'lessico della preminenza' cui si è sopra accennato; dunque nella prospettiva della didattica della musica – in quanto disciplina che annovera anche gli strumenti, il loro uso e la loro natura quali elementi in grado di contribuire alla comprensione del ruolo di quest'arte nelle società e nel tempo – questo meccanismo rivela potenzialità critiche ed ermeneutiche rilevanti); che ciò avvenga in particolare in direzione di Ferrara (non altrettanto accade con Roma, con Mantova o con Venezia e solo più tardi, dagli anni '70, Guidubaldo adotterà analoga tattica con i Farnese di Parma) indica la chiara sua percezione dell'importanza rivestita dalla musica nella cultura e nell'etica degli Estensi e rivela le finalità strategiche del suo agire.

Per chiarire quest'ultimo punto è utile esaminare da vicino un documento/monumento testimoniante una richiesta di oggetti musicali rivolta da Guidubaldo ad Ercole II d'Este. Il 25 agosto 1558 questi firma la seguente lettera indirizzata a Guidubaldo:

Fu l'altro dì qui a me il Capitano Pavolo [Casale] esibitore della presente, quale mi ricercò a nome di V. Ecc.^a una Dolcaina per servirsene nella sua Musica; et se ben detto instrumento era in concerto d'una Copia che me ne trovo, nondimeno per il desiderio che ho di servire V. Ecc.^a in maggior Cosa di questa gliela mando, et penso che sarà tale ch'essa se ne potrà servir in detta sua Musica per contrabasso a quale si voglia strumento c'habbia, essendo di tuono molto bassa si com'essa sentirà se ha persona che la sappia sonare. Se in altro son buono a servir l'Ecc.^a v.ra me le offero prontissimo sempre.⁵⁰

Sul *verso* della lettera il Duca di Ferrara aggiunge un *postscriptum* precisando il mezzo con cui avrebbe inviato l'oggetto a Pesaro:

Se ben scrivo a V. Ecc.^a che le mando la Dolcaina nondimeno havendo considerato dopo [*ivi*] che potrebbero guastarsi le chiavi di essa, ho pensato farli fare un Cassa affinché le giunga più in essere et mandargliela in nave acciaio che arrivi a Pesaro intera sì come ho fatto dire al prefato Capitano Pavolo che debba anchor lui riferire a V. Ecc.^a.⁵¹

Dalla lettera si evince la richiesta, da parte di Guidubaldo II, di uno specifico strumento musicale posseduto da Ercole II, una "dolcaina" (dulciana, strumento a fiato a canna conica, di registro grave, appartenente alla famiglia degli oboi),

⁵⁰ Lettera cit. a nota 36, c. 101r.

⁵¹ *Ivi*, c. 102r.

quanto basterebbe a provare la passione e competenza musicale del duca di Urbino a caccia di preziosi esemplari per la propria collezione. In realtà le cose sono più complesse: ne sono indizio la data della lettera, il latore della richiesta ed il tono della risposta di Ercole II. Il 1558 è un anno cruciale per gli Stati italiani, sballottati nelle alleanze fra Spagna e Francia e in costante tensione fra minacce di guerra, crisi diplomatiche e cambi di schieramento: è la convulsa fase che si concluderà solo nell'aprile 1559 con la pace di Cateau-Cambrésis. Il più potente fra gli Stati italiani, il Ducato di Firenze, spinge gli altri Stati verso un'alleanza con gli Asburgo di Spagna ed in effetti Ferrara, già fedele alleata della Francia, stipulò la propria capitolazione in aprile e Urbino subito dopo, in maggio.⁵² È questo il momento giusto per pensare a collezionare strumenti musicali? Connessa con la data e con gli eventi richiamati è la figura del latore della richiesta, il capitano Paolo Casale, agente diplomatico di Guidubaldo II che in quel giro di mesi ha fatto la spola fra le principali sedi diplomatiche italiane per tessere la tela delle alleanze del suo signore e individuare la soluzione più onorevole da adottare.⁵³ Certamente Casale ha avuto un ruolo nel far sì che Urbino e Ferrara prendessero la medesima direzione politica e quel 25 agosto non era a Ferrara solo per il futile motivo indicato nella lettera. Tuttavia, è senz'altro significativo che proprio una richiesta apparentemente futile venisse affidata da Guidubaldo ad un personaggio diplomaticamente così rilevante: non è poi così futile richiedere uno strumento musicale? La richiesta, inoltre, venne esposta oralmente da Casale, e non affidata ad una missiva scritta recata da un inviato qualsiasi, come avveniva normalmente per analoghe istanze; l'oralità del messaggio e il rango del latore indicano un grado di confidenzialità e di importanza nella richiesta che va ben oltre il valore venale e la natura stessa dell'oggetto reclamato. Dobbiamo da ciò inferire che la "dolcaina" è strettamente interconnessa con i gravi affari politici e diplomatici del momento.

Il tono della risposta di Ercole II. Consideriamolo innanzitutto dalla prospettiva dell'etica rinascimentale, dei concetti di *liberalitas* e *magnificentia* precedentemente ricordati e del reciproco vincolo che lega richiedente e donatore di un oggetto. Aderendo alla richiesta della "dolcaina" Ercole si è trovato nella condizione sia di esibire la propria *liberalitas*, sia di veder riconosciuta l'alta qualità della propria collezione di strumenti, doppio acquisto sul piano morale, mentre Guidubaldo ha incassato sia il credito, nei confronti di Ercole, per avergli procurato i predetti acquisti, sia il profitto materiale di aver ottenuto lo strumento. Tuttavia, il tono della lettera rivela qualche significativo risolto sul piano tanto culturale, quanto sociale. Ercole non è affatto contento di doversi privare della "dolcaina":

⁵² Per un quadro esauriente sulla situazione politica del momento e sulla collocazione del ducato di Urbino cfr. G. SIGNOROTTO, *Urbino nell'età di Filippo II*, in *Felipe II (1527-1598): Europa y la monarquía católica* a cura di J. M. Millán, Madrid, Parteluz, 1998, II, T. 2, pp. 833-879.

⁵³ Ivi, p. 843.

lo fa, per le motivazioni sopra indicate, ma lascia trasparire il proprio disappunto per doversi privare di un «strumento [che] era in concerto d'una Co[p]pia che me ne trovo», cioè per dover rinunciare al piacere prodotto dal duettare di questi non comuni strumenti che egli competentemente conosce ed apprezza («se ne potrà servir in detta sua Musica per contrabasso a quale si voglia strumento c'habbia, essendo di tuono molto bassa»; e si noti, nel *postscriptum* alla lettera, l'amorevole accuratezza con cui descrive le precauzioni prese per garantire allo strumento un viaggio senza danni verso Pesaro). Ciò dimostra che per Ercole la “dolcaina” è un oggetto d'uso, sia pur prezioso, non una rarità da esibire o una gemma da collezionare. E il disappunto è tanto più grande – e la manifestazione di *liberalitas* tanto più notevole – in quanto egli dubita che Guidubaldo possa godere dello strumento quanto lui («*se ha persona che la sappia sonare*»).

Il dubbio appena richiamato fa capire che Ercole è consapevole che la richiesta di Guidubaldo esula da ragioni squisitamente musicali: la “dolcaina”, per Guidubaldo, non è importante come strumento musicale in sé, bensì perché, richiedendola, la tramuta in emblema di familiarità e consentaneità di gusti col duca di Ferrara. Ed è Guidubaldo che conferisce allo strumento musicale un significato ed un uso non-musicali trasformandolo da oggetto d'uso, come era per Ercole, ad oggetto semioforo. Sottratto al suo impiego primario, l'oggetto musicale permette a Guidubaldo di esplicitare condivisione di segni di distinzione con Ercole II a suggello e conferma del comune orientamento politico e rango principesco.

Dal caso esaminato emerge che la musica, non necessariamente in quanto creazione sonora, diletto per l'orecchio o ristoro nell'ozio, riveste un ruolo significativo alla corte di Guidubaldo II Della Rovere ed è prerogativa qualificante e condivisa del suo status di signore rinascimentale, indipendentemente dal fatto che egli appassionatamente ne goda o competentemente la pratichi. Gli oggetti musicali che egli possiede o che ricerca contribuiscono a definire la sua identità, ad esempio in rapporto a quella del padre, ed assecondano le sue strategie politiche e le sue iniziative diplomatiche. Pertanto, lo studio degli oggetti musicali si dimostra un buon modo per comprendere il ruolo della musica nell'etica, nella mentalità e nella cultura delle diverse società nel tempo e suggerisce un'utile prospettiva alla didattica musicale indirizzata ad illustrare la presenza della musica nella storia. Diversità di comportamenti nello stesso ambito o periodo rivelano diversità di personalità e di atteggiamenti culturali; diversità di comportamenti sull'asse diacronico possono illustrare l'evolversi della percezione della musica nel tempo ed il modificarsi della natura e degli impieghi degli oggetti inseriti nei processi di collezionismo, scambio e dono. Così acquista un senso anche quel pianoforte trasformato in mobilio d'arredamento menzionato all'inizio di queste pagine.

franco.piperno@uniroma1.it