

*Estratto da:*

## STUDI MUSICALI

Anno XXI - 1992, n. 1

ANNA VALENTINI - STEFANO MELLONI \*

### IL GUERCINO E LA CAMERA DELLA MUSICA DI CASA PANNINI A CENTO

Gli studi di carattere iconografico-musicale, che sono andati intensificandosi a partire dagli anni '60 ad oggi, hanno dimostrato quanto tale recente disciplina sia utile, se non indispensabile, allo storico al fine di sondare aspetti del passato musicale — come la prassi esecutiva, l'organologia, il simbolismo degli strumenti musicali e in generale le concezioni ed il pensiero di un'epoca riguardo al fare, comporre ed ascoltare musica — che le altre fonti, per loro natura, non recano.

La rivisitazione del catalogo guerciniano, in occasione delle manifestazioni che hanno animato il 1991 — quarto centenario della nascita del celebre pittore padano — permette allo storico musicale di accostarsi ad una serie di opere (quadri, affreschi e disegni) stimolanti sia per l'abbondanza che per il rilievo dei riferimenti musicali in esse contenuti. Il presente saggio si occuperà di una testimonianza iconografica guerciniana — o meglio, della sua copia settecentesca — che costituisce una fonte loquace, nonché curiosa, per conoscere aspetti riguardanti il repertorio, la prassi esecutiva e, in generale, la cultura musicale di un centro di provincia.

#### L'AFFRESCO

Nel 1615 il Guercino, che aveva allora 24 anni e cominciava ad acquistare una certa celebrità, ricevette l'incarico dal conte centese Bartolomeo Pannini di affrescare le stanze della propria casa posta in Borgo di Mezzo, oggi Corso Guercino. Proprio in virtù del fatto che le commissioni di quadri cominciavano ad aumentare, il maestro impiegò un certo tempo — due anni — al completamento dell'opera,

---

\* Il contributo di Stefano Melloni è stato di carattere armonico-compositivo, ossia è consistito nella trascrizione dei brani, realizzazione del basso continuo, ricostruzione del secondo canone ed attribuzione dell'autore alle composizioni anonime. Un ringraziamento particolare al Dott. Oscar Mischiati per i suggerimenti fornitici nel corso della ricerca.

e si vide costretto a ricorrere all'aiuto del suo collaboratore Lorenzo Gennari.

L'opera di decorazione cominciò dal piano superiore, il piano 'nobile', dove il Guercino affrescò sei stanze, tra cui quella poi chiamata «della musica»,

nel cui fregio si vedevano in luogo di storie, e paesi arie di musica e in luogo di termini vari musicali istrumenti qual da corda, qual da fiato.<sup>1</sup>

Gli scomparti in cui fu divisa la fascia alta delle pareti contenevano insomma brani musicali, divisi da rappresentazioni di strumenti che purtroppo sono andate perdute.

Parimente si è perduto il dipinto del camino, che era una scabra incudine percossa da nerboruti fabbri colla iscrizione «Batton l'incudine, e il suon mio cor percuote».<sup>2</sup>

Il corso del tempo e l'umidità distrussero purtroppo gli affreschi della stanza, che già nel secolo successivo erano parzialmente rovinati. Nel 1840, Francesco Diana, proprietario della casa, fece trasportare su tela tutti gli affreschi; il verbale dello spoglio nota come la camera della musica fosse già solo un ricordo. Prima che l'opera andasse perduta per sempre, c'era stato però chi aveva provveduto a copiare le musiche, preoccupandosi poi di farle recapitare a Padre G. B. Martini, attento raccoglitore di testimonianze musicali del passato. È a Francesco Algarotti che dobbiamo la conservazione di questi brani, interessanti per diverse ragioni e preziosa testimonianza di un repertorio vocale profano di cui a Cento non resterebbero, altrimenti, altre tracce.

Essendo la casa dei Pannini, a causa dei rinomati affreschi, meta di visite di artisti e letterati, Algarotti vi si recò allorché si fermò a Cento una giornata, scrivendo poi il resoconto del soggiorno nella lettera che inviò a Eustachio Zanotti il 27 settembre 1760.<sup>3</sup> Oltre che dalla famosa 'Rozza' della stanza dei cavalli, il letterato rimase colpito dalla camera della musica:

Nella medesima casa Chiarelli<sup>4</sup> ci è nel piano di sopra un'altra stanza

<sup>1</sup> G. GATTI, *Intorno alla vita e alle opere di Gian Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento*, Roma, 1861, p. 27.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> F. ALGAROTTI, *Opere*, Venezia, Palese, 1790, tomo VIII, p. 131.

<sup>4</sup> All'epoca di tale lettera il cognome dei Chiarelli si era aggiunto a quello dei Pannini, come frequentemente avveniva in occasione di matrimoni tra nobili.

degnata d'osservazione, dove io mi ficcai; che per altro non la fanno vedere a' forestieri. Nei compartimenti del fregio, in luogo di storie e paesi ci sono delle arie di musica, con le parole sotto; e tra un compartimento e l'altro, in luogo di termini, ci sono dipinti varj strumenti quale da corde e quale da fiato. La chiamano la stanza della musica. Avvisai che quelle arie, perché colà dipinte, esser dovessero famose a quei tempi, in cui non pochi fiorivano valenti maestri di cappella; e però lasciai commissione, che fossero fedelmente copiate. Le ebbi l'altro dì, e le feci subito provare al gravicembalo. Sono quali io appunto le immaginava, andanti, naturali, di un carattere semplice, e pur lontane dalle tante infrascature di oggigiorno. Una tra le altre ce n'è, la quale dice:

Fiumi e fonti, boschi e monti,  
Sassi e sterpi, fiere e serpi,  
Ascoltate i miei lamenti,  
Ch'a pietà muovono i venti,

di un così bello andamento, e di tale espressione, che il Chiabrera l'avria forse chiamata poesia greca. Le includo in questa mia perché ne facciate dono al padre maestro Martini: chi sa che non trovino luogo nella sua biblioteca, e non meritino di entrare anch'esse nella storia, ch'egli sta ora tessendo della musica?

Le carte furono così effettivamente consegnate a Padre Martini, tra il cui carteggio si trovano appunto tuttora; la citazione di uno dei testi poetici contenuta nella lettera algarottiana non dà adito a dubbi che le musiche dal letterato viste, e poi udite, fossero le stesse che oggi troviamo presso il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna.

Si tratta di cinque carte manoscritte contenenti nove brani musicali: due canoni, un brano a tre voci e sei monodie con accompagnamento di basso continuo. Sul verso di uno di essi è possibile leggere una frase, a calligrafia martiniana, che costituisce l'ulteriore conferma dell'identità del documento: «Musica che si trova in Cento, con Pittura del Guercino».

Naturalmente dal punto di vista pittorico queste copie settecentesche non rivestono alcun interesse, mentre presentano più di un'attrattiva per un'indagine musicologica. Sorprende innanzi tutto la singolarità del soggetto scelto dall'artista e dal committente per ornare la stanza: non scene genericamente musicali, come il *Paesaggio con concerto*,<sup>5</sup> nè immagini simili ai disegni di feste popolari (che pure sarebbero state in tono con gli affreschi del piano inferiore) nè infine

<sup>5</sup> Dipinto dal Guercino intorno al 1617.

putti musicanti analoghi a quelli di Villa Giovannina,<sup>6</sup> ma compiuti brani musicali, comprensibili, riproducibili nel dettaglio ed appartenenti ad un genere — la monodia accompagnata — che dominava il repertorio dell'epoca. L'affresco è senz'altro indizio del fatto che la stanza fu destinata espressamente all'esecuzione musicale, e quindi attesta la presenza di una prassi esecutiva da camera, predisposta per il gusto degli stessi esecutori e di pochi uditori. Anche se le cronache centesi tacciono sulla pratica di concerti privati, l'affresco è già un indizio più che sufficiente per presumere che la stanza della musica accogliesse consuetudinariamente piccoli gruppi strumentali e vocali, composti da familiari dilettanti o da musicisti invitati ad esibirsi per pochi intimi.

Il realismo del Guercino — e forse il desiderio del committente — andò oltre l'intenzione di evocare un indeterminato clima 'musicale', per rappresentare i veri e propri strumenti dell'artista. Abituati oggetti di sguardo da parte del musicista, pentagramma e strumenti musicali potevano aver significato quale soggetto di un affresco, solo se destinati a chi aveva confidenza con essi. La loro presenza è quindi indicativa di una competenza musicale — magari dilettantesca — piuttosto diffusa a livello centese o, se non altro, accenna ad una prassi esecutiva privata, familiare.

Sappiamo che proprio in quegli anni un certo fervore letterario, pittorico e musicale stava producendo frutti concreti: la cappella musicale di San Biagio, gli allestimenti teatrali, una scuola di musica e l'Accademia del Nudo. Doveva certo essere presente un circolo musicale ruotante attorno alla casa di Bartolomeo Fabri, ove il Guercino e Antonio Coma, primo maestro della cappella, svolgevano, in camere attigue, la loro attività didattica. È senz'altro possibile ipotizzare che la camera di casa Pannini fosse anzi proprio il risultato della collaborazione delle due scuole le quali, oltre che dalla contiguità fisica, furono unite dalla comune cooperazione in ambito teatrale.

Alla luce di quanto abbiamo detto, l'affresco del camino, rappresentante alcuni nerboruti fabbri con l'iscrizione «Batto [o «Batton» secondo altre fonti] l'incude e il suon mio cor percuote», è passibile di due letture sovrapponibili: l'interpretazione più evidente è che l'au-

<sup>6</sup> Villa Giovannina, castello situato nella immediata periferia di Cento, conserva a tutt'oggi diverse stanze affrescate dal Guercino (anche se abbondantemente ritoccate da mani successive), in una di esse, detta «dei giochi», il fregio rappresenta vari putti in atto di scherzare, correre, giocare o, appunto, suonare e cantare.

tore dell'affresco avesse voluto ricordare la leggenda delle origini della musica, secondo la quale tale arte scaturì dal suono dei martelli. L'inventore, secondo questo mito, sarebbe Iubal, nipote di Caino, personaggio che ritroviamo pure tra gli scritti di qualche storico locale contemporaneo al Guercino<sup>7</sup> — oppure Pitagora, secondo la mitologia ellenica. La seconda lettura che proponiamo è invece quella che vede l'affresco del camino e il motto come un omaggio ideale dei musicisti e dei pittori che concorsero alla decorazione della camera, verso chi permetteva quotidianamente che tale cooperazione avesse luogo. In sostanza la raffigurazione dei fabbri sarebbe un'allusione al cognome di Bartolomeo Fabri, che ospitò le prime accademie ed il primo teatro centesi.

#### MONODIA ACCOMPAGNATA

Le copie settecentesche di Francesco Algarotti sono incorniciate da un riquadro, che nell'originale separava i brani di musica dagli strumenti musicali, e comprendono l'indicazione della loro disposizione sulle pareti: «A mano destra n. 1», «A mano destra n. 2», «Sopra la prima finestra», eccetera. Il cambiamento della planimetria della casa ci impedisce oggi di riconoscere l'esatta ubicazione della stanza, e la sua ampiezza.

L'umidità che aveva già parzialmente sgretolato l'intonaco rende incompleti due brani: il canone «Sopra la seconda finestra» gemello a quello posto sulla prima, e il brano vocale per soprano e basso continuo con l'incipit «Fuggi mio core, deh schifa amore». Sia in questi che negli altri è intuibile qualche errore del copista (peraltro scrupoloso), forse attribuibile alla scarsa leggibilità delle note. I sette brani integri sono:

- Fiumi e fonti, boschi e monti*, per soprano e b.c. (Fig. 1)
- La Pastorella mia spietata e rigida*, per basso e due soprani (Fig. 2)
- Aure fresche che volando*, per soprano e b.c. (Fig. 3)
- Bellissima Dori*, per soprano e b.c. (Fig. 4)
- Alma mia, deh che farai*, per soprano e b.c. (Fig. 5)
- Ecco la Primavera colorit[a] e odorata*, per soprano e b.c. (Fig. 6)
- Canone per quattro bassi* (Fig. 7)

<sup>7</sup> F. A. BAGNI, *Musiche loro principio del 1683*, ms. presso l'Archivio Comunale di Cento.

La ricerca svolta per individuare l'autore, operando un confronto delle melodie con quelle che apparvero in raccolte a stampa oggi conservate a Venezia, Roma, Bologna, Firenze, Londra, Vienna, Kassel e Bruxelles, non ha dato esito positivo. La consultazione del repertorio di testi profani in musica<sup>8</sup> ha però permesso di verificare come quattro di essi fossero comunemente musicati nello stesso periodo. Il testo anonimo di *Fiumi e fonti, boschi e monti* venne per esempio musicato da Giovanni Ghizzolo nel 1613<sup>9</sup> e compare pure nel manoscritto Add. 31,440 conservato presso la British Library.<sup>10</sup> *La pastorella mia spietata e rigida*, egloga sdrucchiola di Iacopo Sannazzaro, trovò non meno di 15 artisti che, tra il 1580 e il 1635, la musicarono sia in forma polifonica che monodica: Giuseppe Policreti (1580),<sup>11</sup> Giacomo Celano (1582),<sup>12</sup> Cristofano Malvezzi (1584),<sup>13</sup> Orazio Angelini (1585),<sup>14</sup> Felice Anerio (1598),<sup>15</sup> Jacques Arcadelt (1601),<sup>16</sup> Claudio Monteverdi (1607),<sup>17</sup> Antonio Brunelli (1613<sup>18</sup> e 1614),<sup>19</sup>

<sup>8</sup> E. VOGEL-A. EINSTEIN-F. LESURE-C. SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Pomezia, Staderini, 1977 (d'ora in poi *Nuovo Vogel* = N.V.).

<sup>9</sup> *Il Terzo Libro delli Madrigali, Scherzi et Arie. A una, et due voci. Per suonare, et cantare nel Chitarrone, Liuto, o Clavicembalo. Di Giovanni Ghizzolo. Con uno Epitalamio. Opera Nona*, Milano, Filippo Lomazzo, 1613 (N.V. 1188).

<sup>10</sup> Cfr. P. WILLETS, *A neglected source of monody and madrigal*, «Music and Letters», 43, 1962, pp. 329-339. L'autrice dell'articolo, che elenca i soli incipit letterari, precisa che lo stesso testo compare anche nel manoscritto Christ Church 878-80 di Oxford. Il ms. Add. 31, 440 costituisce un'antologia di brani di Claudio Monteverdi, Alessandro Grandi, Tarquinio Merula e Raffaello Rontani, oltre che anonimi. Appartiene al tipo di raccolta compilata da qualche amatore o esecutore per probabile uso personale. La ricerca presso la British Library non ha dato però esito positivo, risultando la melodia (pure anonima) ivi conservata, diversa dalla nostra.

<sup>11</sup> *Boscareccia. Terzo Libro delle Canzoni. Di Giuseppe Policreti, à tre voci con una à sei nel fine. Nuovamente posta in luce*, Venezia, erede di Hieronimo Scotto, 1500 (N.V. 2232).

<sup>12</sup> *Il Primo Libro di Napolitane a tre voci di Giacomo Celano anconitano. Novamente poste in luce*, Venezia, erede di Hieronymo Scotto, 1582 (N.V. 543).

<sup>13</sup> *Di M. Christofano Malvezzi da Lucca maestro del serenissimo gran duca di Toscana il Primo Libro de Madrigali a sei voci*, Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1584 (N.V. 1558).

<sup>14</sup> *Di Horatio Angelini da Ugubio il Secondo Libro de' Madrigali a cinque voci, nuovamente stampati*, Venezia, Angelo Gardano, 1585 (N.V. 78).

<sup>15</sup> *Madrigali a tre voci di Felice Anerio romano. Novamente composte e date in luce*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1588 (N.V. 60).

<sup>16</sup> *Livre des Trios d'Arcadet imprimé en trois volumes*, Paris, Veuve R. Ballard e Pierre Ballard, 1601 (N.V. 97).

<sup>17</sup> *Scherzi musicali a tre voci, di Claudio Monteverde, raccolti da Giulio Cesare Monteverde suo fratello, et novamente posti in luce*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1607 (N.V. 1950).

<sup>18</sup> *Arie, Scherzi, Canzonette, Madrigali a una, due e tre voci per sonare, e cantare di Antonio Brunelli*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1613 (N.V. 433).

<sup>19</sup> *Scherzi, Arie Canzonette, e Madrigali. A una, due, e tre voci per sonare, e cantare con ogni sorte di stromenti [...] Libro Secondo. Opera Decima*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614 (N.V. 434).

Raffaello Rontani (1614<sup>20</sup> e 1623),<sup>21</sup> Amante Franzoni (1617),<sup>22</sup> Andrea Falconieri (1618),<sup>23</sup> Francesco Gonzaga (1619)<sup>24</sup> e Francesco Negri (1635).<sup>25</sup> *Alma mia, deh che farai*, testo di Saracinelli, compare monodica nella già citata raccolta di Antonio Brunelli (1614)<sup>26</sup> e in una di Vincenzo Calestani (1617),<sup>27</sup> mentre *Bellissima Dori* fu musicata da Sigismondo D'India (1609)<sup>28</sup> e Claudio Saracini (1620).<sup>29</sup> *Ecco la primavera colorita e odorata, Fuggi mio core deh schifa amore e Aure fresche che volando* non compaiono invece nel citato repertorio di testi profani musicati a stampa; la gentile segnalazione di Antonio Vassalli ha comunque indicato una certa affinità dell'ultimo con un testo di Girolamo Preti.<sup>30</sup> Smentendo l'affermazione algarottiana che queste «arie perché colà dipinte, esser dovessero famose a quei tempi», l'indagine ha così rivelato che esse furono probabilmente composte appositamente per essere dipinte e che furono opera di qualche musicista locale. Effettivamente la loro semplicità non permette di scorgere la mano di un grande artista che, forse, difficilmente avrebbe acconsentito a prestare la propria arte in subordine ad un'altra, a sua volta relegata in un'anonima, anche se nobile, casa di provincia.

Pur non intendendo assegnare alle composizioni di casa Pannini qualità innovative, è inevitabile notare come vi compaiono quei caratteri che furono codificati e perfezionati dai grandi musicisti all'inizio

<sup>20</sup> *Le varie musiche di Raffael Rontani a una due e tre voci per cantare nel Clavicembalo, et Chitarrone, Libro Primo*, Firenze, Zanobi Pignoni, 1614 (N.V. 2363).

<sup>21</sup> *Le varie musiche di Raffaello Rontani a una, due, e tre voci. Per cantare nel Cimbalo, o in altri stromenti simili [...] Libro Primo*, Roma, Gio. Battista Robletti, 1623 (N.V. 2354).

<sup>22</sup> *Il terzo Libro delli Fioretti musicali a tre voci. Con alcune Arie poste nel fine del Basso continuo. D'Amante Franzoni mantovano*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1617 (N.V. 1014).

<sup>23</sup> *Il Quinto Libro delle musiche a una, due, e tre voci di Andrea Falconieri napolitano*, Firenze, Zanobi Pignoni, 1618 (N.V. 906).

<sup>24</sup> *Il Primo Libro delle Canzonette a tre voci. Con alcune Arie poste nel fine del Basso continuo. Di Francesco Gonzaga mantovano*, Venezia, Gardano, 1619 (N.V. 1260).

<sup>25</sup> *Arie musicali di Francesco Negri [...] Venezia*, Alessandro Vincenti, 1635 (N.V. 2013).

<sup>26</sup> Cfr. nota 18.

<sup>27</sup> *Madrigali et Arie per sonare et cantare nel Chitarrone Leuto o Clavicembalo a un, e due voci. Di Vincenzo Calestani*. Venezia, Giacomo Vincenti, 1617 (N.V. 462).

<sup>28</sup> *Le musiche di Sigismondo D'India nobile palermitano da cantar solo nel Clavicordo Chitarone Arpa doppia et altri stromenti simili*, Milano, erede di Simon Trini e Filippo Lomazzo compagni, 1609 (N.V. 832).

<sup>29</sup> *Le Seconde musiche di Claudio Saracini detto il Palusi nobile senese per cantar, et sonar nel Chitarrone Arpicordo et altri stromenti. Et nel fine il Lamento della Madonna in stile recitativo*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1620 (N.V. 2555).

<sup>30</sup> GIROLAMO PRETI, *Poesie*, Roma, Facciotti 1620, p. 79. Girolamo Preti fu attivo a Bologna tra il 1582 e il 1626; di nobile famiglia, fu paggio alle corti di Ferrara e Modena.

del secolo; tali tendenze, già presenti nelle canzonette e nelle villanelle, guidavano il gusto musicale verso la monodia accompagnata.

Tutta la letteratura vocale costituita da arie e canzonette a voce sola degli anni a cavallo tra 1500 e 1600 appartengono «a quel periodo di transizione sviluppatosi con la pratica del liuto in seguito allo sfaldamento del madrigale polifonico».<sup>31</sup>

All'affermarsi del gusto per la melodia semplice ed espressiva contribuì in buona parte la diffusione della Villanella, già a partire dalla seconda metà del '500:

Che nella fanciullezza mio padre b.m. mi mandò alla scola di musica, et osservai che [...] per cantare con una voce sola sopra alcuno stromento prevalesse il gusto delle Villanelle Napoletane, ad imitazione delle quali se ne componevano anche in Roma.<sup>32</sup>

La lirica da camera seicentesca si differenziò però in maniera sostanziale dalla forma popolare della villanella per mezzo della nobilitazione del testo, che si piccò sempre di appartenere alla poesia più elevata. Più che allo stile recitativo della monodia teatrale, i brani centesi si ascrivono a quest'ultimo genere: gli stessi esordienti della Camerata contribuirono a diffondere la canzonetta, di gusto più semplice e 'popolare'; scrisse infatti Caccini nella prefazione a *Le nuove musiche*:

mi venne anco pensiero, per sollevamento tal volta degli animi oppressi, comporre qualche canzonetta a uso di aria per potere usare in concerto di più strumenti di corde; e comunicato questo mio pensiero a molti gentiluomini della città, fui compiaciuto cortesemente da essi di molte canzonette di varie misure di versi, si come anche appresso dal signor Gabriello Chiabrera, che in molte copie, et assai diversificate da tutte l'altre ne fui favorito, prestandomi egli grande occasione d'andar variando, le quali tutte composte da me in diverse arie, di tempo in tempo, state non sono poi disgrate eziandio a tutta Italia, servendosi ora di esso stile ciascuno che ha volsuto comporre per voce sola.<sup>33</sup>

La moda della lirica da camera, che constatiamo essere presente anche a Cento nel secondo decennio del secolo, fu contrassegnata dal-

<sup>31</sup> F. GHISI, *Alle fonti della monodia. Due nuovi brani della «Dafne» e il «Fuggiolto musicale» di Giulio Caccini*, Milano, F.lli Bocca Editori, 1940, p. 23.

<sup>32</sup> V. GIUSTINIANI, cit. da A. SOLERTI, *Le origini del Melodramma*, Forlì, 1903; rist. anast. Bologna, Forni, 1983, p. 106.

<sup>33</sup> G. CACCINI, cit. da A. SOLERTI, *op. cit.*, pp. 58-59.

la valorizzazione del testo poetico, che venne musicato con melodie espressive, capaci di illustrare i concetti delle parole e di provocare la tanto perseguita 'comunione d'affetti'; ancora Caccini scrisse:

ho sempre procurata l'imitazione de i concetti delle parole, ricercando quelle corde più e meno affettuose, secondo i sentimenti di esse, e che particolarmente avessero grazia, avendo ascosto in esse quanto più ho potuto l'arte del contrappunto, e posato le consonanze nelle sillabe lunghe, e fuggito le brevi et osservato l'istessa regola nel fare i passaggi.<sup>34</sup>

In tutti i brani centesi ritroviamo i medesimi procedimenti stilistici improntati ad un sobrio descrittivismo, dato che conferma la presenza di un comune autore. La trascrizione delle composizioni con la realizzazione del basso continuo evidenzia l'insistenza di alcuni tratti caratteristici. La melodia di *Fiumi e fonti, boschi e monti* è caratterizzata da un motivo che riceve impulso da una progressione di quarte; lo svolgimento della frase musicale, efficace a sottolineare l'impeto del lamento, culmina sul predicato che regge l'intera strofa, per rompersi poi, sulla parola «lamenti», in 'singhiozzi' di crome puntate discendenti e trillate. La progressione che segue conclude il breve brano con l'aggiunta di ritardi che formano un contrasto armonico, oltre che ritmico, con la prima parte. Vediamo dunque che nella sua semplicità la melodia è costruita in modo da dare risalto al testo poetico ed è musicalmente conclusa in un sintetico ma intelligente schema di slancio-culmine-caduta efficace dal punto di vista specificamente musicale.

L'uso della progressione a fini descrittivi che abbiamo riscontrato in *Fiumi e fonti, boschi e monti* compare con frequenza anche negli altri brani; pur essendo un procedimento compositivo talvolta impiegato anche dai polifonisti classici — nei quali tuttavia la ripetizione di formule melodiche avviene in contesti 'armonici' diversi — la progressione della monodia seicentesca divenne affatto particolare rispetto alle precedenti, poiché utilizzata in maniera espressiva. Il nostro autore giunge comunque a farne un uso talmente cospicuo da rasentare lo scolasticismo. Fini espressivi hanno pure le ripetizioni di frasi simmetriche su cui è costruita *Bellissima Dori*, così come la comparsa di una quartina di semicrome sull'ultimo senario vuole riprodurre foneticamente il riso a cui accenna il testo.

Sia in *Fiumi e fonti, boschi e monti* che in *Alma mia, deh che farai* compaiono i piccoli trilli indicati dalla «t» posta sulle crome puntate.

<sup>34</sup> *Ibid.*

Negli *Avvertimenti particolari per chi canterà recitando: et per chi suonerà*, contenuti nella prefazione alla *Rappresentazione di Anima e Corpo* del 1600, viene espressamente spiegato il significato delle lettere che vi sarebbero comparse: «g», «m», «t», «z», che stavano rispettivamente per groppolo, monachina, trillo, zimbello.<sup>35</sup> I trilli che compaiono nelle due monodie sono disposti secondo le indicazioni che Giulio Caccini prescrisse per la condotta del basso nelle sue *Nuove Musiche* del 1601:

nelle semiminime e crome col punto, che discendono per grado, trillarne or l'una et or l'altra, per darne maggior grazia, forza e spirito, e per darsi bravura e ardire, che più si ricerca in detta parte.<sup>36</sup>

Simile melodicamente ai precedenti, ma diverso per quanto riguarda il moto del basso, è *Aure fresche che volando*: qui la parte solistica s'accorda omoritmicamente col basso continuo, in una specie di contrappunto armonico.

L'unica composizione a tre voci dell'affresco è costruita su un'egloga sdrucchiola di Sannazaro, *La pastorella mia spietata e rigida*. È qui che troviamo la prima corrispondenza con il repertorio dell'epoca: la melodia del Canto secondo è infatti identica a quella che compare, monodica, nel codice Magliabechiano XIX 66 di Firenze.<sup>37</sup> In diversa tonalità, ma sempre per soprano, le due melodie si corrispondono sostanzialmente sia melodicamente che ritmicamente: la stessa è pure riportata nel ms. 704 della Biblioteca del Conservatorio di musica di Bruxelles.<sup>38</sup> Sia il codice fiorentino che il ms. 704 sono antologie di monodie raccolte e trascritte, all'inizio del '600, forse ad uso di qualche interprete o dilettante dell'epoca. Raramente, e non è questo il nostro caso, compare, a fianco del brano, il nome dell'autore; ricerche sistematiche hanno comunque permesso, in passato, di accertare la vera identità di alcune composizioni che vi compaiono anonime. La fonte a cui entrambi i manoscritti attinsero si dimostra unica: gli autori che sono espressamente indicati (dal ms. 704 di Bruxelles) o che sono stati riconosciuti da Ghisi<sup>39</sup> sono Jacopo Peri, Jacopo Corsi, Alessan-

<sup>35</sup> A. GUIDOTTI, cit. da A. SOLERTI, *op. cit.*, p. 11.

<sup>36</sup> G. CACCINI, cit. da A. SOLERTI, *op. cit.*, p. 74.

<sup>37</sup> Cfr. F. GHISI, *op. cit.*, p. 36.

<sup>38</sup> A. WOTQUENNE, *Annuaire du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, XXVI, 1900, p. 194.

<sup>39</sup> *Op. cit.*.

dro Striggio e Giulio Caccini. Le numerose arie e canzonette rimaste anonime appartengono, secondo Ghisi, sempre al medesimo ambiente musicale. Il fatto che una di esse fosse stata utilizzata, a Cento, per una composizione a tre voci dimostra la dimestichezza del nostro autore con il repertorio di lirica profana diffusosi da Firenze in tutta Italia.

La pratica di rielaborare ed adattare melodie famose o di variarle fu tutt'altro che insolita. Lo stesso Caccini conferma, nel passo precedentemente citato,<sup>40</sup> l'«occasione d'andar variando» simili arie, le quali molto spesso venivano, come nel nostro caso, «trasportate di tono per facilitare la tessitura vocale di qualche cantante». Il ritrovamento della seconda voce della *Pastorella* nelle due antologie conferma quindi quanto avevamo detto circa l'appartenenza delle musiche di casa Pannini al genere della canzonetta. Il loro carattere strofico e la costruzione ritmica del verso costante e metricamente preordinato pongono queste composizioni nell'ambito di un genere che, proprio in ragione della sua spontanea semplicità serbò intatta la sua purezza melodica.

Un ulteriore indizio di collegamento con l'ambiente musicale fiorentino è il canone «Sopra la prima finestra», che è costruito sull'incipit tematico dell'*Aria di Fiorenza*. La linea del basso che Emilio de' Cavalieri compose per il ballo del sesto intermedio *O che nuovo miracolo*, che accompagnò la rappresentazione de *La Pellegrina* nel 1589 conobbe una vastissima diffusione, al pari di quelle arie popolari, quali Passamezzo, Ruggiero, Bergamasca, Romanesca, Monica, che giocarono un ruolo eminente nelle musiche strumentali, per danza e per gruppi vocali. L'*Aria di Fiorenza* servì anche come base per importanti composizioni da parte di Banchieri, Frescobaldi,<sup>41</sup> Kapsberger, Viadana ed altri.<sup>42</sup> L'autore centese costruì invece sull'incipit dell'aria un canone per quattro bassi, trasportando al grave di un tono la melodia originale. La breve composizione, che per il suo carattere prevalentemente ritmico sembrerebbe destinata a un'esecuzione strumentale, è vivacizzata dal motivo, più volte ripetuto, di semiminima puntata ribattuta da croma. È forse possibile intuire un errore del copista nell'ultima nota, che è più probabilmente un sol; accettando il mi, viceversa, l'accordo finale risulterebbe incompleto e con due sensibili.

<sup>40</sup> Vedi nota 33.

<sup>41</sup> Se ne veda la rassegna delle fonti in G. FRESCOBALDI, *Due messe a otto voci e basso continuo*, a cura di Oscar Mischiati e Luigi Ferdinando Tagliavini, Milano, Suvini Zerboni 1975 («Monumenti Musicali Italiani» editi a cura della Società Italiana di Musicologia, Vol. I).

<sup>42</sup> Cfr. W. KIRKENDALE, *L'Aria di Fiorenza id est Il Ballo del Gran Duca*, Firenze, Olshki, 1972.

L'esistenza di due canoni in coppia, posti sulle due finestre, ci ha fatto ipotizzare che anche il secondo, purtroppo per gran parte mancante, avesse caratteristiche simili al primo, ovvero avesse qualche rapporto di somiglianza: per esempio che contenesse anch'esso la citazione di qualche altra aria popolare all'inizio del XVII secolo. Le 19 note rimaste, pur lasciando spazio ad infinite interpretazioni, permettono qualche ragionevole considerazione. Il segno di ingresso della seconda voce, innanzitutto, è in posizione anomala: il salto principale del primo frammento cade inequivocabilmente sulla tonica e quindi sul tempo forte, mentre la seconda voce fa il suo ingresso sulla nota ribattuta che segue. Sembra quindi logico supporre che la melodia avesse ritmo acefalo. Questo tratto discriminante restringe notevolmente la scelta di possibili arie popolari, facendo convergere le nostre ipotesi sull'*Aria della Monica*.<sup>43</sup> La ricostruzione ha tenuto conto di molti aspetti,<sup>44</sup> alcuni dei quali inevitabilmente opinabili: il numero di note mancanti, deducibili dalla precisione con cui il copista mantenne un 'pittorico' senso delle proporzioni, la sovrapposizione dei frammenti rimasti (l'ultima nota con la quarta, eccetera) ed altri elementi che sarebbe inutile e prolisso elencare, ma che hanno guidato la scelta delle note ricostruite in maniera molto meno arbitraria di quello che i frammenti rimasti farebbero immaginare. L'assenza in entrambi delle stanghette di battuta, presenti invece in tutti gli altri brani, potrebbe essere un ulteriore dato di conferma, poiché sia l'*Aria di Fiorenza* che quella *della Monica* non erano, naturalmente, suddivise originariamente in battute.

## L'AUTORE

I dati emersi dall'analisi delle musiche di casa Pannini hanno contribuito a tracciare uno schizzo della personalità artistica del loro autore: un musicista giovane, al corrente delle principali innovazioni

<sup>43</sup> Tale aria, tra l'altro, figura in molte fonti assieme all'*Aria di Fiorenza*, con la quale condivise una diffusione singolarmente ampia. Cfr. G. FRESCOBALDI, *op. cit.*, pp. XVIII-XXX.

<sup>44</sup> La fonte a cui ci si è primariamente riferiti è J. CHARDAVIONE, *Le Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville, tirées de divers auteurs et poètes françois, tant anciens que modernes. Auxquelles a été nouvellement adapté la musique de leur chant commun, à fin que chacun les puisse chanter en tout endroit qu'il se trouvera, tant de voix que sur les instruments*, Parigi, C. Micard, 1576.

dell'epoca, attratto dalle sperimentazioni fiorentine,<sup>45</sup> capace di un melodizzare semplice ed espressivo, ma un po' ripetitivo e scolastico per quanto riguarda la riproposizione insistente di certi moduli melodico-armonici.

L'ipotesi, verosimile, che si tratti di un artista locale ci ha indotti ad effettuare un riscontro con le partiture di musicisti centesi dell'epoca.

Il confronto ci ha portato ad attribuire la paternità con una certa dose di sicurezza a Giacomo Coma, artista appartenente ad una locale famiglia di musicisti,<sup>46</sup> attivo in ambito accademico e del quale ci sono noti soltanto tre mottetti pubblicati in un'opera paterna del 1614,<sup>47</sup> quindi di pochissimo precedenti alle musiche di casa Pannini. Il linguaggio fortemente caratterizzato ha permesso, tramite l'accostamento parallelo delle monodie con i mottetti del 1614, l'evidenziarsi di passi perfettamente corrispondenti<sup>48</sup> e ci ha quindi consentito di aggiungere un piccolo tassello alla storia musicale di una delle numerose piccole, ma operose, cittadine padane.

<sup>45</sup> La difficoltà di operare confronti con altre antologie manoscritte dell'epoca non ha permesso un ulteriore approfondimento della ricerca. Su gentile informazione di Walter Hill, abbiamo per lo meno accertato che il ms. 57 di Philadelphia non contiene alcuna concordanza musicale né testuale con i nostri brani.

<sup>46</sup> Il padre, Antonio, fu il primo maestro della Cappella musicale di San Biagio, un fratello, Giovanni Antonio, ne fu il successore, ed un secondo fratello, Stefano, fu l'organista della stessa cappella.

<sup>47</sup> *Sacrae Cantiones 1.2.3.4 vocibus in organo concinendae. Et in fine Stabat Mater*, Bologna, Eredi di Giovanni Rossi, 1614.

<sup>48</sup> Una relazione più dettagliata dell'analisi comparativa è contenuta nella tesi di laurea di A. VALENTINI, *La musica a Cento tra XVI e XVII secolo e l'iconografia musicale del Guercino*. Università di Bologna, Corso di Laurea in Discipline delle Arti della Musica e dello Spettacolo, a.a. 1989-90.

FIUMI E FONTI BOSCHI E MONTI SASSI E STER  
 PI PIERE E SERPI ASCOLTATE I MIEI LAMEN  
 TI CH'A PIETA MOVON I VENTI CH'A PIETA MOVON I VENTI

A Mano destra # 2

CANTO 1  
 LA PASTORELLA SPIETATA E RIGIDA CHE NOTTE E GIORNO AL MIO SOCCORSO  
 CANTO 2  
 LA PASTORELLA SPIETATA E RIGIDA CHE NOTTE E GIORNO AL MIO SOCCORSO  
 BASSO  
 LA PASTORELLA SPIETATA E RIGIDA CHE NOTTE E GIORNO AL MIO SOCCORSO  
 CHIAMOLA SI STA SUPERBA PIU CHE GIUGGIO RIGIDA  
 CHIAMOLA SI STA SUPERBA PIU CHE ONIACCIO RIGIDA  
 CHIAMOLA SI STA SUPERBA PIU CHE ONIACCIO RIGIDA

A Mano sinistra # 2

AURE FRESCHE CHE VOLANDO SUSSURANDO INVO  
 LATE IL PREGGIO AI FIORI SEL MIO CANTO LINQUA SENTISTE SEL GRA  
 DISTE A'IMPRESATE IL SEN A'CBORI RINFRESCATE IL SEN A'CLORI 'SEL

A Mano sinistra # 1

BELLISSIMA DORI L'ALTIERO TUO SGUARDO FA SI CH'IO TUTT'ANDO DI VIVACI AMORI FA SI CH'IO TUTT'  
 ANDO DI VIVACI AMORI MA DOLCI GL'ANDORI DIVENGON SOVENTE SE GLI OCCHI ATE CHIRO E  
 LIETA RIMIRO LA BOCCA RIDENTE LA BOCCA RIDENTE MA

In Faccia # 1

ALMA MIA DHE CHE PARAI OR CHEL SOL NOTI VEDRAI PIU PREGA AL  
 MEN QUEL VAOLRAI ONDEL COR FERITO PU CHE SE MAL EBBER VIRTU DI VEDER TUOI DI CON  
 TENTI MIRI OR I TUOI TORMENTI MIRAM OR I TUOI TORMENTI PREGA

In Faccia # 3

ECCOLA PRIMAVERA COLORIT E ODDORATA ECCO LA MESSAGGERA DEI DILET  
 TI BRAMATA INCHINATELA INTORNO O FLOR NOVELLI SALUTATELA VOI SALU  
 TATELA UOI PER L'ARIA AUGELLI PER L'ARIA AUGELLI

In Faccia # 2

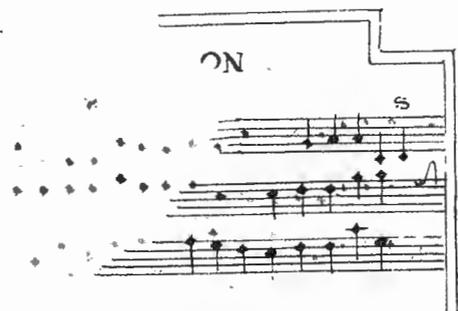


. CANON.

Sopra la prima Finestra

FUGGI MIO CORE DEH SCHIFA AMORE F TI NOL SE  
 GUIRE SCACCIALO QUESTO COTESTO IGNUD IA CHI INVESCATI  
 SE NON CH'A DE CA I RELATI

A Naxos # 1



Sopra la seconda Finestra

a Mano destra  $\pi$  2

Fig. 1 - Fiumi e monti

Fiu-mi e fon - - ti, bos-chie mon - - ti, sas-sie ster -

- pi, fie - re e ser - pi, ascol - ta - te i miei la - men - ti, ch'a piet 

mo - von i ven - ti, ch'a pie - t  mo - von i ven - ti.

Fig. 2 - La pastorella mia

La pa-sto-rel-la mia spie-ta-ta e ri-gi-da,

La pa-sto-rel-la mia spie-ta-ta e ri-gi-da,

La pa-sto-rel-la mia spie-ta-ta e ri-gi-da,

che not-te e gior-no al mio soc-cor-so chia-mo-la,

che not-te e gior-no al mio soc-cor-so chia-mo-la,

che not-te e gior-no al mio soc-cor-so chia-mo-la,

si sta su-per-ba e piu che ghiaccio ri-gi-da.

si sta su-per-ba e piu che ghiaccio ri-gi-da.

si sta su-per-ba e piu che ghiaccio ri-gi-da.

Fig. 3 - Aure fresche

Au-re fre-sche, che vo-lan-do, sus-sur-ran-do in vo-

-la-te il preg-giati fio-ri, se il mio can-to un-qua sen-ti-ste, se'l gra-

-di-ste rin-fre-sca-te il sen a Clo-ri, rin-fre-sca-te il sen a Clo-ri

Fig. 4 - Bellissima Dori

Bel-lis-si-ma Do-ri, l'al-tie-ro tuo sguardo fa sì ch'io tut-t'ardo di vi-va - ci a -  
 -mo-ri, fa sì ch'io tut-t'ardo di vi-va - ci a -mo-ri; ma dol-ci gliar-do-ri di-  
 -ven-gon so-ven-te se glioc-chia te gi-ro, e lie-ta ri-mi-ro la boc -  
 -ca ri - - den - te la boc - - ca ri - - den - te

Fig. 5 - Alma mia, deli, che farai

Al-ma mia, deh che fa - ra - i, or che'l sol non vedrai più, pre-gal-  
 -men quei va-gi ra - i, on-del cor te-ri-to fu; che se mai eb-ber vir-  
 -tù di ve-der tuoi di con-ten-ti, mi-rin or i tuoi tor-men - - ti, mi-rin  
 or i tuoi tor-men - - ti ti.

Fig. 6 - Ecco la primavera

Ec - co la pri - ma - ve - ra co - lo - ri - te o do - ra - ta, ec - co la  
 mes - sag - ge - ra dei di - let - ti bra - ma - ta; in - chi - na - te - la in -  
 - tor - no o fi - no - vel - li, sa - lu - ta - te - la voi, sa - lu - ta - te - la voi per l'a - ria au -  
 - gel - li, per l'a - ria au - ge - li. - li. - li.

1. 2.

Fig. 7 - Canone

Canone

Fig. 7b

The musical score for Fig. 7b is organized into three systems, each containing four staves. The notation is as follows:

- System 1:**
  - Staff 1: Bass clef, notes G2, A2, B2, C3.
  - Staff 2: Bass clef, notes G2, A2, B2, C3.
  - Staff 3: Bass clef, notes G2, A2, B2, C3.
  - Staff 4: Bass clef, notes G2, A2, B2, C3.
- System 2:**
  - Staff 1: Bass clef, notes G2, A2, B2, C3.
  - Staff 2: Bass clef, notes G2, A2, B2, C3.
  - Staff 3: Bass clef, notes G2, A2, B2, C3.
  - Staff 4: Bass clef, notes G2, A2, B2, C3.
- System 3:**
  - Staff 1: Bass clef, notes G2, A2, B2, C3.
  - Staff 2: Bass clef, notes G2, A2, B2, C3.
  - Staff 3: Bass clef, notes G2, A2, B2, C3.
  - Staff 4: Bass clef, notes G2, A2, B2, C3.