

## CONTRIBUTI

---

### MUSICA E MECENATISMO A ROMA NEL PRIMO SEICENTO. VINCENZO GIUSTINIANI E IL “DISCORSO SOPRA LA MUSICA DE’ SUOI TEMPI”

GENNARO TALLINI  
Istituto di Studi Italiani, Università della Svizzera Italiana,  
Lugano (CH)

#### **Abstract:**

Il saggio studia la figura dei due fratelli Giustiniani, il cardinale e legato pontificio a Bologna, Benedetto ed il marchese di Bassano di Sutri Vincenzo, potenti protettori e mecenati di Caravaggio e di diversi musicisti e proprietari della omonima Galleria, primo mirabile esempio di collezionismo antiquario organicamente disposto e documentato. Soprattutto il marchese Vincenzo è poi importante per aver scritto alcune epistole a carattere trattatistico sulla musica, sulla pittura, sull’architettura. La loro attività, divisa tra il palazzo Giustiniani e quello di Bassano di Sutri, la chiesa di San Luigi dei Francesi e l’Oratorio e la chiesa di Santa Maria in Vallicella, rientra, dunque, nella grande politica culturale che molti cardinali e papi, tra il Cinquecento ed i primi trent’anni del Seicento, inaugurarono trasformando i segni evidenti del mecenatismo in una fonte di potere politico non indifferente e riportando Roma stessa agli splendori artistici che contrassegnarono la città nel secolo precedente.

#### **Parole chiave:**

Vincenzo e Benedetto Giustiniani, Caravaggio, Theodoro Amyden, artistic patronage, collezionismo seicentesco, Collezione Giustiniani.

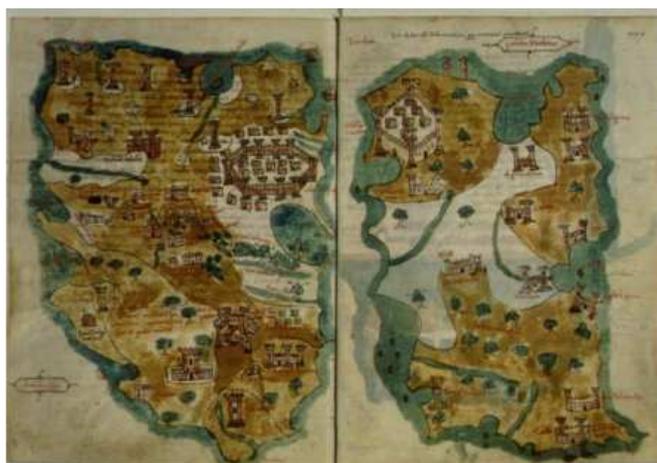
**1.** **Vincenzo e Benedetto Giustiniani e la grande stagione del mecenatismo romano (1564-1644)**  
Vincenzo Giustiniani (Chios, 13 settembre 1564 – Roma 27 dicembre 1637) e il fratello Benedetto (Chios, 5 giugno 1554 – Roma, 27 marzo 1621), erano figli del genovese Giuseppe, signore di Chios fino al 1566, quando fu conquistata dai turchi di Kapudan Pascià (fig. 1).

MUSICA E MECENATISMO A ROMA  
NEL PRIMO SEICENTO. VINCENZO GIUSTINIANI E IL  
“DISCORSO SOPRA LA MUSICA DE’ SUOI TEMPI”

---

FIGURA 1:  
L’isola di Chios in una carta del XVI secolo

---



Dopo lungo peregrinare, grazie all’appoggio del cognato Vincenzo Negro Giustiniani, cardinale e maestro generale dei domenicani, Giuseppe elesse residenza a Roma.

FIGURA 2:  
Il cardinale e legato pontificio a Bologna Benedetto Giustiniani



Benedetto (fig. 2), primo iniziatore della collezione omonima, ritratto da Caravaggio in un dipinto oggi disperso - dopo gli studi a Perugia, Padova e Genova, per nomina di Sisto V fu fatto cardinale, tesoriere della Camera Apostolica e Legato Pontificio a Bologna. In collaborazione con Vincenzo (dai primi del Seicento marchese di Bassano di Sutri per nomina di Paolo V) nella propria dimora iniziò la raccolta di dipinti famosa in tutto il mondo che darà vita ad una collezione di pezzi soprattutto caravaggieschi con aggiunte di sculture antiche e di antiquaria. Ultimamente, la figura di Benedetto Giustiniani è stata riportata alla luce, sia per i rapporti di committenza interscambiati proprio con Caravaggio che con il fratello. Sinora, infatti, si era sempre creduto che il grande organizzatore della raccolta giustiniana fosse il solo Vincenzo (fig. 3).

FIGURA 3:  
Il marchese Vincenzo Giustiniani in un dipinto di Nicolas Regner (attrib.)

---



Dagli inventari del cardinale Benedetto, invece, emergono il ruolo che egli ha rivestito come committente di Merisi, la personalità ed i rapporti che ha intessuto nel tempo con l'Oratorio dei Filippini e la chiesa di Santa Maria della Vallicella (fig. 4), fondamentali per la pittura caravaggesca e per la

MUSICA E MECENATISMO A ROMA  
NEL PRIMO SEICENTO. VINCENZO GIUSTINIANI E IL  
“DISCORSO SOPRA LA MUSICA DE’ SUOI TEMPI”

---

storia della musica della Controriforma.

FIGURA 4:  
La chiesa di Santa Maria in Vallicella in una stampa seicentesca

---



Il più importante tra quei documenti, l'Inventario della Guardarobba<sup>1</sup> (BG-AS, per le abbreviazioni v. TAB. 1), documenta in modo evidente la commissione a Caravaggio del proprio ritratto nel 1601 e l'esistenza di una rete fittissima d'intrecci culturali che vede come perno i due fratelli, al centro di una serie di relazioni strettissime tra la professione di una chiesa riformatrice (in piena Controriforma) ed il sostegno alla pittura caravaggesca. Non solo, ma la rivalutazione della figura di Benedetto, passando dal piano dei rapporti culturali a quelli familiari con il fratello Vincenzo, permette anche di ricostruire i contatti dei Giustiniani con l'attività musicale delle chiese citate e con i compositori della area romana nella loro epoca agenti; alla fine, proprio l'Inventario del 1638 dei beni di Vincenzo diventa il simbolo del lavoro di raccolta dai due compiuto.

TABELLA 1:

Abbreviazioni relative ai fondi archivistici di Roma

BG-ASC	<i>Testamento di Benedetto Giustiniani</i> , in ASC, <i>Archivio urbano</i> , sez. I, prot. 331, ff. 249r-263r
BG-ASR	<i>Inventario della Guardarobba di Benedetto Giustiniani</i> , in ASR, <i>Fondo Giustiniani</i> , b. 15, vol. 14a, parte IV, 1600-1611
BG-INV	<i>Inventario post mortem di Benedetto Giustiniani</i> , in ASR, <i>Notai del tribunale dell'Archivio Capitolino</i> , prot. 1302, ff. 1343r-1419r
DS2003A	Silvia Danesi-Squarzina, <i>La collezione Giustiniani. Documenti</i> , Torino, Einaudi, 2003
DS2003B	Silvia Danesi-Squarzina, <i>La collezione Giustiniani. Inventari I</i> , Torino, Einaudi, 2003
VG1640	Vincenzo Giustiniani, <i>Testamento di Vincenzo Giustiniani</i> , Lorenzo Gorgoni, Roma, 1640
VG-ASC	<i>Testamento di Vincenzo Giustiniani</i> , 1637, in ASC, <i>Archivio urbano</i> , sez. I, prot. 343
VG-ASR	<i>Inventario post mortem di Vincenzo Giustiniani</i> , 1638, parte I/III (la III parte comprende l'inventario dei beni posseduti a Sutri nel palazzo di Bassano), in ASR, <i>Notai del tribunale dell'Archivio Capitolino</i> , prot. 1377, ff. 744r-1045v
DISCORSO	Vincenzo Giustiniani, <i>Discorso sopra la musica de' suoi tempi</i> , in <i>Storia della musica dal Medioevo al Novecento</i> , a cura di Gennaro Tallini, Aracne, Roma, 2007, pp. 49-78.

Proprietario di quindici dipinti caravaggeschi (oggi ne rimangono cinque), in VG-ASR ff. 750v, compare il dipinto *Amor vincit omnia* (conosciuto come *Cupido* e dipinto tra il 1602 e il 1603, fig. 5), fondamentale per dimostrare l'interesse culturale del committente e la vicinanza ideale e di intenti che lega Vincenzo a Caravaggio.

MUSICA E MECENATISMO A ROMA  
NEL PRIMO SEICENTO. VINCENZO GIUSTINIANI E IL  
“DISCORSO SOPRA LA MUSICA DE’ SUOI TEMPI”

---

FIGURA 5:  
Michelangelo Merisi da Caravaggio: *Cupido*

---



Il quadro (“[...] un amore ridente, in atto di dispregiare il mondo, che tiene sotto con diversi stromenti, corone, scettri, et armature, chiamato per fama il *Cupido* di Caravaggio [...]”, presenta, come nel *Suonatore di liuto* e nel *Concerto di giovani*, diverse partiture riproducenti brani musicali. Vicino agli spartiti, in secondo piano, vari strumenti sono assemblati in stile natura morta. Il tema è collegato alla personalità di Vincenzo, la cui preferenza documentata per questo quadro sarebbe indicativa di un rapporto più sottile, sottolineato dal gioco verbale con il proprio nome, *Omnia vincit amor / Omnia vincit Vincentius*; gli oggetti simbolici presenti nel quadro, infatti, altro non sono che la rappresentazione degli interessi giustinianei: strumenti e spartiti alludono alle conoscenze musicali, la squadra rappresenta la geometria, la piuma e il libro indicano le facoltà letterarie, l’alloro la fama che viene dalle virtù, la corazza il cavalierato, il globo lo studio della astronomia, lo scettrò il passato dominio su Chios e l’eros l’ideale neoplatonico, filo-ficiniano e plutarcheo (fig. 6).

Figura 6:  
Michelangelo Merisi da Caravaggio: *Suonatore di Liuto*

---



La colleganza d'intenti e scelte con Michelangiolo Merisi è importante per Giustiniani perché, da un lato, evidenzia le conoscenze tecnico-pittoriche del marchese e dall'altro mostra una serie di intrecci importantissimi esistenti tra committenze nobiliari romane e musicisti e pittori. Infatti, Caravaggio nel 1592 è già a Roma e nel 1595 entra al servizio del Cardinal del Monte dimorando a Palazzo Madama. Qui, su commissione dello stesso cardinale, per la sua Sala della Musica, dipinge il *Concerto di giovani* che dimostra la familiarità che Caravaggio aveva con i musicisti che frequentavano il palazzo e con i nobili interlocutori dell'alto prelato. È in questo stesso periodo che Merisi dipinge anche, ma su commissione dello stesso Vincenzo Giustiniani, il *Suonatore di liuto*, successivamente replicato ancora per del Monte. Nel *Concerto di giovani* e nel *Suonatore di liuto* fatti per Giustiniani, infatti, Merisi riproduce alcuni madrigali di Arcadelt, attivo a Roma a partire dal 1539, mentre nella copia dello stesso dipinto giustiniano fatto per del Monte sono replicate due composizioni di J. de Merchem e F. de Layolle, pubblicate in origine nello stesso *Libro primo* di Arcadelt.

La collaborazione tra i due fratelli – saldando insieme il potere della carica apostolica (Benedetto), il prestigio e la diffusione della famiglia, la competenza artistica (Vincenzo) e la moda ormai dilagante in Europa – gli permetterà di trasformare il proprio palazzo in una *Galleria* degna di rivaleggiare con le altre famiglie romane e capace di raccogliere, da solo, una buona parte della produzione pittorica coeva. Se poi pensiamo che Vincenzo, nel 1630, nella *Galleria Giustiniana*, raccoglierà due volumi d'incisioni approntando materiali che danno adito alla costruzione di una teoria della

MUSICA E MECENATISMO A ROMA  
NEL PRIMO SEICENTO. VINCENZO GIUSTINIANI E IL  
“DISCORSO SOPRA LA MUSICA DE’ SUOI TEMPI”

---

scultura (fig. 7), allora ci rendiamo conto di come, scelte estetiche e culturali operate, vadano in direzione della comprensione di una modernità totale ed onnicomprensiva, quasi che ogni *Scientia*, dotata di uno statuto autonomo, lo stesso trova contatti e riferimenti nella contiguità con le altre discipline. Quello che Giustiniani costruisce è una multidisciplinarietà delle arti, bagaglio culturale in cui pittura, musica ed architettura interagiscono in forme ibride che si amalgamano in nome del sensismo.

Figura 7:

Lo stemma giustiniano impresso sulla sovraccoperta delle incisioni

---



L'educazione del giovane Vincenzo è romana, sia nel senso di un legame molto forte con i modelli ecclesiastici dell'educazione e della formazione dei giovani in età controriformista, sia di apertura verso le nuove ricerche scientifiche. Di fianco agli *studia*, obbligo formativo ed aristocratico, Vincenzo sicuramente si occupò anche di arte, astronomia e astrologia, interessi tipici delle discussioni del tempo, scientifiche e di intrattenimento.

Durante i suoi studi, per volere del padre, fu vicino ad Arcadelt e di Lasso, allora massimi musicisti viventi. La frequentazione dei due compositori gli ha permesso di conoscere i progressi in atto a Venezia, Ferrara e soprattutto Mantova, dove soprattutto de Wert stava istituzionalizzando i modi del "comporre a più voci".

Coll'esempio di queste Corti e delli due napolitani che cantavano di basso nel modo suddetto, si cominciò in Roma a variar modo di componere a più voci sopra il libro e canto figurato, et anche ad una o due al più voci sopra alcuno stromento (*Discorso*, p. 62).

È dunque evidente che Giustiniani ha conseguito, non solo una solida conoscenza delle tecniche della composizione, ma che, anche, ha vissuto dall'interno la rivoluzione delle scuole musicali regionali che alla fine del Cinquecento investe Roma, Venezia, Napoli.

Grazie alla preparazione conseguita, alle personali ed indubbie capacità musicali ed agli interessi coltivati, Vincenzo sviluppò una viva passione per l'antico, che non si riversò soltanto nel collezionismo, ma anche nella catalogazione e nello studio della maniera. Non solo: fu proprio la particolare strutturazione degli interessi e degli studi che permise al marchese di considerare l'arte prodotta dalla sua epoca e dal passato, non come opera a sé stante, indipendente da tutto e tutti, ma come finalizzata ad un pubblico, con ciò considerando l'arte stessa come modello propositivo e non come prodotto indiscutibile.

Non deve stupire perciò se, ad una natura eclettica dei suoi interessi (dimostrata dall'inventario della biblioteca, nel quale sono elencati volumi di storia, filosofia, astrologia, medicina e divinazione), non corrispondano però volumi e testi correlati agli interessi da lui coltivati. Ad esempio, non sono presenti nella *Libreria* di Palazzo Giustiniani, testi di musica, disciplina che egli amava e che proponeva anche ai propri ospiti, soprattutto in sostituzione dei soliti giochi e/o intrattenimenti di corte. Lui stesso, infatti, in chiusura del *Discorso sopra la musica de' suoi tempi* (vera e propria storia della musica condotta per autori e zone geografiche di riferimento), riporta tra "gli esercizi onorati" svolti dalla sua corte l'uso della musica.

Tanto più che questo discorso non è teorico politico, composto o per dir meglio rubbato da' buoni autori antichi e moderni, come oggi di si usa da molti, ma è una vera narrazione e similitudine di relazione e d'istoria, fondata sopra una poca pratica da me acquistata, come ho detto, con l'occasione d'una conversazione che ho tenuto in casa mia di molti signori e gentil uomini, nella quale, tra gli altri esercizi onorati, era in uso la musica (*Discorso*, p. 77-78).

Questo perché, da buon dilettante (nel senso inteso dal suo tempo), la percezione della musica, come fattore produttivo, è già estetico-pratica e non solo filosofico-teorica. La musica è scienza pura perché dotata di senso e perché – la stessa dotazione di senso, in quanto estetica – le concede un fondamento epistemologico al pari delle altre discipline e la consegna ad ideale pubblico come prodotto da giudicare in funzione del bello; un bello, il quale, di per sé, non è più ideale o collegato ad una bellezza metafisica, bensì

MUSICA E MECENATISMO A ROMA  
NEL PRIMO SEICENTO. VINCENZO GIUSTINIANI E IL  
“DISCORSO SOPRA LA MUSICA DE’ SUOI TEMPI”

---

espresso in sensismo percettivo aperto e mirato alla comprensione dell’oggetto artistico come modello formale. La stessa imitazione, trasferendo i propri risultati dal *docere* al *delectare*, diventa un principio sensistico in cui, il bello si percepisce come grazia e compostezza, come *elegantia* e colore, tutte fasi della percezione che vanno ad interessare la sensazione e la percezione come regole per la percezione delle belle forme, eleganti ed aggraziate, che non provocano cioè, un turbamento nell’ascoltatore e quindi nel pubblico.

L’importanza del duo Giustiniani, vera e propria impresa culturale a conduzione familiare, risiede anche nel particolare clima culturale che contraddistingue la Roma papale tra il regno di Sisto V (eletto nel 1585) e quello di Clemente VIII (deceduto nel 1605), periodo in cui va sistemizzandosi quel tentativo di instaurare una monarchia assoluta, fattore storico, politico e culturale che era già chiaro ed evidente ai contemporanei dei due fratelli Giustiniani, basti pensare alle relazioni da Roma dell’umanista Paolo Paruta risalenti al 1595, cioè più o meno alla metà del decennio indicato.

La cultura di questo periodo è policentrica, capace cioè, di mantenere contatti forti con le altre regioni italiane e di accentrare in diversi punti aggregatori all’interno della città stessa le forme della produzione e della riflessione letteraria. Si pensi alle accademie nate all’interno di corti altrettanto importanti di quella papale ed originatesi nei palazzi nobiliari romani, dal circolo sorto intorno a Palazzo Barberini e riunito intorno al Cardinal Nipote Francesco, mecenate e poeta egli stesso a quello originatosi alla corte del cardinale Maurizio di Savoia. Entrambe le *Accademie* si caratterizzano per uno spiccato senso artistico, basti ricordare che nel ridotto di Palazzo Barberini sarà rappresentato quel *Sant’Alessio* di Rospigliosi, cardinale anch’egli e futuro papa con il nome di Clemente IX e che entrambi i palazzi saranno frequentati da personaggi come Marino, Guarini e Tassoni, peraltro principi, tutti e tre, di un altro circolo letterario quale era l’Accademia degli Umoristi, contemporanea dei Lincei (1603). Naturalmente, non vanno dimenticati anche i palazzi di altre famiglie nobili romane e di diversi cardinali, non ultimi gli stessi Giustiniani e Montalto, entrambi fondamentali per Caravaggio e per noi; e non vanno neppure dimenticati, per gli stessi motivi i circoli culturali nati intorno all’Oratorio di Santa Maria della Vallicella, perno di tutta l’attività musicale a livello di oratorio vocale. Questi ritrovi culturali si caratterizzano, almeno fino al 1644, per una estrema tranquillità di scelte e libertà di idee teoriche e poetiche, anche di stampo modernista, ed in tutti i campi artistici; anzi, in molte situazioni la novità si sottolinea e si esplica attraverso il tentativo di passare dal classicismo al moderno ricercando la novità linguistica, espressiva, letteraria, immaginifica.

L'epoca giustiniana, dunque, si muove, a fatica (e per congiunture storiche non certo dipendenti dalla figura del marchese, tanto meno di suo fratello) tra il magistero (austero) di una tradizione che passa per accademie, cultura cortigiana e Sacro Soglio e le lusinghe del modernismo che, invece, si muovono nel prodotto artistico e nelle scelte degli autori (uno per tutti Caravaggio). Perciò, se si vuole analizzare storicamente e geograficamente l'epoca in cui i nostri due collezionisti agiscono, è necessario visualizzare sia il piano storico, che quello geografico. Così, se sul piano della dimensione letteraria aperta alla territorializzazione, possiamo evidenziare distanze ampie che non dimensionano che un *ceto nobiliare* che si diletta di letteratura poco interessandosi del resto, sul piano della modernizzazione invece, è possibile ricondurre il gioco letterario agli ambienti romani e barberiniani in particolare.

La cultura, dunque, se passa ancora per le mani di una aristocrazia letteraria che se ne serve come accidente affettivo e cortigiano, pure, comincia però ad assumere tutti quei contenuti di rivoluzionarietà e progressivismo storico che caratterizzerà l'epoca successiva; e più si caratterizzerà in questa maniera, più la chiesa si chiuderà in se stessa cercando protezione al suo interno. Così, appena dopo il 1640, la reazione è già in atto e non deve meravigliare se, di lì ad un secolo, quel braccio secolare ancora è attivo e pronto a punire ogni nuova e moderna iniziativa di cambiamento. Ancora una volta, Giustiniani ed i suoi trattati epistolari confermano questa condizione della cultura romano-papalina tra Cinquecento e Seicento e ne confermano il valore di punto di riferimento per tutta una epoca. La centralità culturale di Roma, nel periodo a cavallo tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, garantisce la fortuna di un genere epistolare costruito perciò con caratteristiche trattatistiche, ma anche semplici, retorici quanto basta nel linguaggio, ma non pedissequamente scientifici.

## **2. Il Discorso sopra la musica de' suoi tempi di Vincenzo Giustiniani**

Risalente al 1628, rispetto agli altri *Discorsi* quello sulla musica è sempre stato più citato che letto e, pur avendo suscitato interesse nei critici e negli storici, mai ha incontrato una lettura davvero critica e profonda dei suoi contenuti<sup>2</sup>.

La data di scrittura del *Discorso* è il 1628. La limitazione temporale imposta dall'autore, infatti, ci permette di stabilire limiti cronologici precisi: l'*Ottavo libro de madrigali* a cinque voci di de Wert<sup>3</sup> (fig. 8) e il *Liber secundus diversarum modulationum* di Frescobaldi (1627).

MUSICA E MECENATISMO A ROMA  
NEL PRIMO SEICENTO. VINCENZO GIUSTINIANI E IL  
“DISCORSO SOPRA LA MUSICA DE’ SUOI TEMPI”

---

FIGURA 8:  
Il frontespizio dell’Ottavo libro de madrigali a cinque voci di Gaches de Wert

---



Non solo, ma le citazioni di autori e personaggi nel *Discorso* contenuti, ci permettono di determinare la data in cui il testo sarebbe stato steso. Ad esempio, nel *Discorso* è citato, come buon esecutore “a libro”, Filippo IV di Spagna, assunto al regno nel 1621 e questo già basta a smentire le attribuzioni precedenti che datavano lo scritto, al più tardi, al 1603 o al 1610 per posticiparlo di quindici anni circa.

[...] Anzi dirò che ne i tempi nostri la musica viene nobilitata et illustrata più che mai, mentre il Re Filippo IV di Spagna et ambidue li suoi fratelli se ne diletmano, e sogliono spesso cantare al libro, e sonar di Viole concertate insieme, con alcuni pochi altri musici per supplire al numero competente [...] (*Discorso*, pp. 66).

Ancora, altri dati ci permettono di fissare definitivamente, senza giri inutili, ancora una volta al 1628, la data del lavoro, con ciò posticipando di sette anni la collocazione cronologica. Infatti, se si tiene conto dei dati biografici di Ciccio Genovese, da noi identificato in Francesco Molinaro (1565-1634), Orazio Mihi (1594-1641), Ottaviano Vestri Barbiani (1577-1626) e Vincenzo Ugolini (1570-1638), vediamo che il limite cronologico inferiore si muove, per forza di cose, intorno al 1634 al massimo, mentre, il limite cronologico iniziale viene a collocarsi intorno al 1600. Però, nel testo, il marchese ha fissato un dato perentorio che non può essere ignorato e che chiude

definitivamente la questione. Più avanti, infatti, egli segnala l'età di Vincenzo Ugolini<sup>4</sup> (quaranta anni), all'epoca già ex-maestro di cappella a San Pietro e, proprio nel periodo in cui Giustiniani stende il *Discorso*, impegnato nei festeggiamenti per il matrimonio tra il duca di Parma e Margherita de' Medici (fig. 9).

FIGURA 9:

*Gareggiamento d'Amore e d'Imeneo rappresentato in Eliconia per le nozze delli Serenissimi di Piacenza e Parma. Epitalamio di Bernardo Morando, 1628*

---



Il matrimonio fu celebrato a Firenze nell'ottobre 1628, pertanto, nessun'altra data può essere più precisa di questa e, per questo motivo, il nostro scritto non può essere che collocato nello stesso periodo in quanto Vincenzo Giustiniani afferma che "ora si trova in Parma chiamato con l'occasione" e quindi quasi contemporaneamente alla stesura. Tenendo conto che i festeggiamenti iniziarono nel ducato di Parma circa un mese prima possiamo collocare con una certa precisione il *Discorso* alla fine dell'estate dello stesso anno.

Oggi di nelle composizioni da cantarsi in chiesa non si preme tanto come per avanti nella sodezza et artificio del contraponto, ma nella loro grande varietà e nella diversità de gli ornamenti, et a più cori nelle feste solenni con accompagnamento di sinfonie di varij istromenti, con intromettervi anche lo stile recitativo, il qual modo ricerca gran pratica più tosto e vi-

MUSICA E MECENATISMO A ROMA  
NEL PRIMO SEICENTO. VINCENZO GIUSTINIANI E IL  
“DISCORSO SOPRA LA MUSICA DE’ SUOI TEMPI”

---

vacità d’ingegno e fatica di scrivere, che gran maturità e scienza di contraponto esquisita. E per tal segno si vede che li Maestri di Cappella delle chiese principali sono giovenotti; et il più vecchio fra essi è Vincenzo Ugolino d’età di anni 40 in circa, che fu Maestro di Cappella in San Pietro per alcuni anni, e ora si trova in Parma chiamato con l’occasione delle nozze di quel Duca Serenissimo con la Serenissima Margarita de’ Medici sorella del Gran Duca di Toscana (*Discorso*, pp. 72-73).

Il *Discorso sopra la musica de’ suoi tempi* è una vera e propria storia della musica, costruita per aree regionali e per aspetti produttivi e formali descritti secondo la loro origine geografica. Il testo non ha altre finalità che quelle di narrare una storia della musica diacronica e dei musicisti della sua epoca, in un crescendo di tecniche, strumenti, personaggi, strutture e forme musicali che non può che essere identificata con la sola classificazione cronologica adatta e cioè, appunto, la sua epoca, i *suoi tempi* e non altri. Eliminando questa fondamentale appendice periodale, il tema del *Discorso* diventa comune, il lettore impiega del tempo a capire di quali argomenti specifici lo scrittore sta parlando e soprattutto il testo acquista una dimensione narrativa che prevarica quella trattatistica e ne snatura gli equilibri costruttivi, anche per questo, abbiamo deciso di ripristinare il titolo originale. Giustiniani, fin da subito, non ha alcuna intenzione di scrivere un trattato vero e proprio, sa bene che, il solo genere trattatistico lo porterebbe fuori contesto e lontano dagli scopi principali di intrattenimento cortigiano che si era prefissato: narrare e discorrere nello stesso tempo dei nuovi orientamenti critici, non solo storico-musicali, ma anche letterari e artistici in genere.

Lo stesso può dirsi anche riguardo del quadro storico generale del tempo, il quale, se non come date della vita di Vincenzo Giustiniani, non è quasi mai specificato. Insomma, pur avendo il merito di aver riproposto una opera importantissima, pure non ne è stato colto il fattore più importante e non si è avuta piena coscienza del valore documentale che il testo possiede, a prescindere dalla vicinanza con gli altri *Discorsi*. Anzi, in questo caso, la sua particolarità ed utilità aumentano a dismisura poiché, nel complesso di una strutturazione onnicomprensiva di tutti i testi insieme, propri quello sulla musica è il più completo, il più preciso e meglio strutturato. Mentre gli altri discorsi, infatti, restano al livello di rapporto generico sullo stato dell’arte, il nostro *Discorso* invece, scende nel particolare, compie percorsi precisi sulla dimensione effettiva del problema ‘musica’ tra Cinquecento e Seicento sia a livello di fruizione che di composizione e strutturazione della opera musicale in sé. Forse, l’unico *Discorso* che un po’ si avvicina – per qualità e complessità degli argomenti – al nostro è quello sulla pittura, soprattutto quando si parla di Caravaggio e del “fare bene un quadro”, in tutti e due i

casi, sia Caravaggio che il suo modo di dipingere sono tratteggiati come se si descrivesse una complessa partitura polifonica, in cui i colori, la scelta della luce ed il soggetto rappresentato formano un percorso tematico che funziona soltanto come unicum come tale gestito e non come forme indipendenti del linguaggio dell'autore bergamasco. Questo ci spinge a pensare ad una costruzione della riflessione giustiniana come strutturata sulla identità della forme artistiche, comuni ad una sola matrice originaria (la poesia) che le informa e le arricchisce di un lessico di base, il quale, solo successivamente, nella sua autonomia, si disciplina e si costruisce come linguaggio tecnico indipendente. Così, la pittura, l'architettura e la musica, nate dalla comune matrice poetica, si dimensionano in seguito, liberamente, in scienze autonome, dotate di regole certe, ma eteronome, poiché la loro peculiarità in termini estetici non può che essere ricondotta naturalmente alla sola poesia e ad un unico canone estetico.

La rinuncia a discutere della teoria e della condizione filosofica della musica (e quindi non parlare di Agostino o Boetio), non è solo dettata dalla necessità di dare risposte concrete sulla pratica musicale del tempo, ma soprattutto dalla necessità di non porre il problema da un solo punto di vista, per lo più, già all'epoca largamente superato dalle nuove scelte estetiche compiute in campo soprattutto polifonico e strumentale.

Ora essendomi sovvenuto che l'esercizio della musica possa esser mezzo molto appropriato all'intento di V. S., mi pare anche conveniente che io aggiunga questi pochi fogli agli altri, con esprimere le considerazioni che a questo proposito mi sono occorse, per maggiormente soddisfare a V. S. Senza voler però entrare a discorrere della teorica della musica, insegnata da molti antichi e moderni insieme con le altre parti delle scienze ossia arti matematiche, et anche in particolare da alcuni autori et in specie Santo Augustino e Boezio né meno delle varie parti della musica distinte in canto fermo, figurato, cromatico e enarmonico, tra quali le tre prime sono oggidì in uso, e n'hanno trattato diversi autori, e dell'ultima non se ne ha cognizione (*Discorso*, p. 56)

Non a caso, Giustiniani accenna ad una divisione in quattro generi della musica ben precisi: canto fermo, genere figurato, cromatico ed enarmonico, di cui, i primi tre sono in uso, mentre della ultima "non se ne ha cognizione". Si preferisce allora discutere della musica come pratica della composizione e dell'esecuzione al tempo suo, toccando le implicazioni formative della musica stessa, ma tacendo volutamente della teoria musicale e dei filosofi che l'hanno regolata come principio del fare. Anzi, la possibilità di descrivere quattro generi ben precisi, costringe Giustiniani a rimanere ancorato alla scientificità del discorso musicale, alle sue radici filosofiche, alla citazione di un catalogo di autori che hanno prima determinato e poi perfezionato la diversa e nuova codificazione del suo linguaggio, alla realizzazione di un

MUSICA E MECENATISMO A ROMA  
NEL PRIMO SEICENTO. VINCENZO GIUSTINIANI E IL  
“DISCORSO SOPRA LA MUSICA DE’ SUOI TEMPI”

---

ambiente culturale nuovo in cui la musica riveste una dimensione ed una funzione culturale e sociale insieme, tutto ciò, a prescindere dalla preparazione che l’autore dichiara di non possedere completamente. Una difesa questa, che non regge e che è, evidentemente autoadulatoria.

Lo stimolo alla scrittura, proveniente da una precisa richiesta di Teodoro Amayden (“Ma solo con l’intenzione che ho di dar gusto e sodisfazione a V. S. nella richiesta che mi fece”), è organizzato e gestito “quasi come una narrazione in guisa d’istoria” corredata di esempi e organizzata a partire dalla fanciullezza e dalla epoca dei suoi primi studi musicali, fino a comprendere tutta l’attività musicale del tempo a lui contemporaneo (“[...] Tanto più che questo discorso non è teorico politico, composto o per dir meglio rubbato da’ buoni autori antichi e moderni, come oggi di si usa da molti, ma è una vera narrazione e similitudine di relazione e d’istoria, fondata sopra una poca prattica da me acquistata [...]”).

Ma solo con l’intenzione che ho di dar gusto e sodisfazione a V. S. nella richiesta che mi fece, metterò in carta familiarmente alcuni pensieri che mi occorrono a questo proposito, fondandoli sopra alcuna poca esperienza da me acquistata mentre ho tenuto conversazione in casa senza l’esercizio del gioco, ma con altre virtuose occupazioni, e particolarmente con questa della musica, esercitata senza concorso di persone mercenarie, tra gentiluomini diversi, che se ne prendevano diletto e gusto per inclinazione naturale. E per maggior facilità distenderò questo breve discorso quasi come una narrazione in guisa d’istoria, compartita da alcuni tempi distinti, né quali per il corso della mia età sono stati inventati vari modi et invenzioni di cantare e suonare, con occasione di varie e distinte cagioni et occorrenze et in esso, secondo che verrà a proposito, saranno inserti alcuni pensieri, che per esser appropriati al suo intento, non li doveranno esser discari (*Discorso*, p. 56).

Vincenzo Giustiniani non è l’unico autore che rivolge la propria attenzione verso la catalogazione di nomi e stili compositivi. Prima di lui, e nemmeno tanto prima, Giulio Cesare Monteverdi (nella *Dichiarazione* allegata agli *Scherzi musicali a tre voci* pubblicata dal fratello Claudio nel 1607 a Venezia per i tipi di Ricciardo Amadino) e Giovanni Battista Magone (nella sua *Ghirlanda Musicale* pubblicata nel 1615) elencano liste più o meno complete di compositori e teorici appartenenti sia alla scuola romana che veneziana. Ciò che invece rappresenta un’autentica novità nel *Discorso* giustiniano è la classificazione della produzione e degli stili in base alla propria vita, alla propria formazione e livello sociale di riferimento. Per la prima volta forse, si tiene conto di un pubblico, di effetti e risultati di quella data composizione o

di quel dato stile su di esso rispetto al livello sociale e al grado di autoreferenzialità del brano musicale rispetto al clima culturale in cui esso è stato prodotto e recepito. Pur con un grado di empirismo eccessivo e con vistosi errori o omissioni (vedi Emilio de' Cavalieri ed altri illustri assenti), il discorso volutamente storicizzato di Giustiniani si muove in sei punti ben precisi e delineati che poi, tra di loro, si intersecano creando nuovi interrogativi e nuovi argomenti da affrontare.

Il primo di essi è relativo alla musica “de' suoi tempi”, quella cioè composta ed eseguita (per generi, forme e stili) al tempo della sua prima formazione musicale. Così, Arcadelt, Striggio, Lasso, de Rore, de Monte e le villanelle in uso nella sua infanzia sono il primo approccio, per generi, forme e stili, che la storia della musica in epoca moderna conosca, a prescindere dal catalogo nominativo degli autori.

Il secondo aspetto è rappresentato dalla novità, in termini di progresso compositivo, della musica dall'epoca della infanzia a quella della maturità di Vincenzo; i “dilettosi” Marenzio, Palestrina (“Pellestrina”) e Giovannelli sono i nuovi campioni di questa seconda generazione di compositori italiani, capaci di traghettare la musica italiana dalle scuole regionali barocche al predominio sulla musica europea.

Il terzo momento riguarda l'evoluzione del canto e la nascita, in Roma prima e poi a Modena e Ferrara, della moda del virtuosismo vocale, argomento questo che permette di introdurre il quarto punto, quello relativo invece alla musica in Napoli (Gesualdo su tutti) ed il quinto, interessante invece il rapporto tra mecenati e compositori<sup>5</sup>, in particolare a Roma (il cardinale Montalto) e Firenze (il cardinale Ferdinando de' Medici poi Granduca di Toscana, v. fig. 10).

FIGURA 10:

Scipione Pulzone da Gaeta, Il cardinale Ferdinando de' Medici

---



A sua volta, questa parte serve da introduzione al mecenatismo di Filippo IV di Spagna (fig. 11) ed al favore che la musica sacra policorale incontrava soprattutto nel paese iberico, *pendant* con l'equivalente parte del dialogo sopra la pittura in cui si parla della moda del collezionismo in Francia e, appunto, in Spagna. Ciò accade anche perché, il marchese Giustiniani

MUSICA E MECENATISMO A ROMA  
NEL PRIMO SEICENTO. VINCENZO GIUSTINIANI E IL  
“DISCORSO SOPRA LA MUSICA DE’ SUOI TEMPI”

---

appartiene, come Amayden, al partito filospagnolo e dunque la citazione continua della cultura spagnola, come esempio da seguire, è anche un modello di riferimento politico non indifferente.

FIGURA 11:  
Velasquez, Filippo IV di Spagna

---



Dunque, lo scritto giustiniano, ammoderna la catalogazione degli autori e la trasforma in un documento fondamentale per la trattazione soprattutto degli stili, argomento questo non certo sconosciuto al Cinquecento ed anzi rigorosamente legato alla forma musicale per eccellenza di quell’epoca e cioè il madrigale. Non a caso Luca Marenzio, nel 1587, compone alcuni madrigali su testi petrarcheschi e sannazariani progettandoli in maniera “[...] assai differente dalla passata, avendo [...] per le proprietà dello stile atteso a una [...] mesta gravità” che solo quei due autori, ed in particolare il napoletano (per il tipo di metro adottato), potevano esprimere (fig. 12).

FIGURA 12:  
Luca Marenzio

---



Lo stile dei musicisti, allora, è parte della letteratura e non è proprio del linguaggio musicale. Oltretutto, dalla pratica letteraria derivano anche la nozione della distinzione degli stili e del loro decoro, inteso come adeguato utilizzo di determinazione dello stile rispetto agli argomenti contingenti.

La questione dello stile e della derivazione del linguaggio musicale da quello letterario, a nostro parere, condiziona anche la scelta e la conseguente citazione di autori e forme. Infatti, se si seguono le scelte operate dal marchese di Bassano, ci si rende conto di come, unico suo interesse, sia quello di determinare una sorta di linea di passaggio dalle forme semplici della polifonia e della musica strumentale a quelle più complesse, ma sempre nell'ambito della musica strumentale o sacra. Il teatro e le sue forme non gli interessano ed è questo, principalmente, il motivo per cui non cita Emilio de' Cavalieri, ed invece, dello stesso clima culturale fiorentino in cui il compositore romano agisce, cita personaggi come Vittoria Archilei e Gualfreducci. L'interesse di Giustiniani sta, infatti, nel discutere del sacro e dello strumentale, ma non del genere profano per eccellenza. Il discorso conduce, gioco forza, alla individuazione di alcuni personaggi di grande rilievo all'epoca e fondamentali per sopperire a tale mancanza. Tre di questi, in particolare, vanno qui indicati: Fumia, lo stesso Onofrio Gualfreducci e Ciccio Genovese.

La prima è da identificarsi con Eufemia Jozola, cantante di area napoletana molto legata a due altre figure femminili, altrettanto importanti per il panorama esecutivo di metà Cinquecento e cioè Vittoria Moschella e sua

MUSICA E MECENATISMO A ROMA  
NEL PRIMO SEICENTO. VINCENZO GIUSTINIANI E IL  
“DISCORSO SOPRA LA MUSICA DE’ SUOI TEMPI”

---

figlia<sup>6</sup>. L’identificazione di Fumia con Eufemia Jozola permette anche di individuare un nucleo abbastanza nutrito di musicisti e cantanti che, dall’area napoletana cui originariamente appartenevano, si sono poi trasferiti in Roma, o almeno, la loro fama è giunta fino in Roma. Anzi, rileggendo attentamente il passo (“[...] I quali svegliarono i compositori a far operare tanto da cantare a più voci come ad una sola sopra un istrumento, ad imitazione delli suddetti e d’una tal femina chiamata Femia [...]”), è evidente che il cantare ad una voce sopra il basso (tecnica in cui Fumia e le altre sembrano eccellere), originatosi in Napoli, si sia presto esteso in ambiente romano. Stando alle fonti comunque, a Napoli, già alla metà del XVI secolo, diverse donne facevano parte di Accademie ed erano riconosciute come esperte cantanti, da Antonia di Cardona e Vittoria Fagiola a Maria di Cardona, cognata di Antonia ed anche essa cantante e suonatrice di liuto, almeno stando alla testimonianza lasciataci da Giovanni Andrea Gesualdo (nipote di Antonio Minturno e lontano parente di Carlo Gesualdo) nella sua famosissima *Esposizione* sul *Canzoniere* petrarchesco (Venezia, Nicolini de’ Sabbio, 1533, fig. 13).

FIGURA 13:

G. A. Gesualdo, *Il Petrarca con l’esposizione di M. Gio. Andrea Gesualdo* [...]

---



Il secondo, Onofrio Gualfreducci (Gualfreduccio), soprannista, ma castrato secondo Giustiniani, è in Sistina tra il 1575 ed il 1577 e poi fino al 1587 quando si trasferì a Firenze. Tre anni dopo torna a Roma, al servizio del Cardinal Montalto. Vi rimase fino al 1600 quando fece ritorno nella natia Pistoia dove rimase fino alla morte.

Il terzo, Ciccio Genovese, riteniamo debba essere identificato con

Francesco Molinaro, maestro di cappella nel duomo genovese e per tre motivi: 1) sue composizioni erano presenti in diverse raccolte alla fine del Cinquecento e quindi Vincenzo Giustiniani ha potuto sicuramente averne notizia ed apprezzarne la tecnica e l'*inventio* tematica e improvvisativa; 2) sicuramente l'ambiente musicale genovese non era sconosciuto al marchese poiché i suoi rapporti (e quelli della sua famiglia) con Genova non erano certo stati recisi. Anzi, tra XVI e XVII secolo essi si sono addirittura infittiti, sia per gli incarichi ricoperti dai fratelli Giustiniani, sia per le faccende strettamente familiari; 3) il genere in cui Ciccio Genovese eccelle è la musica per liuto e sappiamo bene quanto questo strumento fosse ritenuto interessante non solo per i Giustiniani ma anche per le altre corti cardinalizie romane.

Come si vede, già queste sole situazioni, fanno del *Discorso* e della figura di Vincenzo Giustiniani uno dei più importanti e meno valutati storici dei primi quaranta anni del Seicento ed uno dei più documentati testimoni del passaggio dalla Controriforma al Barocco stesso, non solo come passaggio stilistico e compositivo, ma anche ammodernamento delle scelte estetiche e poetiche che hanno contraddistinto gli autori in una epoca in cui la dimensione musicale prende il sopravvento sulla poesia e la condiziona diventando, da comprimaria, primaria e necessaria. Lo stesso pubblico, ed è quanto traspare dallo scritto giustiniano, diventa necessario, onnipresente e giudicante, poiché, senza di esso, la stessa esistenza dell'opera d'arte sarebbe comunque compromessa. Se la imitazione, principio produttivo introdotto e codificato da Minturno (*Arte poetica toscana*, Venezia, Rampazetto, 1563), sia pure affiancato dalla sprezzatura e dalla grazia (a loro volta risalenti ancora alla codificazione datane da Castiglione ne *Il Cortigiano*, stampato giusto un secolo prima del nostro *Discorso*), è ancora patrimonio costruttivo del musicista come del poeta, ciò è accaduto proprio per la volontà indagatrice del pubblico, affascinato dalla modernità e sempre rivolto alla novità.

### 3. Novità e importanza oggi: dalla *traditio* al fenomeno culturale

Più citato che letto, e spesso edito senza troppo curarsi dei narrati e del narrato, il *Discorso sopra la musica de' suoi tempi*, lungo tutto l'arco del XX secolo è stato praticamente ignorato, vuoi per la colpevole errata interpretazione dello scritto e dei suoi contenuti, vuoi per l'impossibilità di cogliere il senso di completezza dell'opera stessa che emerge solo se si guarda ad esso nel complesso di tutti gli altri scritti contenuti nel Fondo Giustiniani, cosa oggettivamente non semplice perché richiede occhi attenti, allenati alla interdisciplinarietà e personalità attente alla fisionomia culturale dei due fratelli Giustiniani, fatto questo da non sottovalutare, poiché non si può scindere l'idea storico-musicale di Vincenzo dalla sua *Libreria*, dai suoi quadri, dalla personalità del fratello, dai suoi gusti.

Il valore dell'opera in questione, infatti, può essere realmente compresa in

MUSICA E MECENATISMO A ROMA  
NEL PRIMO SEICENTO. VINCENZO GIUSTINIANI E IL  
“DISCORSO SOPRA LA MUSICA DE’ SUOI TEMPI”

---

tutta la sua importanza solo se confrontata con le altre epistole, intrise di una contiguità culturale, letteraria e stilistica che, colta da un solo punto di vista, non emerge completamente, né si dota di senso compiuto. Anche letterariamente, dunque, il *Discorso* evidenzia una continuità forte con la scrittura trattatistica del secolo precedente, sia per via della sua derivazione dal modello retorico ciceroniano (derivato dalle teorie e dalla interpretazione del *De orator* e dell’*Orator* datane proprio da Minturno), sia per la particolare valenza accordata alla poesia (intesa come paradigma di tutte le arti e, dunque, anche della musica), linguaggio che si origina dall’imitazione e che su di essa pone la propria codificazione come oggetto artistico prodotto (aspetto anche questo derivato da Minturno).

Non solo, ma concependo in questa maniera la produzione artistica, si fissano canoni costruttivi che non tengono più conto, in un sinolo di teorie aristoteliche e platoniche, dei principi del *docere*, del *movere* e del *delectare*, ed anzi, pensando di innovare, si privilegiano gli ultimi due a discapito del primo e li si considera ancora parte della grazia e della sprezzatura. Lo stesso pubblico, che a cento anni dalla pubblicazione del *Cortegiano* è rimasto sostanzialmente lo stesso, pur interessato e colpito dalla polifonia delle nuove generazioni e meravigliato dei progressi tecnici degli strumenti e degli esecutori, pure, richiede ancora attenzione e cura nella proposta musicale, la quale, non può discostarsi più di tanto dagli stili e dalle forme in uso. Non a caso, Giustiniani, in più luoghi, avverte che il compositore (ma non solo lui, anche il poeta) deve lo stesso tener presente la sensibilità degli ascoltatori e la loro funzione di uomini di corte, aggraziati e degni di un linguaggio alto, dotato di senso etico e bello per la sua immediata percezione. Soprattutto in quest’ultimo aspetto si nota la novità che tale nozione comporta: il bello non è più ideale, ma fisico, determinato dalla capacità della musica di *movere ac delectare auditorem* e non più legato alla sua dimensione ideale, ma codificato in base alle sole risultanti estetiche percettive date dallo sguardo e dall’udito. Tale codificazione, ancora ai tempi di Giustiniani, è diretta emanazione, sia del *De pulchro* amore di Agostino Nifo (maestro di Minturno a Padova), che del codice petrarchesco che Giovanni Andrea Gesualdo (nipote di Minturno) impone nella sua già citata *Sposizione*.

La tradizione musicale narrata da Giustiniani obbedisce, dunque, a canoni e principi costruttivi che non sono a lui coevi, ma che il barocco ed il manierismo del Cinquecento hanno saputo cambiare, tenendo lo stesso d’occhio, sia la tradizione che i cambiamenti artistici e le nuove visioni che, i poeti in particolare, avevano saputo costruire nella propria riflessione. Tale scelta narrativa è voluta e dichiarata, non a caso Giustiniani prende in considerazione solo la musica sacra e quella strumentale. Il melodramma non può interessare (ed è questo uno dei motivi per cui non si cita l’attività di

Vincenzo Galilei, la Camerata dei Bardi ed Emilio de' Cavalieri) perché, da un lato, in presenza di una forma sostanzialmente monodica (e raramente polifonica), non è in grado di assorbire il linguaggio contrappuntistico ed i principi imitativi all'interno delle proprie forme, dall'altro, è impotente di fronte allo svilupparsi delle tecniche di esecuzione strumentali che, sempre più, attirano il pubblico e ne determinano i gusti molto più che gli intermedi e le tragedie in musica.

Ma il melodramma non può interessare, paradossalmente, anche per i motivi per cui esso è prodotto: la tragedia e la catarsi non interessano più, la nuova frontiera è rappresentata dagli affetti e dalla loro capacità di rendere il bello immediatamente e fisicamente, senza mediazioni ed infingimenti. Il bello è ora solo una sensazione che colpisce e si mostra, senza riflessioni e senza provocare sollevazioni etiche e morali nell'intelletto. Anzi, proprio questo ultimo comincia ad assumere quella fisionomia moderna del principio di ragione che agisce in funzione solo della reale percezione del fenomeno e non sulla base di una sua codificazione metafisica o ontologica.

È il caso de *Il Minturno, ovvero de la bellezza*<sup>7</sup> in cui, proprio il teorico Aurunco discute, in tema di bellezza e determinazione di essa, con il viterbese Ruscelli, veneziano d'adozione ed autore di commenti ad Ariosto, Petrarca e Boccaccio. Nel dialogo, agevolmente Minturno confuta le tesi proposte da Ruscelli opponendo alle sue tesi argomenti che vanno in direzione di una critica piuttosto felice e mirata degli argomenti platonici esposti nell'*Ippia maggiore* e presenti in molteplici autori anche ad essi contemporanei (il riferimento è implicito all'*opus* ficiniano). Per Minturno la bellezza non è violenza della natura, poiché essa è secondo natura; non è tirannide perché si congiunge alla onestà; non è regno dei sensi dato che essa è tale di per sé; il bello è un inganno, ma il decoro è inganno della bellezza; Amore è proprio di ogni età dell'uomo, dalla fanciullezza fino alla vecchiaia. La bellezza è dunque propria della natura angelica o dell'anima umana, è eterna e divina e non soffre la lontananza dalle cose.

Ora, a parte le elucubrazioni stilistiche ed estetiche, ciò che importa è il modo con cui queste affermazioni vanno ad inserirsi nella poetica di Tasso e prima ancora di Minturno. La costruzione aristotelica del bello, confuso con i principi d'amore, si somma al tomismo imperante e si definisce in contesti della riflessione che si riferiscono, ora, allo stato naturale delle cose. Affermare ad esempio, come fa Minturno, che la bellezza è eterna e non soffre la lontana oggettiva dalle cose, significa non riconoscere più alla bellezza quella diretta emanazione della sua essenza dalla grazia divina, con ciò negando ogni afflato teologico alla creazione artistica.

Altrove, la presenza di Minturno è ancora più pressante non solo per la adesione teorica del Tasso, ma soprattutto come modello teorico di riferimento esplicitamente adottato. È il caso dei *Discorsi del poema eroico*<sup>8</sup>. In essi, sin dal primo libro, si dichiarano intenti di discussione che sono connessi all'opera di Minturno e frutto dell'acclarato bembismo napoletano,

MUSICA E MECENATISMO A ROMA  
NEL PRIMO SEICENTO. VINCENZO GIUSTINIANI E IL  
“DISCORSO SOPRA LA MUSICA DE’ SUOI TEMPI”

---

dalla concezione della poesia come imitazione delle azioni umane all’adozione della poesia come principio dilettevole (considerazione espressa già da Minturno e dalle accademie napoletane alla metà degli anni Cinquanta del XVI secolo), dalla considerazione che il narrare sia proprio del poema eroico alla preminenza della poesia rispetto alla storia. Ma in particolare per la definizione della nozione di *meraviglia* – che Minturno identifica con il principio aristotelico della compassione e dell’orrore (a loro volta compresi nella definizione di *catarsi*) ed è qualificata come *admiratio*, e che Tasso utilizza in chiave già preseicentista – possiamo individuare un filo unitario che scavalca il Cinquecento e giunge al Seicento.

[...] Dee dunque ancora l’epopeia aver il suo proprio diletto co la sua propria operazione; e questa peravventura è il mover meraviglia, la quale non pare propriissima de la epopea, perché muove meraviglia la tragedia [...].<sup>9</sup>

È su queste basi che poi, traslando in musica il linguaggio tassesco, si portano, nel campo della composizione musicale, le istanze della nuova poesia, letta ora soprattutto come prodotto musicale, perfettamente riconoscibile nell’unitarietà indissolubile tra musica e poesia. Così, anche il soggetto (favola), la sua trasformazione in forma e il verso non possono essere ragione della poesia (cioè la stessa cosa della poesia), ma semplicemente ornato, definizione analoga a Minturno<sup>10</sup> e non solo, visto che anche Camillo Pellegrino dà la stessa risposta al problema.

[...] Mi ricordo di aver letto che la bontà e la virtù della locuzione primieramente consiste in muover gli affetti et in generar meraviglia e diletto, come detto avete, nell’animo di colui che legge, senza recargli sazietà. E se così è, la locuzione dell’Ariosto, altri potrebbe dir che operi questi effetti, poiché aprendosi il suo Orlando in qual luogo vi vogliate, in ogni sua parte ha non so che di occulta energia che ti sforza a leggerlo. E se ciò è vero, che importa che egli ciò faccia più tosto con apula commune che con modi di dir peregrini? Anzi è più loda di un poeta, che fa nascer la meraviglia da locuzion chiara e natia che da altra peregrina et oscura, poiché in questa daran meraviglia per avventura le frasi nuove et artificio ricercato, et in quella la collocazione solamente delle voci et il numero, onde risulta l’armonia che rapisce altrui quasi con occulto miracolo. Del che, e ne’ poeti latini e nel Petrarca potrei io recar molti essempli, i quali, con la sola proprietà e candidezza delle voci ben collocate partoriscono ne’ loro versi meraviglie maggiori che con i traslati et arte ricercata non fanno (*Il Carrafa, o vero della epica poesia, dialogo di Camillo Pellegrino*

*no. All'Illustrissimo Signor Marco Antonio Carrafa, in Firenze, Nella Stamperia di Sermartelli, MDLXXXIII, p. 160).*

L'affermazione è importante perché è collegata alla differenziazione stilistica del testo scritto, determinatasi non solo in funzione del verso, ma che in termini di utilizzo appropriato del lessico. Anche qui, il filo conduttore che unisce il pensiero di Minturno a Tasso è evidente e rintracciabile prima nella classificazione dei petrarchismi più utili all'uso ("che fanno magnifico e illustre e ornato il verso") e poi nella loro funzionalità espressiva, fondamentale per la chiarezza e la evidenza. Minturno, infatti, con Vettori e Piccolomini, ammonisce il poeta a non volere piegare il proprio scrivere metaforico all'enigma e quello "peregrino" "che di lingua straniera si piglia", al barbarismo. L'elocuzione dunque, è un fatto razionale: così come la scelta della favola e la sua disposizione, anche essa deve essere guidata da ragione ed artificio tecnico.

Anche il musicista allora (per estensione) razionalmente sceglie il tema (il genere/la favola), la sua struttura narrativa ed altrettanto razionalmente, agisce su di essa costruendo frasi e periodi musicali, i quali, evitando ogni "peregrinismo" (barbarismo) espongono una *elocutio* che renda magnifico, illustre e ornato il brano in sé. In questa maniera, ragionando per esteso, anche comporre un madrigale è un imitare cose illustri attraverso non soltanto la funzionalità musicale delle note (che servono anche a *movere auditorem* attraverso la felice combinazione di melodia ed armonia) o del verso adottato, ma anche in termini di utilizzo appropriato (estetico-catartico-sensista) delle armonie prescelte e soprattutto di quelle di partenza, appoggio e fine del discorso musicale (tonica-dominante-tonica). Non tendendo ferme queste poche regole, tutta la produzione poetica sarebbe un indistinto inconcludente senza punti identificativi che ne evidenzino il valore estetico. In questo però, Tasso è meno convinto di Minturno. Eppure la questione non è secondaria poiché, proprio la questione del linguaggio e dei lessici è alla base dell'espressività e quindi del messaggio inviato.

Elocuzione e linguaggio e grazia e completezza dei componimenti sono dunque le forme attraverso cui l'importanza dei contenuti si evidenzia; più che la preminente utilizzazione delle parole infatti, a determinare il bello sono proprio i concetti ad essere, rispetto alla forma, importanti e necessari, mentre, le parole *proprie ed usate*, che Tasso e Minturno chiamano anche *traslate*, sono alla base del principio di imitazione e sono il mezzo che permette al poeta di esprimere la cosa attraverso il suo effetto. Questi, giocando con le parole ed il loro valore metaforico, esprime la meraviglia del bello, ultima e più vera ragione della poesia. Soltanto dopo aver dunque scelto il lessico adatto, il poeta sceglie il metro e determina la sua utilizzazione nel campo della sola poesia o delle sue commistioni con altre forme, prima tra tutte la musica<sup>11</sup>.

Contrariamente alla realizzazione di un'identità retorica tra linguaggio

MUSICA E MECENATISMO A ROMA  
NEL PRIMO SEICENTO. VINCENZO GIUSTINIANI E IL  
“DISCORSO SOPRA LA MUSICA DE’ SUOI TEMPI”

---

musicale e poetico (in cui comunque la poesia prevale sulla musica), alla fine del Cinquecento e per tutto il primo trentennio del XVII secolo, la musica non è più dipendente dalla poesia, ma, anzi affrancandosene, si pone in sorta di dimensione altra rispetto alla produzione poetica stessa, fino al punto che, le stesse motivazioni estetico-affettive avanzate dai teorici cinquecenteschi, non hanno più nulla di retorico e concentrano la propria azione sulle modalità con cui sollecitare l’uditore, il pubblico o chi per lui a risentire dei giusti affetti. Così la dimensione estetica e la sua variante affettiva, mantenendo integri i suoi scopi ultimi, cambiano le proprie origini.

Per questo una delle parole più usate (dotata anche di una importanza tutta tecnica) è “imprimere” (si veda la posizione di Bardi<sup>12</sup>, ad esempio, all’interno della Camerata omonima), porre cioè come marchio indelebile la *visio* (sia essa propriamente visivo/estetica che sonora/sensista) nella mente e nei sentimenti del fruitore; l’imprimere comporta una catarsi (purgazione) che, a sua volta, codifica una simpatia, una concordanza di intenti tra fruitore stesso e musicista.

Tra i diversi teorici, Francesco Buonamici, non a caso, afferma la doppia funzione affettiva e dichiara la risultante omeopatica ed allopatrica<sup>13</sup>. A lui ed alla sua esposizione, si lega anche Agnolo Segni, il quale, nelle lezioni sulla poesia tenute alla Accademia Fiorentina nel 1573 (*Ragionamenti sopra le cose pertinenti alla poetica*, Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1581, ff. 80r-80v), dopo aver descritto la posizione di Aristotele e Platone, pone le basi per una codificazione del termine che è molto vicina a quella espressa da Giustiniani.

Alcuni dicono che la purgazione è de’ medesimi affetti, misericordia e timore, sì che la tragedia de’ medesimi empia prima l’animo nostro e poi lo voti, et hanno loro ragioni. Altri che la purgazione sia pur de’ medesimi, misericordia e timore, ma non in tutto estirpazione, ma moderazione, che la tragedia modera e corregge e diminuisce in noi questi due affetti e mediante questi gli altri simili a loro [...].

Dunque, impressione, purgazione, simpatia, omeopatia sono parole connaturate alla risultante estetica ed alla funzione tonificante. La simpatia è necessaria per condurre il fruitore verso la guarigione dell’animo e così la catarsi diventa non più un fatto morale, bensì solo fisico (proprio quello che avevano teorizzato Mario Equicola e Agostino Nifo nei rispettivi trattati sull’amore e sul bello). L’imprimere, che sembra il vero codice identificativo che contraddistingue l’estetica del tempo, ritorna in Vincenzo Galilei, il quale, sembra attenersi alla definizione datane da Bardi (e non potrebbe essere altrimenti, vista la vicinanza – teorica e tecnica – dei due musicisti

fiorentini, entrambi appartenenti alla stessa Camerata).

L'omeopatia, invece, come risultante di una "fissa immagine" e di una "naturale simpatia", pur se apparentemente distante dalle voci elencate, proviene lo stesso dalla *purgatio* petrarchesca<sup>14</sup> ed è il centro della riflessione operata da Lorenzo Giacomini<sup>15</sup> e soprattutto ancora Agnolo Segni, che peraltro, sembra distanziarsi dalle teorie coeve, vuoi per la introduzione del concetto di moderazione, vuoi perché fissa (nella ottica, dunque, di una visione già Seicentista) la conoscenza del fatto artistico, non nell'intelletto, bensì nei sensi dell'udito e della vista.

"[...] Molte cose dunque pone innanzi agli occhi nostri la poetica imitazione e molte ci fa udire, ma tutte lontane da la verità: persone finte, fatti non veri, orazioni false e l'altre accomodate e simili a queste; insomma favole, le quali la ragione dell'anima nostra ottimamente discerne che elle son favole, ma la parte irrazionale è ingannata da loro che ne sente piacere e noia e piange e si rallegra secondo i casi: dove la fantasia in particolare le giudica vere con due sentimenti che le sono scorta, il vedere e lo udire di fuori"<sup>16</sup>.

Dalla similitudine delle teorie si staccano invece Patrizi e lo stesso Vincenzo Giustiniani. Il primo perché rimane nell'ottica dei trattatisti cinquecenteschi sia per la tipologia di trattazione che per le modalità operative, il secondo invece, perché, pur ammodernando il soggetto della propria esposizione, lo stesso rimane ancorato agli stessi temi trattati nel secolo precedente (sprezzatura e grazia). In poche parole, il tempo sembra essersi fermato al *Cortegiano* di Baldassar Castiglione<sup>17</sup>; si sono, insomma, ammodernate le forme ed i contenuti della tradizione artistica, ma non le tematiche, almeno nel caso di Patrizi e Giustiniani. Ora, non che gli altri tengano in minor conto queste due fondamentali nozioni, però, diciamo che il loro peso, ad un secolo dalle loro teorizzazioni, comincia a calare ed a perdere di importanza rispetto alle altre forme di riflessione, più moderne ed al passo con i tempi.

Per Patrizi, che peraltro dissente apertamente con le teorie di Castelvetro, mirabile e meraviglia sono il fine ultimo della poesia e, con estasi e coscienza, sono le forme principali da cui dipendono sia il pubblico che l'autore, poiché, il mirabile è proprio dell'autore e la meraviglia del fruitore<sup>18</sup>. Così, la poesia diventa opera per pochi addetti (*i soprani savi*), iniziati che possono riconoscerne i codici attraverso un esercizio dell'intelletto e, sospinti dallo stupore, giungere all'estasi artistica. Né più né meno di quanto anche Giustiniani afferma, parlando di un'azione mediata dell'intelletto e della retorica che, insieme, dovranno concorrere alla realizzazione del prodotto artistico, il quale, di per sé, non può esser tale se basato soltanto sull'imitazione.

MUSICA E MECENATISMO A ROMA  
NEL PRIMO SEICENTO. VINCENZO GIUSTINIANI E IL  
“DISCORSO SOPRA LA MUSICA DE’ SUOI TEMPI”

---

E per arrivare a questo segno non basterà l’inumazione data a molti dalla natura, ma vi si ricerca anche uno studio et applicazion d’animo e di persona, che possedendo le regole e le giuste proporzioni de’ numeri, unite con quelle della voce sia del suono, e la pratica de’ gli effetti che da queste derivino negli animi de’ gl’uomini, non solo generalmente ma particolarmente corrispondenti all’inclinazioni individuali di ciascuno, et a i gusti che in generale prevagliano per distinti tempi di tanto in tanto, sappia applicare l’artificio et esperienza ai tempi, alle inclinazioni in generale et alii gusti particolari di ciascuno. E per arrivare a questo segno si ricerca molta applicazione dell’intelletto e molto discorso per venire alla conclusione compita dell’opera, con aver fatti molti sillogismi et entimemi per avanti, senza aver studiato la Dialettica d’Aristotele, e senza aver imparato quei versi Barbara celarent etc. ma con unire tutte le condizioni e circostanze suddette (*Discorso*, p. 57)

Da un lato Giustiniani rimane ancorato a Minturno per quanto concerne la composizione (l’imitazione), dall’altro, rinnova la necessità di determinare il fine ultimo dell’opera stessa e cioè la necessità di un pubblico che riceva, in un contesto cortigiano, il prodotto ultimo. Sulla stessa lunghezza d’onda e vicinissimo alla teoria giustiniana è quanto afferma F. Bonciani nelle lezioni tenute nel 1574 all’Accademia degli Alterati, il quale, partendo da Aristotele, giunge, nella propria riflessione, alla codificazione di un principio della imitazione poetica che non può fare a meno del pubblico cui l’opera che lo contiene si rivolge.

[...] ma dicendo Aristotile che le poesie sono imitazione, la quale io affermo essere un rispetto, e’ potre’ parere ch’io intendessi che poesie fussero un rispetto; ma la cosa non istà così; perciò che subito che noi profferiamo “imitazione”, ella insieme ci significa la cosa imitante e ‘l rispetto fra lei e l’imitata; onde a bastanza si intende la cosa imitante “l’imitazione” dicendo, espezialmente perché l’imitazione da lei dipende quasi in tutto. Oltreché, faccendoni i poemi in diverse materie, e’ non si può dire con verità che esse convengano universalmente per essere orazione o armonia o numero, né di per sé prese né tutte insieme, perché alcune poesie solo in una si ritrovano, altre in due e certe in tutte e tre. Là dove dicendosi “imitazioni”, con essa si comprende tutto quello che è necessario a ciascuna spezie di poesia<sup>19</sup>.

Anzi, proprio la mediazione tra ragione e retorica è quella *potenza ammirativa* di cui, invece, ancora una volta parla Patrizi, funzione intermedia tra mirabile e meraviglia che mette in relazione le facoltà cognitive ed

affettive<sup>20</sup>. Come Giustiniani anche Patrizi assume la nozione di musica e di poesia non solo come compenstrate l'una all'altra (ed in questo non c'è differenza rispetto alla pari nozione minturnina), ma anche come espressione simbolica vera e propria e non solo come principio della imitazione; tanto è vero ciò che arriva al punto di determinare più livelli di lettura dell'opera letteraria, classificati in base al pubblico che ne fruisce (dai *soprani savi* al popolo).

[...] Non ogni poesia ogni ingegno farà meravigliare, ma saranno elleno secondo la distinzione sopradetta di soggetti degli uditori più agli uni che agli altri maravigliose. Ma dovrà il poeta sempre, come di proprio ufficio suo e come a proprio fine, studiare di fare mirabile ogni soggetto che egli prenda per le mani, comunque la si prendano i leggitori, che non tutti sono uguali<sup>21</sup>.

Non solo, ma, se il pubblico è fondamentale e se altrettanto lo è la sua risposta in termini emotivi, ancora altrettanto lo diventa la coscienza dell'opera d'arte, questa volta compresa come analogato, come aspetto cioè eteronomo, non più collegato all'immagine che se ne deriva (la somiglianza), bensì al suo simbolo diretto.

[...] Se le parole sono piuttosto simboli, e segnali, e dichiarazioni de' concetti e de' movimenti dell'animo, come di vero sono, e non somiglianze loro, come Aristotele testimoniò de' gesti e de' colori, l'armonie similmente non somiglianze, ma sprimenti e dichiarazioni saranno de' costumi e di difetti d'animo, e segnali e indizi de' concetti di là dentro<sup>22</sup>.

In questo modo, Patrizi codifica un nuovo modo di pensare l'opera musicale e/o poetica, concependola come tramite tra autore e fruitore e come simbolo e segno della sua collocazione verso altre condizioni e situazioni.

[...] I quali concetti fatti nell'animo del cantante poeta, insieme con la armonia delle parole e del suono, trapassano per l'orecchie ne gli animi degli ascoltatori, e muovono in loro quelle potenze dell'animo medesime, che dalle così fatte del cantante sono uscite. E ne commuovono di quegli affetti che seco portano, e di quelle cognizioni, e fantasie, ed opinioni, e discorsi, che recan seco, e vi si innestano, e vi fanno abito e abito tale, qual è formato in essi<sup>23</sup>.

Si noti come, la comprensione del muovere e del cum-muovere, non sia più interpretata alla luce delle vecchie nozioni, bensì secondo la relazione profonda tra autore e fruitore; relazione che, sia chiaro, non avviene come in Minturno sulla base dell'imitazione, bensì su quello di una convergenza totale tra processi interiori ("muovono in loro quelle potenze dell'animo") e

MUSICA E MECENATISMO A ROMA  
NEL PRIMO SEICENTO. VINCENZO GIUSTINIANI E IL  
“DISCORSO SOPRA LA MUSICA DE’ SUOI TEMPI”

---

riflessi emotivi (“commuovono di quegli affetti che seco portano”). Mentre per Minturno il *movere* è sempre un *docere*, per Patrizi invece, esso si salda direttamente al fruitore e da esso dipende la giusta valorizzazione estetica dell’atto creativo.

Se si mettono a confronto le teorie di Minturno e quelle di Patrizi, si potrà notare come, la posizione del teorico Aurunco, partendo dalla condizione teorica, analizza soltanto le forme che presiedono alla risultante affettiva, mentre, se si guarda alla teoria espressa dal teorico, si vede che si occupa direttamente dell’obiettivo fissato. Cioè, pur volendo perseguire, in Minturno, una teoria delle affezioni, si finisce invece, per determinare solo stili e forme che all’obiettivo possono condurre. Invece, un cinquantennio dopo, la necessità della poesia, evidenzia i soli fini pratici, segno che, il valore etico dell’opera è definitivamente compromesso rispetto all’aspetto ricettivo ed auditivo. Anzi, se si confrontano queste posizioni con quelle di Caccini e Guidotti ad esempio, pure, possiamo notare le stesse terminazioni poiché, i due autori, pur parlando di *delectare* e *movere* (si noti che il *docere* a questo punto è del tutto scomparso) e pur usando un linguaggio tecnico sorpassato, lo stesso, presentano una analisi teorica moderna che, proprio per la cancellazione del *docere*, è il sintomo di una trasformazione (dei gusti e del pubblico) ormai compiuta e irreversibile.

Così, pure Giustiniani, in questo percorso teorico che si origina nelle teorie di Minturno e si informa in tutta la riflessione successiva, prende posizione all’interno della *vexata quaestio* tra modernità e ossequio alla tradizione della musica del suo tempo, schierandosi apertamente per la moderna, né più né meno, come Pietro della Valle, il quale addirittura, la propria professione di fede nella musica a lui contemporanea la dichiara anche in titolo<sup>24</sup>. Infatti, il nobile romano, sottolinea che è necessario, ai fini della codificazione della modernità della composizione a lui contemporanea, superare l’identificazione tra musica e contrappunto sino ad allora in uso, ad una che, separatamente, contempla le tre parti diverse: contrappunto, suono, canto. Questo perché, nella tradizione consegnata al Seicento dal secolo precedente, pur nella unità delle forme e dei generi, lo stesso potevano essere individuate differenze nel suonare e nel cantare (sia come composizione che esecuzione) che conducevano verso qualità ben individuabili e distinte. La narrazione degli argomenti, così condotta, conduce verso quattro aspetti ben precisi che investono la storicizzazione della contemporaneità musicale, le singole storie, nomi e strumenti usati e le forme, i generi ed i centri poliattrattivi della cultura musicale italiana.

Una narrazione siffatta obbliga lo scrittore ad una certificazione continua del momento storico e perciò le singole storie sono indipendenti per la svolta narrativa che contengono (sia pure legata a piccole variazioni spazio-

temporali o inserite nello stesso tempo narrativo della azione che si sta svolgendo), ma perfettamente contestualizzate grazie alla sotterranea presenza del punto di vista del narratore che non perde mai di vista la sezione principale degli avvenimenti ed il loro scorrere continuo. Giustiniani, narrando un particolare episodio, non blocca la narrazione sull'oggetto principale e sul contesto che lo caratterizza, bensì - proprio quando la narrazione di altri fatti sembra essere una digressione - la svolge sempre tenendo presente il filone primario.

Questo permette allo scrittore di utilizzare un linguaggio diretto, essenziale e vero, estremamente semplice per la struttura e per le scelte lessicali. Essendo un scritto, dunque, egli non è interessato al verisimile che caratterizza tutta la tradizione in prosa ("alta") della letteratura italiana del tempo. Anche le narrazioni minime, non direttamente incentrate sull'episodio generale, ma comunque ad esso attinenti, rimangono sempre comprese nella ottica di un realismo vero. Prevale, dunque, una retorica emozionale che sottolinea interiezioni, esclamazioni, esitazioni e stati d'animo più o meno evidenziati a seconda del momento e che però non danneggia né compromette la narrazione generale e la caratterizza sempre per la fase narrativo-descrittiva, sia in termini di situazioni che di spazi ed ambienti. Si ripete, dunque, quello che F. Braudel aveva scritto a proposito della narrazione storica ormai una quarantina di anni fa. Evento, ciclo e durata corrispondono allo stile involontario di Giustiniani poiché, soprattutto il ciclo storico, comporta una struttura (regolarità, ordine, forma) che influenza la dura del racconto e determina l'inizio, lo sviluppo e la fine, anche quando il racconto stesso è, proprio come nel nostro caso, costruito per sezioni interconnesse ed individuali nel contesto della narrazione.

Altro aspetto, altrettanto importante rispetto alle motivazioni della scrittura, che si può desumere dalla complessità narratologica che contraddistingue lo scritto, è la sua strutturazione cartografica e topografica, nel particolare, e geografica in senso generale. La topografia dei luoghi, invasi narrativamente, infatti, può essere ricostruita per avvalorare le funzioni narrative interne al testo (descrizione ed utilizzo dei personaggi, uso sintattico della lingua, determinazione della fase descrittiva e sua inferiorità o superiorità rispetto alla fase narrativa propriamente detta, aspetti generali legati agli avvenimenti che investono i personaggi citati) ed il quadro storico di contorno.

Così, ricorrendo ai cronotopi di Bachtin, possiamo individuare almeno tre situazioni particolari riferibili, una alla città di Roma e due all'autore stesso: come io narrante e come determinazione della importanza dei luoghi rispetto agli autori ed alle tecniche compositive. Ad una prima osservazione, si evincono alcuni fattori-base: la distanza dal fulcro della narrazione dipende dalla maggiore o minore presenza della città all'interno delle fasi narrative esplicate. Così, rispetto a Roma, risulta essere più pressante ed interessante (anche ai fini narrativi) la situazione musicale di Mantova o di Genova (sia pure citata solo in merito a Ciccio Genovese) che non Firenze (quasi del tutto

MUSICA E MECENATISMO A ROMA  
NEL PRIMO SEICENTO. VINCENZO GIUSTINIANI E IL  
“DISCORSO SOPRA LA MUSICA DE’ SUOI TEMPI”

---

dimenticata, si pensi alla mancata citazione di Emilio de’ Cavalieri) o Mantova o Parma. Non solo, ma parlando in termini geografici, i luoghi rilevano anche discontinuità narrative non indifferenti: ancora Genova ad esempio, patria e *mater*, dovrebbe essere sempre in cima ai pensieri di Giustiniani, ed invece, sia come generica terra di origine che come terra natale, risulta essere altrettanto distante della sua funzione storico-musicale, la più distante dai pensieri e dalle sue azioni. Il cronotopo biografico e storico (inteso come quadro cronologico di riferimento), dunque, a parte lo spartiacque del 1575, è decisamente meno trattato dal nostro di quanto non sembri, anzi, a parte la protasi introduttiva, in cui dichiara gli autori della sua formazione (Lasso, Arcadelt, de Monte), altro non dice.

I luoghi, a prescindere dalla loro importanza narrativa e/o storica, sono distribuiti in funzione del loro ideale legame ai fatti memorabili che investono la vita di Giustiniani; pertanto, il coinvolgimento investe più la parte iniziale della propria vita che non la quotidianità. Firenze, Napoli, Venezia, Genova, sono poco trattate e per nulla descritte, non come spazi geografici, ma come luoghi musicali e sociali. Eppure, la loro centralità narrativa e ben più pressante e latente di ogni altro episodio narrato in altro contesto.

L’importanza dei cronotopi determina l’importanza della narrazione e la sua funzionalità nei confronti del fruitore. Essi servono a determinare, infatti, la distanza tra narratore e oggetto narrato, individuandone i luoghi in cui si svolge la narrazione, la loro importanza e colleganza con i personaggi e le fasi singole della narrazione stessa. In tutto il *Discorso* possiamo evidenziare sia lo scorrere del tempo, rispetto all’azione generale e rispetto alla narrazione del momento, sia la funzionalità dei cronotopi, i quali, contribuiscono, da un lato, ad avvalorare la separatezza cartesiana delle due direttrici temporali, e dall’altro, sottolineano invece la continuità degli argomenti principali interessanti il racconto stesso. Così, a due luoghi geograficamente esistenti e ben delineati e determinati (Ferrara e Roma), corrispondono due luoghi, altrettanto esistenti, indeterminati e socialmente connotabili che contraddistinguono l’azione narrativa e la sua caratterizzazione principale, fondamento della sezione di racconto. Pertanto, lo scorrere stesso del tempo obbedisce a due linee programmatiche fondamentali: l’una, rivolta al semplice suo scorrimento lungo tutto il corso della narrazione, l’altra interessante, invece, l’incidenza nel tempo stesso del fenomeno attualizzantesi. Così, la codificazione del cronotopo temporale si attua su di un tempo individuale, uno collettivo (derivante dallo scorrimento diacronico) ed un ordine delle cose narrate.

L’effetto di scorrimento del tempo, dunque, da un lato determina la scomposizione del tempo narrativo in due sezioni, l’una relativa al

protagonista (tempo individuale) e l'altra legata, invece, al tempo degli altri personaggi (tempo collettivo). Il primo individua la relazione tra caducità (cioè la non-problematicità) e storicità degli eventi ed il secondo, la variazione tra azione narrativa e azione (o fase) descrittiva. Sull'altro versante, l'incidenza nel tempo attuale degli eventi (prima o dopo il 1575) comporta la divisione tra la determinazione di un ordine delle forme – che determina la validità delle stesse in funzione di un pubblico che le recepisce – e la determinazione di un ordine degli autori e delle novità introdotte dai singoli. In conclusione del discorso critico possiamo individuare, nella stesura dello scritto, macrosequenze (inerenti le diverse sezioni della storia musicale dei suoi tempi) e microsequenze legate alle diverse articolazioni del racconto stesso che evidenziano la struttura narrativa e la pulsione storico-argomentativa.

Ogni sezione è costruita come un albero derivativo che rimanda sia alla narrazione principale che alle singole sezioni. Lo stesso sviluppo narrativo, codificabile attraverso episodi ben distinti e selezionati, si regge sul perfetto equilibrio tra macrosequenze, sequenze più brevi e sezioni. Ogni sezione compositiva della narrazione evidenzia a sua volta sezioni più piccole della narrazione che divengono autosufficienti e si impongono come storie altre rispetto al filone narrativo centrale. Ciò permette anche di determinare una geografia dei luoghi narrativi che si costruisce di caso in caso e di zona in zona.

L'altra novità letteraria del Discorso risiede nella trattazione e nel modello di scrittura adottato. Questa, infatti, passa da monologo tecnico a trattato vero e proprio. Infatti, quella che, apparentemente, sembra una semplice epistola a carattere trattatistico (ancora una volta assemblata sul modello delle *Familiars* di Petrarca), allora, per le premesse poste in essere nelle pagine precedenti, diventa un testo che, pur nella brevità e stringatezza dei concetti, mostra una struttura retorica chiara e ben delineata, completamente aderente alle regole retoriche fissate dalla latinità classica ed in particolare Cicerone. Il collegamento, infatti, è ancora il Cicerone dei trattati di retorica, visto che, la struttura espositiva portante dell'autore latino (*inventio, actio, memoria*) viene rispettata in pieno. Ciò che invece avvalorava la sua importanza è anche la trasformazione, grazie proprio ai contenuti espressi, del genere epistolare in vero e proprio genere trattatistico; o meglio: le prerogative tipiche dell'epistola esplicativa (che è il modello cui Giustiniani ricorre), grazie all'utilizzo della struttura retorica ed alla precisazione degli argomenti (tratto questo che permette di scandire il tema per argomenti, scelte poetiche e zone geoletterarie o geoprodottrive, cioè le aree regionali di Roma, Venezia, Napoli, Firenze) allargano il senso descrittivo della trattazione e la spingono verso un ampliamento oltre misura delle forme adottate.

Constatato allora che di epistola argomentativa si tratta, almeno formalmente, non si può negare che il marchese componga, in effetti, veri e propri trattati teorici. Il *Discorso*, sotto forma di scrittura adottata, dunque, è

MUSICA E MECENATISMO A ROMA  
NEL PRIMO SEICENTO. VINCENZO GIUSTINIANI E IL  
“DISCORSO SOPRA LA MUSICA DE’ SUOI TEMPI”

---

doppiamente importante, primo perché investe tutti i *Discorsi* e non solo quello sulla musica, secondo perché dimostra una volontà scritturale completamente immersa negli stili comunicativi adottati dalla sua epoca, la quale peraltro, offre diverse testimonianze sulla trattatistica epistolare, a partire da Torquato Tasso per giungere ancora al già citato Pietro della Valle e tanti altri autori a loro contemporanei. La lettera offre lo spazio necessario a descrivere, confutare (se il caso) ed esporre le proprie idee in maniera succinta ma chiara (in omaggio alla *brevitas* ciceroniana), non tralasciando argomenti e permettendo di scegliere in maniera adeguata tutti i contenuti principali. Naturalmente, il modello è, ancora una volta quello tassesco dei *Discorsi*, qui ridotti dal nostro marchese di Bassano a compendio argomentativo altamente conciso e pure lo stesso esauriente, scritto per un pubblico (una sola persona in questo caso, il che mantiene la forma strutturale breve dell’epistola) che riconosce in quel modello scritturale modi, forme e contenuti autoreferenziali ancora cortigiani e collegati alla funzione stessa dell’aspetto musica in un ambito prima di tutto sociale e culturale di intrattenimento, e poi anche professionale *tout court*.

---

NOTE

<sup>1</sup> Archivio di Stato di Roma (ASR), *Fondo Giustiniani*, b. 15, Vol. 14a, parte IV, interessante il periodo 1600-1611; per il testamento di Benedetto Giustiniani (1621), cfr. invece Archivio Storico Capitolino (asc), *Archivio urbano*, sez. I, prot. 331, ff. 249r-263r. Del cardinal legato, esiste anche un inventario *post mortem* risalente allo stesso anno (ASR, *Notai del tribunale dell’Archivio Capitolino*, prot. 1302, ff. 1343r-1419r).

<sup>2</sup> La più recente edizione a stampa del *Discorso sopra la musica* di Vincenzo Giustiniani risale – insieme ad altri *Discorsi* che il cardinale scrive sulla pittura, l’architettura, la scultura, la caccia, (cui si sommano una *Istruzione per far viaggi*, un *Dialogo fra Renzo e Aniello napoletano sugli usi di Roma e Napoli* e gli *Avvertimenti per uno scalco*) – all’edizione curata da Anna Banti per Sansoni (Firenze, 1981). L’originale, con il titolo *Delle fabbriche*, è manoscritto e composto sotto forma di lettera indirizzata a Teodoro Almyden; la catalogazione è Ott.. Lat. 2365, I, F175 ed è conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, mentre un’altra copia è conservata, invece, presso l’Archivio di Stato di Lucca, archivio “Orsucci”, b. 48 F51. Presente in *Lettere memorabili dell’Ab. Michele Giustiniani, patrizio genovese, de’ Signori di Scio*, III, LXXXV, stampate in Roma per Tinassi nel 1675 e rimasto inedito fino al 1878 (Vincenzo Giustiniani, *Discorso sopra la musica*

*de' suoi tempi*, pubblicato in occasione delle nozze Banchi-Brini, Tipografia di Giuseppe Giusti: Lucca, 1878), da allora non è mai stato più ristampato fino al 1962 quando, curato da Carolyn Mac Clintock, fu invece ripubblicato con *Il desiderio* trattato sull'arte di suonare diversi strumenti di Ercole Bottrigari (*Il desiderio or concerning the playing together of various musical instruments*, con Vincenzo Giustiniani, *Discorso sopra la musica*, translated by C. MacClintock, Rome: American Institute of Musicology, 1962). Il solo testo del *Discorso*, senza commenti e corredi, è stato da noi invece pubblicato pochi anni or sono in **Storia della musica dal Medioevo al Novecento**, a cura di Gennaro Tallini, Roma: Aracne, 2007, pp. 49-78).

<sup>3</sup> Venezia, appresso Angelo Gardano, 1586.

<sup>4</sup> Ugolini (1570-1638) studiò con G. B. Nanino e fu prima a S. Luigi dei Francesi e poi a S. Maria Maggiore come maestro di cappella. Con la stessa carica lavorò anche nel duomo di Benevento. Nel 1614 tornò a Roma al servizio del Cardinale Arrigoni e poi di nuovo a S. Luigi dei Francesi fino alla morte (cfr. Nigel Fortune, "Giustiniani on Instruments", in *The Galpin Society Journal*, Vol. 5 (March 1952), pp. 48-54; Alexander Silbiger, "The Roman Frescobaldi Tradition, c. 1640-1670", in *Journal of American Musicology Society*, Vol. 33, No. 1 (Spring 1980), pp. 42-87).

<sup>5</sup> Al riguardo del cardinal Montalto e della sua attività come mecenate nei primi del Seicento, cfr. John Walter Hill, **Roman Monody, Cantata, and Opera From the Circles Around Cardinal Montalto**, Voll. 2, Oxford University Press, New York; F. Hammond, **Music and Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage Under Urban VII**, New Haven, CT: Yale University Press, 1994; Claudio Annibaldi, "'Il mecenate politico'. Ancora sul patronato musicale del Cardinale Pietro Aldobrandini (ca. 1570-1621)", in *Studi Musicali*, 16 (1987), pp. 33-93 e 17 (1988), pp. 101-78; Jean Lionnet, **The Borghese Family and Music During the First Half of the Seventeenth Century**, in *Music & Letters*, 74 (1993), pp. 519-29; James Chater, "Musical patronage in Rome at the turn of the Seventeenth Century: The case of Cardinal Montalto", in *Studi Musicali*, 16 (1987), pp. 179-227; John Walter Hill, "Frescobaldi's Arie and the Musical Circle Around Cardinal Montalto", in **Frescobaldi Studies**, a cura di A. Silbiger, Durham, NC: Duke University Press, 1987, pp. 157-94.

<sup>6</sup> Si vedano per questo, Nino Pirrotta, **Li due Orfei: da Poliziano a Monteverdi**, Torino: Einaudi, 1975, p. 14, n. 71 e Angelo Borzelli, **Nel '500 napoletano: Sannazaro, Luna, Caracciolo, Fumia**, Napoli: Artigianelli, 1941, pp. 39-47.

<sup>7</sup> Torquato Tasso, **Prose**, I, a cura di Ettore Mazzali, Milano-Napoli: Ricciardi, pp. 313-30.

<sup>8</sup> Nuova redazione ampliata dei **Discorsi dell'arte poetica**, pubblicati a Napoli nella stamperia di Stigliola e per istanza di Paolo Venturini nel 1594; in T. Tasso, *cit.*, pp. 488-729.

<sup>9</sup> Tasso, *cit.*, p. 505 e poi pp. 691-93.

MUSICA E MECENATISMO A ROMA  
NEL PRIMO SEICENTO. VINCENZO GIUSTINIANI E IL  
“DISCORSO SOPRA LA MUSICA DE’ SUOI TEMPI”

---

<sup>10</sup> **Arte poetica**, pp. 287-88.

<sup>11</sup> T. Tasso, *cit.*, pp. 720-21; Minturno, **Arte Poetica**, p. 171 e pp. 242-47.

<sup>12</sup> Per i rapporti tra Bardi, V. Galilei e Girolamo Mei, cfr. Henriette Martin, “La Camerata du Compté Bardi et la musique florentine du XVI<sup>e</sup> siècle”, in *RdM*, XIII, 1932, pp. 64-74, 152-61, 227-34, e XIV, 1933, pp. 92-100 e pp. 141-51. Su Girolamo Mei, cfr. Donatella Restani, **L’itinerario di Girolamo Mei. Dalla poetica alla musica**, Firenze: Leo S. Olschki, 1990; Claude V. Palisca, **Girolamo Mei: Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi**, Middleton, WI: American Institute of Musicology, 1960. Sui rapporti tra Vincenzo Galilei e le teorie di Mei, cfr. invece, *Id.*, “The Camerata Fiorentina: A Reappraisal”, in **Studi Musicali**, I, n. 2, 1972, pp. 203-36 e 227.

<sup>13</sup> Francesco Buonamici, **Discorsi poetici nell’Accademia fiorentina in difesa d’Aristotile [...]**, Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1597.

<sup>14</sup> Il termine, a nostro avviso, più che assomigliare ad un principio catartico, è un rifarsi al percorso di salvezza e redenzione mutato dal **Rerum Vulgarium Fragmenta** petrarchesco. Come tale, e proprio per questa identità, è possibile comprendere quanto siano vicine le motivazioni di Giustiniani a quelle dei maestri cantori della sua epoca (in proposito, cfr., Stefano Carrai, “Appunti sulle vulgate del Petrarca volgare nel Cinquecento”, al sito: [www.unisi.it/tdtc/petrarca](http://www.unisi.it/tdtc/petrarca)).

<sup>15</sup> Lorenzo Giacomini, “De la purgazione de la tragedia. Discorso fatto nel Accademia degli Alterati”, in **Orationi e discorsi**, Firenze: Sermartelli, 1597 e contenuto in Bernard Weimberg, **Trattati di poetica e retorica del Cinquecento**, III, Bari: Laterza, 1970-1974, pp. 347-71. Sul pensiero di Giacomini, cfr. Baxter Hathaway, **The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy**, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1962, pp. 251-59; Barbara Russano Hannig, **Of Poetry and Music’s Power: Humanism and the Creation of Opera**, Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1980, pp. 22-29. Sull’Accademia fiorentina degli Alterati e sulla loro attività teorico-musicale, cfr. Claude V. Palisca, “The Alterati of Florence, pioneers in the theory of dramatic music”, in **New Looks at Italian Opera: Essays in Honour of Donald J. Grout**, edited by W. W. Austin, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1968, pp. 9-38 successivamente inserito in *Id.*, **Studies in the History of Italian Music and Music theory**, Oxford: Clarendon Press, 1994, pp. 408-31.

<sup>16</sup> Agnolo Segni, **Lezioni intorno alla poesia**, 1573, edito in B. Weimberg, **Trattati [...]**, *cit.*, III, Bari: Laterza, 1970-1974, p. 73.

<sup>17</sup> Baldassar Castiglione, **Il Cortegiano**, a cura di W. Barberis, Torino: Einaudi, 1998. Per la nozione di grazia, cfr. I, XXIII, p. 55; per quella di sprezzatura, invece, cfr. I, XXVI, pp. 59.

<sup>18</sup> Francesco Patrizi, **Della poetica**, edizione critica a cura di D. Aguzzi Bargagli, 3 Voll. Firenze: Istituto Nazionale di Studi per il Rinascimento, 1969. Vol. II: **Deca disputata**, Vol. III: **Deca Semisacra** e **Deca Ammirabile**, rispettivamente: pp. 143 e sgg., pp. 386-87 e pp. 343 e sgg.

<sup>19</sup> Francesco Bonciani, **Lezione sopra il comporre delle novelle**, in *Id.*, **Prose Fiorentine**, parte II, T. I, 1727, pp. 161-212. Il manoscritto di riferimento è il codice conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e catalogato come ms Magliabechi IX 125, f. 158, un altro codice è invece conservato alla Biblioteca Riccardiana e catalogato come ms 2455, ff. 1-20.

<sup>20</sup> F. Patrizi, **Della poetica**, *cit.*, Vol. II, **Deca Ammirabile**, p. 361 e sgg.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 407.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 174.

<sup>23</sup> *Idem*, p. 169.

<sup>24</sup> Pietro Della Valle, **Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi, è migliore di quella dell'età passata**, Roma: 1640.