

Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Archivio istituzionale della ricerca

Continuità e trasformazioni di un tema iconografico-musicale. Echi di un concerto 'ravennate' nel Convito di Assuero di Carlo Bononi

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

Published Version:

Guidobaldi, N. (2020). Continuità e trasformazioni di un tema iconografico-musicale. Echi di un concerto 'ravennate' nel Convito di Assuero di Carlo Bononi. Turnhout : Brepols Publishers.

Availability:

This version is available at: <https://hdl.handle.net/11585/717890> since: 2025-01-14

Published:

DOI: <http://doi.org/>

Terms of use:

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>).
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

Continuità e trasformazioni di un tema iconografico- musicale : **il concerto dipinto nel *Convito di Assuero* di Carlo Bononi**

Il *Convito di Assuero* dipinto da Carlo Bononi (1575-1632) per il refettorio dei canonici regolari del Ss. Salvatore di San Giovanni Evangelista a Ravenna non solo costituisce un esempio di grande interesse dell'articolazione di un tema iconografico di antica origine, ma ne propone una inedita versione nella quale la rappresentazione di una scena di concerto riveste un ruolo di primissimo piano. Nella tradizione iconografica del banchetto di Assuero, che fin dall'epoca medievale s'intreccia strettamente con quella delle *Nozze di Cana*, la presenza di elementi musicali non è insolita, ma nel dipinto di Bononi questi assumono una tale preminenza da costituire una variante iconografica significativa e di grande impatto. (FIG. 1)

Nella galassia tematica dei banchetti basati su narrazioni bibliche, quello allestito dal re persiano Assuero, ispirato a un episodio tramandato dal *Libro di Ester* s' inserisce in una tradizione di lunga durata che fra Cinque e Seicento conosce una notevole fortuna e che, soprattutto in ambito veneto e ferrarese, trova autorevoli modelli di riferimento nelle 'Cene' monumentali dipinte da Paolo Veronese per i refettori delle principali istituzioni monastiche veneziane.¹ Richiami alle opere di Veronese, e in particolare alle *Nozze di Cana* dipinte a coronamento del complesso architettonico progettato da Andrea Palladio per il monastero benedettino di san Giorgio Maggiore a Venezia, nel dipinto di Bononi emergono già a un primo sguardo : dalle dimensioni della tela, alla netta preminenza di elementi architettonici che assumono quasi il ruolo di 'personaggi',² alla forte impronta teatrale che caratterizza l'impostazione della scena, animata dalla moltitudine di figure fortemente individuate -probabilmente veri e propri ritratti - fino alla presenza di sculture illusionistiche. Ma le analogie più significative fra il dipinto di Bononi e quello di Veronese, al di là delle ovvie differenze stilistiche ed iconografiche, riguardano proprio il ruolo primario assegnato alla musica. Nel suo saggio pubblicato in occasione del restauro della tela -oggi al Louvre- Florence Gétreau evidenzia l'impatto duraturo che il dipinto di Veronese, e

¹ La bibliografia sulle Cene di Veronese, almeno 13 tele realizzate durante tutta la sua carriera, è ricchissima, e ci limitiamo qui a ricordare i cataloghi di due mostre recenti : *Paolo Veronese. L'illusione della realtà*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 5 luglio-5 ottobre 2014), a cura di Paola Marini e Bernard Aikema, Milano, Electa, 2014; e *Il Convito in casa di Levi di San Giacomo alla Giudecca. Un restauro tra Paolo Veronese e i suoi eredi*, a cura di Monica Molteni ed Ettore Napione con la coll di Paola Artoni, Treviso, Zel Edizioni, 2015.

² Nella vasta bibliografia sul ruolo delle architetture dipinte da Veronese, ispirate a quelle di Jacopo Sansovino e di Andrea Palladio, cfr. Paola Marini, «Un 'molto grande teatro' : Veronese e l'architettura », in *Paolo Veronese. L'illusione della realtà...*, pp.105-118; e Stefania Mason, « La 'presenza' dei committenti nei dipinti di Paolo Veronese », *ibidem*, pp. 153-163.

in particolare il celebre ‘concerto’ avrebbe esercitato sulla successiva articolazione iconografico-musicale del tema.³ (FIG.2) Il gruppo di musicisti che tante repliche avrebbe suscitato ancora nei secoli a venire,⁴ interpretato come un concerto dei massimi esponenti della scuola artistica veneziana ritratti in veste di musicisti,⁵ e, in tempi recenti, come un ritratto di musicisti eccellenti attivi a Venezia,⁶ non costituisce per Bononi un modello in senso letterale, ma un riferimento ideale : un paradigma da rielaborare e adattare, nell’ambito di un programma iconografico funzionale alle richieste della committenza. Le circostanze della realizzazione del dipinto, datato su base stilistica intorno al 1615,⁷ non sono note, e la loro ricostruzione è complicata dalla dispersione dei documenti e dalla distruzione dell’ambiente in cui era collocato e della stessa basilica (bombardata durante la seconda guerra mondiale), ma non c’è dubbio che la scelta del tema e della sua decisa declinazione musicale siano riconducibili agli orientamenti pastorali e culturali dei canonici regolari del Ss. Salvatore di San Giovanni Evangelista. In questo contributo, a partire dalla lettura incrociata dell’iconografia del dipinto e del contesto a cui era destinato, cercheremo dunque di individuare la provenienza ed i significati delle diverse componenti tematiche che convergono nella composizione e in particolare nella peculiare immagine del concerto dipinto da Bononi.

La grande tela, visibile oggi nella contro-facciata della basilica di San Giovanni Evangelista (ricostruita nel dopoguerra), segna una tappa importante nella produzione dell’artista, il cui ruolo nell’ambito dell’ ‘officina ferrarese’ è stato recentemente rivalutato dalla critica.⁸ Concordemente ammirato e annoverato fra le opere magistrali dell’artista ferrarese, il

³ Florence Gétreau, «Les Noces de Cana et l’iconographie musicale : genèse, diffusion et apothéose d’un thème», in *Les Noces de Cana de Veronese. Une oeuvre et sa restauration, catalogue de della mostra (Paris, Musée National du Louvre, 16 nov 1992- 29 mars 1993)*, a cura di J. Habert & N. Volle, Paris, Réunion des Musées Nationaux ,1992, pp. 251-255.

⁴ Andreas Prieuer & Marie –Claude Chaudonneret, «Copies : XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles», in *Les Noces de Cana de Veronese...*, cit., pp.297-313 e Marie-Claude Chaudonneret, «Copies : XIXe siècle», *ibidem*, pp. 314-326.

⁵ A partire da un celebre passo di Boschini, la storiografia veneziana tramanda l’identificazione dei musicisti con i principali pittori della Scuola veneziana : Tiziano, Tintoretto, Bassano e lo stesso Veronese, che si sarebbe autoritratto nelle vesti del suonatore di viola vestito di bianco : Marco Boschini, *Le ricche miniere della pittura veneziana*, Venezia, Francesco Nicolini, 1673, p.94.

⁶ Luigi Beschi, «L’immagine della Musica in Paolo Veronese. Una proposta per la lettura del concerto nelle Nozze di Cana», *Imago Musicae IV* (1999/2000), pp. 171-175 propone di identificare i musicisti con illustri musicisti veneziani e in particolare i due in primo piano, rispettivamente, con Adrien Willaert e con Cipriano De Rore.

⁷ La datazione proposta per il *Convito di Assuero*, in assenza di documentazione diretta, si basa sull’approfondito studio stilistico di Barbara Ghelfi, che ringrazio per la sua preziosa consulenza.

⁸ Andrea Emiliani, *Carlo Bononi*, Ferrara, Cassa di Risparmio di Ferrara, 1962, scheda a p.54; Barbara Ghelfi, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento. Arte, committenza, spiritualità*, Ferrara,

Convito di Assuero, restaurato nel 1776 per iniziativa dell'Abate Pietro Tassinari,⁹ viene ricordato nelle principali guide ai monumenti di Ravenna,¹⁰ e ancora alla fine del diciottesimo secolo, Francesco Beltrami invita i visitatori a soffermarsi nel refettorio, dove ' merita d'esser osservato il Convito del Re Assuero espresso da Carlo Bononi in una grandissima tela molto stimata'.¹¹

Il banchetto dipinto è ambientato in uno spazio aperto, delimitato sulla sinistra dalla parete a pilastri di un edificio inquadrato fino al primo piano e dominato da una struttura architettonica composta da un doppio arco ornato da cornici e rilievi e poggiata su coppie di colonne, che occupa la zona centrale della superficie pittorica e definisce i piani spaziali e funzionali dell' articolata rappresentazione. Sulla sommità dell'arco, al di là di una balaustra ricoperta da un drappo rosso e oro che incornicia lo stemma con l'aquila (emblema della comunità monastica di San Giovanni Evangelista), è ritratto un gruppo di musicisti; nello spazio sottostante, su un piano leggermente sopraelevato e ricoperto da tappeti, è apparecchiata la tavola del re, alla quale siedono otto nobili convitati, attorno ai quali si affaccendano valletti e servitori, mentre un personaggio riccamente abbigliato ne indirizza i movimenti con una bacchetta. Bononi inquadra il banchetto da una prospettiva invertita rispetto a quella tradizionale, assegnando un ruolo primario al gruppo musicale che sovrasta l' affollata scena sottostante; alcuni volti (come quello della figura maschile, in piedi sulla sinistra, che rivolge lo sguardo verso l'esterno del dipinto), emergono dall'insieme in movimento di ospiti, servi che recano pietanze e bevande e versano vino dagli orci, valletti con vassoi e suppellettili, nani, cani che si azzuffano. Al di là dell'arco, sullo sfondo di un altro elemento architettonico che idealmente chiude la scena, altre tavole imbandite occupano lo spazio interno di un giardino delimitato da alti alberi fronzuti.

L'*ensemble* dei musicisti riuniti sulla balconata costituisce il punto focale della composizione, e non a caso, nella sua accuratissima descrizione del dipinto inviata nel 1695 a Francesco Ferrari, l'

Edizioni cartografica, 2011, pp. 181-189; sulla vicenda storico critica del dipinto e sui suoi successivi spostamenti e restauri, cfr. anche Girolamo Viroli, *I dipinti d'altare della diocesi di Ravenna*, Pesaro, Banca popolare pesarese e ravennate, 1991, p. 217, scheda a p. 216; e, dello stesso autore, le schede sulle lunette attribuite a Bononi, oggi in cattedrale, ma di origine incerta e connesse alla grande tela dal punto di vista tematico : *Il Trionfo di Mardocheo* e il *Convito di Ester*. Una grande mostra sull'artista, *Carlo Bononi. L'ultimo sognatore dell'officina ferrarese*, a cura di Giovanni Sassu e Francesca Cappelletti, sarà inaugurata a Ferrara il 14 Ottobre 2017.

⁹ Il restauro venne celebrato anche da componimenti poetici in lode del pittore e dell'Abate che aveva commissionato il restauro al pittore Francesco padovano, che aveva restituito la tela ai suoi antichi splendori.

¹⁰ Girolamo Fabri, *Le sacre memorie di Ravenna antica*, Venezia, Francesco Valvasense ,1664, p. 208; ID., *Ravenna ricercata ovvero compendio storico delle cose più notabili dell'antica città di Ravenna*, Bologna, G. Rescaldini, 1678, (ristampa anastatica Forni, 1966), p. 123.

¹¹ Francesco Beltrami, *Il Forestiere istruito delle cose notabili della città di Ravenna, e suburbane della medesima. Operetta di Francesco Beltrami prete ravennate*, Ravenna, Antonio Roveri, 1783, p.128.

agostiniano ferrarese Cesare Pronti si sofferma proprio sul ‘coro di musicisti e suonatori posti in alto sopra l’arco’, che costituiscono ai suoi occhi il massimo pregio dell’opera.¹²(**FIG. 3**) Cantori e strumentisti dai tratti somatici e dagli abbigliamenti ben individuati, sono disposti attorno al musicista che, con le mani poggiate su uno strumento a tastiera e il viso proteso verso i compagni, coordina i concertisti. Un suonatore con mantello e copricapo piumato poggia la sua viola sulla balaustra; un suonatore di uno strumento a corde (forse un chitarrone), seduto di spalle rispetto agli spettatori, fronteggia un liutista, mentre un suonatore di viola da gamba con cappello piumato, raffigurato di prospetto, accorda il suo strumento, poggiandolo sulla balaustra. Di lato al violista, un altro giovane si sporge dalla balconata; sul lato opposto, sul bordo della balaustra, sono poggiati un trombone a tiro, alcuni fogli di musica e libri parte chiusi; altri fogli di musica notata manoscritta, leggibile ma non identificabile data l’esiguità del frammento riprodotto, sono poggiati al centro della balaustra.

Sia gli strumenti che gli atteggiamenti dei musicisti, ritratti in una situazione performativa del tutto realistica, evocano le sonorità del concerto secentesco e ne visualizzano le molteplici possibilità combinatorie di registri e timbri vocali e strumentali. Questa immagine ‘sonora’ conferma l’interesse e la competenza musicale di Bononi che emerge con chiarezza anche dalla sua produzione artistica destinata al mercato privato e certamente alimentata dalle sue molteplici relazioni - ancora da esplorare nel dettaglio- con musicisti, artisti e committenti musicofili. Studi recenti hanno messo a fuoco in particolare la rete di contatti incrociati che collegano l’artista alle iniziative musicali promosse da Enzo Bentivoglio e da Antonio Goretti, dilettante di musica e collezionista di strumenti libri di musica e dipinti, che nella sua residenza ferrarese ospitò esecutori, compositori e teorici musicali di primissimo piano, da Luzzasco Luzzaschi a Giovan Maria Artusi a Claudio Monteverdi.¹³ Proprio per Goretti, oltre a un *Nerone che suona la cetra* e un *David che suona l’arpa*, oggi dispersi, Bononi realizzò il singolare ritratto del figlio Goretto, in cui il giovane, educato nel culto della musica, è raffigurato in veste di Orfeo, coronato d’alloro, con una lira da braccio in mano e circondato da animali fra cui le predilette cagnette

¹² La lettera di Pronti viene integralmente ripresa da Girolamo Baruffaldi, *Vite de’ pittori e scultori ferarresi scritte dall’arciprete Girolamo Baruffaldi*, Ferrara, Domenico Taddei, 1846, pp. 117-177 : 153-156.

¹³ Barbara Ghelfi, «Fra musica e pittura a Ferrara : la famiglia Goretti, Carlo Bononi e il Guercino», *Nuovi Studi*, 14, 2008, pp.127-140; EAD., « La famiglia Goretti, Carlo Bononi e il Guercino», in *Guercino e la musica. Opere di Carlo Bononi, Guercino e Cesare Gennari*, catalogo della mostra (Cento, Salone di Rappresentanza della Cassa di Risparmio di Cento 24 gennaio-9 marzo 2014), Bologna, Grafiche Damiani, 2014, pp. 26-35; Anna Valentini, « ‘Musica esercitata /.../ tra gentiluomini diversi, che se ne prendevano diletto e gusto per inclinazione naturale’ », in *Guercino e la musica...*, pp. 36-45 : 36- 42, con bibliografia precedente; sulle relazioni di Antonio Goretti con il marchese Enzo Bentivoglio nell’organizzazione di eventi e spettacoli musicali di primissimo piano e sulla sua collezione di libri musicali e strumenti ammirati anche da Mersenne, cfr. Dinko Fabris, *Mecenati e musicisti*.

Lucrina e Speranza.¹⁴ L'attenzione dell'artista e dei suoi committenti per i temi iconografico-musicali è confermata poi da diverse versioni del *Genio delle Arti* : in quella visibile oggi a Bologna, nella Collezione Lauro,¹⁵ (FIG. 4) replicata in una copia antica ma non autografa,¹⁶ fra gli attributi delle arti (una tavolozza, una testa marmorea), ai piedi del Genio, spicca un libro parte in formato oblungo, orientato verso lo spettatore e aperto su due pagine notate in chiave di contralto (leggibili ma non ancora identificate), sulle quali sono poggiati un liuto a 14 cori e un trombone a tiro. (FIG. 5.) In un' ulteriore e interessantissima versione del tema, segnalata di recente e probabilmente realizzata da Bononi durante il suo soggiorno romano,¹⁷ sotto l'effetto diretto della visione dell' *Amor vincitore* di Caravaggio,¹⁸ oltre agli elementi musicali ricorrenti (liuto, trombone e pagina di musica notata), l'artista raffigura anche un violino, nello spazio alle spalle del Genio che nella versione della collezione Lauro era occupato da un'armatura.(FIG 6) Questi dipinti, ai quali vanno aggiunte almeno due versioni di Santa Cecilia come musicista in collezione privata,¹⁹ (FIG. 7) sulla scia dei prototipi Caravaggeschi che fin dal primo Seicento avevano iniziato a diffondersi dagli ambienti romani in tutt'Italia, sono accomunati dalla rappresentazione realistica di strumenti, libri di musica, prassi esecutive che rispecchiano i gusti e, più ampiamente, gli orientamenti estetici e culturali di committenti colti e appassionati di musica.

Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645), Lucca, LIM, 1999.

¹⁴ Barbara Ghelfi, « La famiglia Goretto, Carlo Bononi e il Guercino»..., pp. 26-27; Daniele Benati, «Bononi, Guercino, Gennari. Un 'dramma per musica'», in *Guercino e la musica...*, pp.14-25 : 14-19 e la scheda di Daniele Benati, *Ritratto di Goretto Goretto in veste di Orfeo, 1607, ibidem*, pp. 50-53; cfr. anche Anna Valentini, «Quando la musica diventa protagonista : figure mitiche e allegorie nei dipinti di inizio Seicento», *Musica e figura I* (2013), pp. 97-116

¹⁵ Sul dipinto, del quale non si conosce la destinazione originaria, si veda la scheda di Daniele Benati in *Stanze bolognesi. La collezione Lauro*, a cura di Daniele Benati e Pierluigi Giordani, Milano, Nuova Alfa editoriale,1994, pp. 75-76, n. 28; ID, e *Itinerari d'arte : dipinti e disegni dal XIV al XIX secolo*, Bologna 2016, pp. 46-48, scheda n. 10; cfr. anche Daniele Benati, *Bononi, Guercino, Gennari...*, p.19; e Anna Valentini, «Quando la musica diventa protagonista...»

¹⁶ Sulla copia del *Genio delle Arti*, oggi nella Pinacoteca di Bologna, si veda la scheda di Maria Angela Novelli in *Pinacoteca nazionale di Bologna Catalogo Generale 2. Da Raffaello ai Carracci*, a cura di Jadranka Bentini, Gian Pietro Cammarota, Angelo Mazza, Venezia, Marsilio, 2006, p. 345.

¹⁷ Giovanni Sassu, «Un nuovo (?) *Genio delle arti di Carlo Bononi*», *Museo invita*, 3-4 (giugno-dicembre 2016), pp. 1-9; l'opera, in collezione privata, verrà esposta nella grande mostra su Bononi citata a nota 9.

¹⁸ Alcuni esempi dell'impatto dell' *Amor vincitore* di Caravaggio sulla produzione artistica dei suoi contemporanei sono riuniti nella sezione dedicata alle copie da Caravaggio in *Colori della musica. Dipinti, strumenti e concerti fra Cinquecento e Seicento*, a cura di Annalisa Bini, Claudio Strinati, Rossella Vodret, Milano, Skira, 2000, pp. 148-157.

¹⁹ Ringrazio Barbara Ghelfi per la segnalazione e per avermi messo a disposizione la riproduzione fotografica del dipinto e il suo contributo prima della pubblicazione, in corso di stampa nel catalogo della già citata mostra su Bononi.

E' interessante notare come alcuni particolari inseriti da Bononi nei suoi quadri a soggetto musicale – ad esempio il trombone e le pagine musicali manoscritte – si ritrovino anche nel concerto del *Convito di Assuero*, che non solo nei dettagli di strumenti e pagine notate, ma nella stessa collocazione dei musicisti richiama prassi esecutive coeve e familiari ai destinatari del dipinto. La stessa disposizione dei musicisti, su una balconata collegata a terra da scale laterali, che non deriva da schemi figurativi precedenti, è stata messa in relazione da Anna Valentini con lo sviluppo di apparati effimeri che proprio in quegli anni si andavano sperimentando nell'allestimento di banchetti e spettacoli musicali, particolarmente apprezzati dalla corte estense e dall'ambiente ferrarese e ben noti all'artista, che nel 1628 avrebbe anche collaborato alla realizzazione scenica dello spettacolo allestito per l'inaugurazione del teatro Farnese a Parma, in occasione delle nozze di Ottavio Farnese e Margherita de' Medici.²⁰ La stessa collocazione dei musicisti, in formazioni molto simili rispetto a quella raffigurata nel *Convito di Assuero*, e sempre composte da figure ben individuate, ritratte al di là di una balaustra, in una postazione sopraelevata rispetto alla scena del banchetto, sarebbe stata riproposta da Bononi con lievi varianti, in due versioni delle *Nozze di Cana* realizzate, a breve distanza di tempo, per la basilica di Santa Maria in Vado, (Ferrara) (**FIG. 8**), e per il refettorio del monastero di San Cristoforo della Certosa in Ferrara.²¹ (**FIG. 9**)

Ma nel *Convito di Assuero* non solo la collocazione dei musicisti, ma l' impostazione generale della scena dipinta può essere messa in relazione con gli sviluppi del banchetto spettacolare secentesco, documentato da cronache di feste e soprattutto dai trattati degli scalchi, che oltre all' ordine delle portate, descrivono minutamente gli ambienti in cui vengono apparecchiate le tavole e le decorazioni, la lista delle esecuzioni musicali e la disposizione dei musicisti che scandiscono con le loro esecuzioni le diverse fasi del banchetto.²² Non sembra un caso che una delle figure più evidenziate nel dipinto di Bononi sia proprio quella dello scalco : il personaggio in piedi, ben caratterizzato dal punto di vista fisiognomico e illuminato, si distacca nettamente dal movimento d'insieme, suscitando l' ammirazione di Pronti : 'il capo o comandante di que' ministri, vestito nobilmente con una collana pendente con medaglia d'oro al petto, in atto di comandare, additando

²⁰ Anna Valentini, « Musicians in Early Seventeenth-Century Banqueting Scenes in Ferrara », *Music in Art*, XXXVIII/1-2 (2013), pp. 37-48.

²¹ Barbara Ghelfi, *La pittura a Ferrara nel primo Seicento*, cit., pp.128-130; per una dettagliata descrizione dei due gruppi musicali cfr. Anna Valentini, « Musicians in Early-Seventeenth-century Banqueting scenes...», cit., p. 37.

²² Uno dei trattati più celebri del primo Seicento si deve allo scalco Vittorio Lancellotti da Camerino, membro dell'entourage del Cardinal Aldobrandini e artefice di alcune delle più splendide feste musicali dell'epoca : cfr Vittorio Lancellotti, *Lo scalco pratico*, Roma, Corbelletti, 1627; alcuni passi relativi alle feste fiorentine del 1608 sono pubblicati da Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, Torino, EdT, 1984, pp. 233-243.

con un bastone corto che tiene in mano, che si portino in tavola certe vivande è pur una delle più belle figure che sieno al mio gusto'.²³

Se il variegato universo performativo del banchetto musicale seicentesco - coltivato, su scale diverse, da regnanti, signori e cardinali – costituisce indubbiamente una delle componenti essenziali del progetto iconografico del *Convito di Assuero*, Bononi ne arricchisce la rappresentazione inserendo particolari, elementi decorativi, ritratti ed emblemi riconoscibili dai commensali e dai visitatori ammessi nel refettorio di San Giovanni Evangelista, cuore reale e simbolico della comunità monastica. In questo procedimento di 'attualizzazione' dell'immagine, proprio la musica gioca un ruolo primario, attivando un gioco di rimandi che - come già nelle cene di Veronese - mette in comunicazione l'interno e l'esterno del quadro. In questo gioco degli specchi fra livelli di realtà e rappresentazione diversi ma contigui, l'immagine del banchetto biblico e quella dei pranzi con ospiti illustri ed esecuzioni musicali che i canonici del Ss. Salvatore organizzavano in occasione delle loro principali festività, si sovrappongono idealmente, rispecchiandosi l'una nell'altra.

La rilevanza dei concerti allestiti dai canonici in San Giovanni Evangelista, punto di riferimento culturale e musicale di primo piano nella Ravenna del primo Seicento, emerge dai registri delle spese per l'acquisto di libri musicali e per i pagamenti a cantanti e organisti provenienti da altre istituzioni musicali - soprattutto dalla cappella del Duomo - e a strumentisti ingaggiati per l'occasione : tromboni e violone per rafforzare il basso continuo, e violinisti per raddoppiare le voci dei cantori.²⁴

La centralità assegnata alla musica dai canonici regolari del Ss. Salvatore nelle diverse vesti di committenti, organizzatori di eventi, autori e editori di composizioni musicali,²⁵ trova riscontro nella produzione e nelle iniziative musicali realizzate in San Giovanni Evangelista a Ravenna, caratterizzate da una spiccata predilezione per le prassi musicali concertanti. Diverse testimonianze relative agli anni che precedono il 1615, nel periodo in cui presumibilmente

²³ Cfr. la lettera di Cesare Pronti in Girolamo Baruffaldi, *Vite de' pittori...*, p. 155.

²⁴ Per i dati tratti dai documenti d'archivio relativi alle spese dei canonici regolari di San Giovanni Evangelista nel primo Seicento per il trasporto e i cavalli per ospiti esterni, pranzi, e cantori, strumentisti e organisti 'forestieri e cittadini', spesso citati per nome o indicati sulla base della loro provenienza (da Rimini, da Faenza, da Forlì), cfr. Paolo Fabbri, *Tre secoli di musica a Ravenna*, Ravenna, Longo, 1983, pp. 35-37 ; cfr. anche ID., *La vita musicale*, in *Storia di Ravenna dalla dominazione veneziana alla conquista francese*, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 319- 345 : 325-326 e 330-332.

²⁵ Per una prima ricognizione sui dati documentari sull'attività musicale dei canonici regolari del Ss. Salvatore contenuti nell'archivio centrale della congregazione (oggi nell'Archivio di Stato di Bologna), cfr. Oscar Mischiati, *La prassi musicale presso i canonici regolari del Ss. Salvatore nei secoli XVI e XVII e i manoscritti polifonici della Biblioteca musicale «G.B. Martini» di Bologna*, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 1985.

Bononi lavorava al suo dipinto, documentano le svariate attività e i contatti musicalmente rilevanti che ruotano attorno al monastero di san Giovanni Evangelista, a partire dallo stesso abate, che proprio negli anni 1613-14 fu il ravennate Giovanni Maria da Ravenna, organista.²⁶ Fra i canonici regolari del Ss. Salvatore attivi in ambito musicale in quegli anni a Ravenna, emerge la figura di Padre Michelangelo Serra, maestro di cappella del Duomo dal 1612 al 1615, che risiedeva in San Giovanni Evangelista, dove i seminaristi dovevano recarsi per ricevere le sue lezioni di canto fermo e contrappunto.²⁷ Se la sua prestigiosa attività musicale si svolgeva al servizio dell'Arcivescovo di Ravenna, Serra interveniva regolarmente alle feste della sua congregazione che richiedevano esecuzioni musicali, come attestano i pagamenti registrati a suo nome entro il 1616, accanto a quelli di altri musicisti quali 'Giuseppino violinista' e 'Gabrielli violoncellista'.²⁸ Agli anni della sua attività come maestro di cappella del Duomo risale la composizione degli *Alleluja...a 4 voci col basso continuo* (pubblicate molti anni dopo a Venezia), e delle *Missae quatuor vocibus decantandae una cum basso pro organis*, stampate a Venezia nel 1615,²⁹ con dedica al Cardinal Aldobrandini, grande mecenate musicale e vescovo di Ravenna dal 1604 al 1621. Nella rete delle relazioni musicali che s'intrecciano fra i musicisti attivi al servizio dell'Arcivescovo e le iniziative promosse da San Giovanni Evangelista, un ruolo di primo piano è rivestito poi da Benedetto Magni, membro di una stirpe di musicisti ravennati, suonatore esperto di strumenti a tastiera che ricoprì la carica di organista della cattedrale dal 1600 fino alla morte, che compare fra i musicisti pagati per la loro partecipazione alle esecuzioni musicali in San Giovanni Evangelista. Fra le sue raccolte musicali sia sacre che profane che attestano l'adozione del basso continuo e dello stile concertante spiccano i libri pubblicati a Venezia nell'arco di pochi anni: nel 1612 il primo (*Concerti a 1,2,3, e 4 voci con il basso da sonare*), con dedica al Cardinal Pietro Aldobrandini (**FIG. 10**) e il secondo (*Concerti a 2,3,4,5, e 6 voci con il basso da sonare*), curato dal fratello, don Giovanni Chrisostomo, canonico regolare lateranense, anch'egli musicista, affermato organista e maestro di trombone che inserì nel libro anche cinque suoi mottetti concertati,³⁰

²⁶ I documenti sul ravennate Johannes a Ravenna dalla nascita (1569) alla morte (1614), sono pubblicati da O. Mischiati, *La prassi musicale ...*, p. 54-55.

²⁷ Sulle vicende biografiche e professionali e gli spostamenti da Ferrara a Urbino a Ravenna di Michelangelo Serra (1571-ca.1628) cfr. O. Mischiati, *La prassi musicale ...*, p.18 e p. 40; sulla sua attività ravennate cfr. anche Paolo Fabbri, *Tre secoli di musica a Ravenna...*, pp. 21-22 e ID. *La vita musicale...*, p. 329.

²⁸ ASRa, CRS, San Giovanni Evangelista, busta 1526 (giornale spese dal 1616 al 1622).

²⁹ Nella parte di *Quintus* (p.53) delle *Missae quatuor vocibus...* è inserita anche una dedica a don Innocenzio Spinio Brixiensis (don Innocenzio Spinio da Brescia), Dottore in teologia e Generale dei canonici regolari del Ss. Salvatore. Per la lista completa dei libri di musica pubblicati da Serra fra 1604 e 1628 e delle sue composizioni tramandate dal codice Q 15, cfr. Oscar Mischiati, *La prassi musicale...*, rispettivamente pp. 76-77 e 93-94.

³⁰ Sulle attività e le pubblicazioni musicali di Giovanni Grisostomo Magni, insegnante di musica in vari conventi dei canonici lateranensi, molto reputato per le sue qualità di suonatore

mentre il terzo (*Concerti libro terzo per 1-8 voci con bc*) venne pubblicato a Venezia nel 1616 con dedica al Cardinal Legato di Romagna Orfini.³¹

Dalla lettura incrociata dei documenti d'archivio e delle pubblicazioni musicali riconducibili a compositori e strumentisti coinvolti nelle attività musicali promosse dai canonici regolari del Ss. Salvatore di San Giovanni Evangelista emerge un panorama articolato e di ottimo livello, certamente propiziato anche dalla presenza a Ravenna del Cardinal Pietro Aldobrandini, uno dei massimi patrocinatori di artisti e musicisti del primo Seicento.

Collezionista di strumenti, dipinti e libri di musica, patrocinatore di compositori, strumentisti e cantanti e promotore di concerti, rappresentazioni e banchetti spettacolari nelle sue residenze di Roma e nella favolosa Villa di Frascati,³² non c'è dubbio che il Cardinal Pietro Aldobrandini, nella sua veste di Arcivescovo abbia esercitato un impulso di grande rilievo sulla vita musicale di Ravenna, dove, durante i suoi soggiorni era seguito da una corte di centinaia di persone, con virtuosi di canto e strumentisti delle cui *performances* resta traccia nelle cronache locali,³³ e che abbia favorito anche, con i suoi contatti e spostamenti, la circolazione di musicisti, artisti, libri e prassi musicali da Roma, Ferrara, Bologna a Ravenna.³⁴ D'altra parte, il suo sostegno ai musicisti attivi nella cappella del Duomo, e, più ampiamente, il suo patrocinio alla pubblicazione a stampa di libri di musica favorisce proprio l'affermazione di quelle prassi esecutive concertanti che caratterizzano le principali iniziative musicali realizzate in San Giovanni Evangelista, e che si sarebbero poi sviluppate ulteriormente nei decenni successivi, dando luogo ad esecuzioni poliorali per tre, quattro e anche cinque gruppi concertanti accompagnati da diversi strumenti.³⁵

di trombone e ricordato fra gli uomini illustri della congregazione, cfr. Paolo Fabbri, *Tre secoli di musica...*, pp. 28-30.

³¹ Per l'attività nel Duomo di Ravenna e il dettagliato catalogo delle pubblicazioni musicali di Benedetto Magni, che comprende anche una raccolta di messe concertate a otto voci con il basso per l'organo (Venezia 1614) e un libro di madrigali a 5 voci pubblicata a cura del fratello Sebastiano Magni (Venezia, 1613), con dedica al suo allievo Giovanni Macigni, cfr. Paolo Fabbri, *La vita musicale...*, pp. 326-327.

³² Frederick Hammond, «Cardinale Pietro Aldobrandini, Patron of Music», *Studi musicali* XII, n.1, 1983, pp. 53-65; Claudio Annibaldi, «Il mecenate 'politico'. Ancora sul patronato musicale del Cardinale Pietro Aldobrandini (1571-1621)», I, *Studi musicali* XVI (1987/2), pp. 33-93 e II, *Studi musicali* XVII (1988/1), pp. 101-178; cfr. anche Paolo Fabbri, *La vita musicale...*, p. 329.

³³ Riferimenti agli ingressi e ai soggiorni a Ravenna del Cardinal Aldobrandini e del suo seguito sono riportati, fra gli altri, da Serafino Pasolini, *Lustri ravennati dall'anno 1588 all'anno 1650*, Forlì, Carlo Antonio Zampa, 1684; cfr. Paolo Fabbri, *La vita musicale...*, p. 329.

³⁴ James Chater, «Musical Patronage in Rome at the turn of the Seventeenth century: the case of Cardinal Montalto», *Studi Musicali* XVI (1987/2), pp. 179-226.

³⁵ Sull'affermazione dello stile concertato nelle esecuzioni organizzate dai canonici del S.s Salvatore, sempre più ampiamente documentato a partire dagli anni Trenta fino alla fine del secolo, cfr. Paolo Fabbri, *Tre secoli di musica...*, pp.35-37 e ID., *La vita musicale...*, pp. 331-332.

Nell'ambito della grande fioritura musicale che proprio a cavallo fra Cinque e Seicento venne promossa con grande slancio dalla congregazione nel contesto della generale riorganizzazione degli ordini religiosi e del clero secolare conseguente al concilio di Trento,³⁶ la prassi musicale concertante assume, per i canonici regolari del Ss Salvatore di San Giovanni Evangelista, un valore identitario, che nel concerto dipinto da Bononi nel *Convito di Assuero*, trova una suggestiva trasposizione in immagine.

Allo stato attuale delle nostre conoscenze non è possibile proporre di identificare i musicisti raffigurati da Bononi con quelli i cui nomi sono registrati nei documenti d'archivio e nelle musiche eseguite in quegli anni in San Giovanni Evangelista, ma sembra verosimile che quei personaggi così ben caratterizzati ritraessero in effetti i musicisti 'più eccellenti' del luogo e del tempo in cui è ambientata la scena. Indipendentemente dall'identificazione dei singoli musicisti, in ogni caso, la scena del concerto, che inserisce nel dipinto un'inequivocabile coordinata spazio-temporale, può essere intesa, in senso lato, come un 'ritratto' delle prassi musicali predilette dai Canonici regolari del Ss Salvatore di San Giovanni Evangelista. In questa prospettiva, l'accostamento visivo fra i musicisti e lo stemma dei committenti trasforma l'immagine del concerto in un'icona riconoscibile: un vero e proprio emblema musicale che visualizza l'ideale sonoro -e al tempo stesso culturale e pastorale- in cui i canonici si rispecchiano e si riconoscono.

³⁶ Oscar Mischiati, *La prassi musicale...*

LISTA DELLE ILLUSTRAZIONI PROPOSTE

1. Carlo Bononi, *Convito di Assuero*, Ravenna, San Giovanni Evangelista. Foto : Federico Taverni
2. Paolo Veronese, *Le Nozze di Cana*, particolare : i musicisti. Paris, Louvre Foto Wikiart
3. Carlo Bononi, *Convito di Assuero*, particolare : il concerto. Foto : Federico Taverni
4. Carlo Bononi, *Il Genio delle arti*, Bologna, Collezione Lauro Foto DR
5. Carlo Bononi, *Il Genio delle arti*, dettaglio : libro di musica notata, trombone e liuto.
6. Carlo Bononi, *Il Genio delle arti*, Collezione privata..Foto DR
7. Carlo Bononi, *Santa Cecilia*, Collezione privata. Foto DR
8. – Carlo Bononi, *Nozze di Cana*, Santa Maria in Vado (Ferrara).Foto Dr
9. Carlo Bononi, *Nozze di Cana*, Ferrara, Pinacoteca.Foto DR
- 9 B Carlo Bononi, *Nozze di Cana*, particolare : il concerto.Foto DR
10. Benedetto Magni, *Concerti a 1,2,3 e 4 voci con il basso da sonare* (Venezia 1612) : frontespizio. Bayerische Staatsbibliothek Munchen

















