

ANNALI DI STORIA BRESCIANA 5

Cultura musicale bresciana
Reperti e testimonianze di una civiltà

a cura di Maria Teresa Rosa Barezzani e Mariella Sala



Ateneo di Brescia
Accademia di Scienze Lettere ed Arti

MORCELLIANA

© 2017 Editrice Morcelliana
Via Gabriele Rosa 71 - 25121 Brescia

Prima edizione: dicembre 2017

Redazione a cura di Enrico Valseriati
Indice dei nomi a cura di Marcello Mazzetti e Livio Ticli

Crediti fotografici:

Bologna, Biblioteca Universitaria
Brescia, Biblioteca Civica Queriniana
Brescia, Musei Civici di Arte e Storia
Brescia, Museo Diocesano
Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo
Cremona, Biblioteca del Seminario Vescovile
Londra, British Library
Londra, British Museum
Oxford, Bodleian Library
Tolosa, Musée Paul-Dupuy
Tunisi, Museo del Bardo

Gli *Annali di storia bresciana*, promossi dall'Ateneo di Brescia,
sono realizzati con il contributo della

UBI Fondazione CAB

www.morcelliana.com

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm), sono riservati per tutti i Paesi. Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941, n. 633. Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana n. 108, 20122 Milano, e-mail autorizzazioni@clearedi.org e sito web www.clearedi.org

ISBN 978-88-372-3155-2

LegoDigit srl - Via Galileo Galilei, 15/1 - 38015 Lavis (TN)

Da Brescia a Venezia: migrazioni, prassi strumentale e *patronage* *Il caso di Giovanni Antonio Leoni «dal violino»*

Ambita meta, fin dal primo Cinquecento, di un costante flusso migratorio di varie *élite* artistiche e letterarie provenienti da ogni dove, Venezia non poteva non attrarre per le ampie potenzialità di impiego che offriva alcune tra le migliori forze musicali dei suoi possedimenti di terraferma. Il contributo di Brescia che all'epoca era, come noto, uno dei massimi centri di produzione degli strumenti musicali, fu rilevante soprattutto nell'ambito della musica e della pratica strumentali e, nella fattispecie, della neonata prassi violinistica d'assieme: specialità evidentemente connessa all'importante contributo che la città diede, fin dalla prima metà del sedicesimo secolo, all'insorgenza e alla stabilizzazione dei nuovi strumenti della famiglia del violino¹. Così, fin dal 1530-40, compagnie di "sonadori di violini" bresciani o di area bresciana si portano in laguna ove transitano per qualche tempo, ma dove anche si insediano stabilmente integrando la professione musicale con varie altre arti meccaniche². È un fenomeno migratorio, questo verso la Dominante, che interessò naturalmente, non solo operatori musicali, ma anche una gran quantità di forze produttive, comprendenti mercanti e merciai, tipografi (moltissimi), editori e librai (Ricciardo Amadino, l'editore musicale, era di origine bresciana), artigiani di ogni sorta, lavoratori, servitori e giovani "massare". Ma non è casuale forse che a custodia della "Casa de' Bressani" in Venezia, uno dei centri di ricovero della città, vi fosse proprio un musicista: Giovanni Giacomo Busti³, figlio di un maestro di scuola, tal Michele, e membro di una autorevole famiglia di "suonatori di violini", comprendente il cugino

¹ Abbreviazioni: ASVe = Archivio di Stato di Venezia; ASPVe = Archivio Storico del Patriarcato di Venezia. Sul ruolo musicale di Brescia e il suo contributo alla fabbricazione degli strumenti musicali e, in particolare, di quelli della famiglia del violino vedi *Liuteria e musica strumentale a Brescia*, Atti del convegno internazionale (Salò, 5-7 ottobre 1990), 2 voll., a cura di Marco Bizzarini - Bernardo Falconi - Ugo Ravasio, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 1992.

² Cfr. Rodolfo Baroncini, *Origini del violino e prassi strumentale in Padania: «sonadori di violini» bresciani attivi a Venezia in ambito devozionale (1540-1600)*, in *Liuteria e musica strumentale a Brescia*, 1, pp. 157-219.

³ Cfr. R. Baroncini, *Origini del violino e prassi strumentale in Padania*, pp. 205-206, documento 23.

Pietro e i figli Girolamo, Bartolomeo, Lodovico e Michele la cui attività è tracciabile in San Marco e in varie altre istituzioni cittadine dal 1560 al 1630⁴. Piuttosto consistente nella seconda metà del Cinquecento, il flusso di musicisti bresciani (e non) che migrano in laguna non cessa all'inizio del nuovo secolo. Esso appare anzi rinvigorito dalla presenza di singoli musicisti, cantanti o strumentisti, di elevata qualità professionale che vedono nelle molteplici potenzialità del mercato musicale lagunare la ribalta perfetta per dar mostra delle proprie virtù e per l'abbrivio di una carriera fuori dalle dinamiche locali, segnata da frequenti spostamenti e da una ricerca spasmodica di una posizione sociale all'altezza dei propri meriti. È il caso ben noto di virtuosi del calibro di Giovanni Battista Fontana e di Biagio Marini dei quali il primo, stando all'organista Cesario Gussago, si stabilì a Venezia «rendendosi ivi famoso & chiaro come già Orfeo in Tebe» almeno fin dal 1608 e il secondo apparentemente solo nella primavera del 1615⁵. Fontana e Marini non furono però i soli virtuosi di violino a portarsi in laguna in quei fatidici anni così densi di fermenti e novazioni musicali. Da Brescia, prima di Marini, era giunto a Venezia anche un terzo violinista: Giovanni Antonio Leoni. Noto per aver pubblicato a Roma, nel 1652, la prima raccolta di musica strumentale contenente esclusivamente sonate per violino solo⁶, di Leoni si conosceva esclusivamente la

⁴ Su Giovanni Giacomo, che fu capo di una compagnia di violini la quale ebbe l'onore di partecipare in Palazzo Dogale ai solenni festeggiamenti per l'elezione del doge Marino Grimani e che, dal Natale del 1587, fu attivo come suonatore straordinario nella Basilica di San Marco, vedi, oltre a quanto riportato nella nota precedente, Giuseppe Giomo, *Le spese del nobile uomo Marino Grimani nella sua elezione a doge di Venezia*, «Archivio Veneto», XXXII (1887), p. 447; e Rodolfo Baroncini, *Giovanni Gabrieli*, L'Epoca, Palermo 2012, pp. 202 e 204. Su Pietro, membro della celebre compagnia dei "Paganini" o "de' Bressani" e, dal 1595, "musicista di camera" del principe di Transilvania Sigismondo Báthory vedi Id., *Origini del violino e prassi strumentale in Padania*, pp. 172, 173n, 199 e 206 (documento 25). Su Girolamo che fu suonatore di violino in cappella di San Marco (da una data imprecisabile fino al 1624) e in strette relazioni con il fine mecenate musicale Giovanni Matteo Bembo e altri nobili committenti vedi ASVe, *Procuratoria de supra, Terminazioni*, reg. 142, c. 110v, 29 novembre 1624 e ASPVe, *Parrocchia di S. Giustina, Battesimi*, reg. 1, c. 203, 4 gennaio 1620 [more veneto 1619], c. 220, 10 aprile 1621. Su Bartolomeo che fu anch'egli attivo in San Marco dal 1607 al 1608 (e oltre) e in strette relazioni con il mercante musicofilo tedesco Andreas Funch vedi Id., *Giovanni Gabrieli*, pp. 66 e 577. Su Michele ("Michiel"), attivo come i fratelli in Basilica di San Marco come suonatore di trombone tra il 1601 e il 1602 vedi *ibi*, p. 577. E, infine, su Lodovico che fu suonatore di violino della Scuola Grande di San Rocco e che coniugò l'attività musicale con quella mercantile e burocratica vedi Id., *Contributo alla storia del violino nel sedicesimo secolo: «i sonadori di violini» della Scuola Grande di San Rocco a Venezia*, «Recercare», VI (1994), pp. 61-190: 147 e ASPVe, *Curia, Sezione Antica, Examinum matrimoniorum*, reg. 9, cc. 133v-134v, 7 agosto 1605.

⁵ La notizia su Fontana è fornita da Gussago nella lettera dedicatoria indirizzata allo stesso Fontana e a "D. Lodovico Cornale dal cornetto" da lui acclusa alle sue *Sonate a quattro, sei, et otto con alcuni concerti a otto, con le sue sinfonie da suonare avanti, & doppo secondo il placito, & commodo de sonatori* [...], Ricciardo Amadino, Venezia 1608. Su l'arrivo di Marini a Venezia si veda invece quanto osservato più avanti nel presente articolo.

⁶ Giovanni Antonio Leoni, *Sonate di violino a voce sola, Libro primo, Opera terza, Vita-*

sua fase romana documentabile a partire dal 1634 e svoltasi, fino al 1640, come suonatore e maestro di cappella presso la chiesa di S. Maria di Loreto dei fornai alla Colonna Traiana e, in seguito, come violinista presso la chiesa dell'Arciconfraternita dei Piceni. Leoni, che godeva della protezione del cardinale Giovanni Battista Pallotta, dal 1651 al 1666 fu anche membro della Congregazione di Santa Cecilia⁷. A parte un riferimento al suo *training* musicale con il compositore ferrarese Filippo Nicoletti (anch'egli attivo a Roma dalla metà del primo decennio del Seicento), nulla si sapeva della sua provenienza, della sua formazione strumentale e delle sue vicende umane e professionali anteriori al suo insediamento a Roma. Fonti veneziane, recentemente emerse, ci consentono ora di completare il suo quadro biografico e, soprattutto, di inserire la sua figura in una cornice più coerente ed esplicativa delle sue virtù violinistiche.

Il primo e il più importante documento emerso è una dichiarazione giurata resa da Leoni il 30 agosto del 1610 al notaio della Cancelleria Patriarcale in favore di tal Andrea Foresti⁸, un barbiere, suo conoscente, formatosi a Brescia e da un paio d'anni residente a Venezia il quale intendendo unirsi in matrimonio ed essendo un forestiero era tenuto, secondo le nuove regole tridentine, a dimostrare con apposite testimonianze di non essere già coniugato altrove. Più estesa e dettagliata dell'ordinario, la scrittura è fonte di numerose informazioni a cominciare dall'identità di Leoni che, oltre che con nome e cognome, è precisata con il patronimico (Marc'Antonio), il luogo di origine (Brescia), la professione (musicista), nonché l'attuale contrada di residenza in Venezia (San Geremia)⁹. Oltre a queste notizie, già rilevanti per l'attestazione dell'origine bresciana di Leoni, il seguito della scrittura fornisce diverse altre informazioni utili per la ricostruzione della sua biografia e delle tappe fondamentali della sua formazione. Nel tracciare il profilo dell'amico barbiere, Leoni dichiara, infatti, di averlo conosciuto a Brescia in casa del conte Girolamo Marti-

le Mascardi, Roma 1652. L'edizione reca una dedica al cardinale Giovanni Battista Pallotta, patrono del Leoni e protettore della comunità marchigiana a Roma. Per il contenuto della raccolta e un sintetico ragguaglio sui suoi aspetti stilistici vedi: Willi Apel, *Studien über die frühe Violinmusik*, «Archiv für Musikwissenschaft», XXXIII (1976), pp. 233-237; *ibi*, XXXIV (1977), pp. 133-135 e Maria Giovanna Fiorentino, *Preliminari per l'analisi delle "Sonate di violino a voce sola" di Giovanni Antonio Leoni (post 1590-1670)*, «Rassegna Veneta di Studi Musicali», VII-VIII (1991-92), pp. 107-119.

⁷ Un profilo aggiornato delle vicende romane di Leoni è leggibile in Maria Giovanna Fiorentino, *Giovanni Antonio Leoni: nuove acquisizioni biografiche*, «Recercare», VI (1994), pp. 193-202. Vedi anche Carlida Steffan, *Leoni, Giovanni Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, on-line, [www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-antonio-leoni_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-antonio-leoni_(Dizionario-Biografico)) (ultima visita 1 aprile 2017), che riassume tutte le ultime acquisizioni sull'autore.

⁸ Il documento è trascritto integralmente nel Regesto accluso in appendice al presente contributo (Regesto, doc. 2).

⁹ Le generalità fornite dal Leoni nel documento coincidono, tranne un dettaglio relativo alla sua condizione sociale di cui si parlerà più avanti, con quelle che il violinista rilascerà nel 1634 in un atto notarile rogato a Roma.

nengo dove il Foresti stava a servizio e dove anche il violinista «praticava» prestandovi, immaginiamo, servigi di ordine musicale. I servigi di Leoni in casa del conte Martinengo, figura da identificarsi plausibilmente con Girolamo II Martinengo (1575 -1637) del ramo di Padernello¹⁰, uomo d'arme al servizio della Serenissima, servigi che, stando alle dichiarazioni sull'età di Foresti al momento del loro incontro in casa Martinengo, sembrano potersi collocare a partire dal 1598 circa¹¹, indicano che il musicista quando arriva a Venezia era, almeno sotto il profilo della pratica strumentale, già formato e con alle spalle un *curriculum* rispettabile se, come probabile, il conte Girolamo Martinengo è lo stesso che nel 1619 tenne a battesimo, come principe, quell'Accademia degli Erranti di cui l'anno dopo Marini diverrà maestro di cappella¹². Che Leoni provenisse, comunque, da una famiglia di solidi strumentisti lo suggerisce una polizza d'estimo del 1637 in cui un tal Alessandro Leoni «d'anni 50», figlio di Marc'Antonio, certamente un suo fratello, si dichiara residente a Brescia ed esercitante la professione «di sonar et insegnare di violino»¹³. Ulteriori importanti informazioni rilevabili dal suo accurato profilo del Foresti sono la data del suo arrivo in laguna, verificatasi due mesi prima che egli rendesse la sua testimonianza, dunque, intorno alla fine di giugno del 1610 e la dichiarazione, in calce al documento, della sua età: ventotto anni. Una notizia quest'ultima, che collocherebbe la sua data di nascita intorno al 1582, sei anni prima di quanto invece indicherebbero alcune fonti romane¹⁴. Speculando, sulla base della documentazione oggi disponibile, che Leoni (in attesa che una nota di battesimo chiarificatrice emerga dalle polveri di qualche archivio parrocchiale bresciano)¹⁵ sia nato non prima del 1582 e non oltre il 1588, ne emerge che egli era poco più maturo di Giovanni Battista Fontana (nato nel 1589) e di diversi anni (da un minimo di 6 a un massimo di 12) più anziano di Biagio Marini (nato nel 1594). In

¹⁰ Figlio di Antonio III Martinengo (1552-1581) e di Giulia Ganassoni, Girolamo, oltre al notevole castello di Padernello, possedeva un ampio palazzo a Brescia sito in contrada del «Canton dei Gadaldi». Cfr. Floriana Maffei, *Girolamo Martinengo di Padernello Cavaliere del Redentore*, «Civiltà Bresciana», XIX/2 (2010), pp. 51-80.

¹¹ Poiché Leoni dichiara di aver incontrato il Foresti in casa del Martinengo da «piccolo», quando questi aveva diciotto anni, egli, se sono esatte le dichiarazioni d'età rese nel documento, ne doveva avere sedici.

¹² Cfr. Baldassarre Zamboni, *La libreria di S. E. il N. U. signor Leopardo Martinengo patrizio*, Pietro Vescovi, Brescia 1778, p. 67. Ringrazio Marco Bizzarini per avermi segnalato questo volume e la menzione in esso di Girolamo Martinengo.

¹³ Vedi Regesto, doc. 9.

¹⁴ Cfr. M.G. Fiorentino, *Giovanni Antonio Leoni*, p. 195n.

¹⁵ In particolar modo dall'Archivio Parrocchiale della chiesa di Sant'Agata, dove sembra che Leoni sia nato o almeno vissuto per una parte della sua vita, stando a quanto apprendiamo dalla sua nota di matrimonio presente nei registri della parrocchia veneziana di Sant'Antonin (vedi Regesto, doc. 3). Colgo l'occasione per ringraziare Mariella Sala la quale molto gentilmente ha provato, su mia richiesta, a varcare la soglia – al momento sembra invalicabile – dell'Archivio di Sant'Agata.

ogni caso, tenendo conto che al momento non è emerso nulla di concreto dell'attività veneziana di Fontana (attività ricordata da Gussago già nel 1608 e ribadita molti anni dopo da Giovan Battista Reghino)¹⁶, Leoni sembra essere stato il primo virtuoso di violino bresciano a insediarsi e a operare stabilmente in laguna, precedendo il suo arrivo in città di circa un quinquennio quello di Marini, verificatosi, come visto, nella primavera del 1615 o poco prima.

Pur essendo più esili e meno ricchi di informazioni di quello testé esaminato, i restanti documenti veneziani su Leoni sono comunque apprezzabili in quanto ci consentono di ricostruire almeno una parte dell'ordito delle sue relazioni umane e professionali e, contestualmente, di aprire una finestra su alcuni importanti aspetti della sua attività musicale. Dei primi suoi tre anni trascorsi a Venezia non abbiamo notizie, ma dall'estate del 1613 si susseguono una serie di interessanti tracce documentarie. Dai registri dei matrimoni della parrocchia di Sant'Antonin apprendiamo, per esempio, che il 4 luglio, dopo le consuete pubblicazioni verificatesi tra il 27 maggio e il 2 giugno, Leoni contrae matrimonio con una tal Virginia di Rocco Donati. Se l'evento è, già di per sé, sintomo di una piena integrazione del virtuoso bresciano in laguna, il documento che lo riguarda ci fornisce alcune utili informazioni sulle sue frequentazioni musicali e mecenatesche:

«Adi 23 maggio 1613

Si ha da contrahere il matrimonio tra la *signora* Virginia figliola del *quondam signor* Roco Donati habitante nella nostra contrada et il *signor* Antonio di Leoni da Bressa della parochia di *santa* Agata et al presente habita nella nostra contra'. Adi 27 28 et 2 zugno et non fu opposto alcun impedimento.

[carta a fronte]: 4 luglio 1613

Li contrascritti contrassero il matrimonio per le parole de presenti in casa dell'habitatione della contrascritta madonna Virginia alla presenza di me pre' Nicolò Zorzi pievan: presenti signor Michiel Angelo Riccio del quondam Zan Battista et signor Scipion Ragazzoni quondam Placido, testimonij et 1614 adi 30 giugno li suddetti furono sposati alla madonna delle Gracie dal sopraditto pievano»¹⁷.

Il primo dei due testimoni di nozze, Michelangelo Riccio o Rizzi (lezione con cui il nome figura più frequentemente nelle fonti veneziane) non è un personaggio qualsiasi, ma un valente cantante marciano, attivo in Basilica fin dal 1610 nella sezione dei bassi¹⁸. Bresciano come Leoni,

¹⁶ Cfr. Rodolfo Baroncini, *Giovan Battista Fontana «dal violino»: nuove acquisizioni biografiche*, «Recercare», II (1990), pp. 213-224: 213-214.

¹⁷ Venezia, Archivio di S. Giovanni in Bragora, *Parrocchia di S. Antonin, Matrimoni*, reg. 3, 1589-1665, cc. nn., 23 maggio 1613.

¹⁸ L'appartenenza di Michelangelo Rizzi alla cappella musicale della Basilica, benché non

Rizzi nell'autunno del 1613 lascerà la basilica di San Marco per recarsi assieme a Giovanni Priuli alla corte di Graz, al servizio dell'Arciduca e futuro Imperatore Ferdinando II. Qui farà una buona carriera come «cammer musicus» e una buona vita sposando, nel 1616, alla presenza dei colleghi Priuli e Bartolomeo Muti di Cesana, Catharina Grosser figlia di un membro del consiglio cittadino¹⁹. Rizzi i cui rapporti confidenziali con Leoni sono confermati da un altro documento²⁰, ebbe probabilmente un ruolo importante nell'acclimatazione veneziana dell'amico violinista favorendone l'introduzione nei principali contesti musicali della città (inclusa San Marco) e mettendolo in relazione con la *crème* dello strumentalismo lagunare. Anche il secondo testimone, Scipione Ragazzoni figlio di Placido e nipote di Giacomo, non è un personaggio secondario, bensì il membro di un'illustre e facoltosa famiglia di ceto cittadino, divenuta paradigmatica per il suo successo nella mercatura. Giacomo e Placido Ragazzoni raccolsero, infatti, un'enorme fortuna commerciando sete, tessuti pregiati e vari altri prodotti sul mercato inglese in compagnia con il patrizio Giacomo Foscarini²¹. La presenza di Scipione Ragazzoni alle nozze di Leoni non è ovviamente casuale, ma il segno di come il violinista bresciano, prima del suo ingresso in San Marco, avesse già messo un piede nel "salotto buono" della committenza privata lagunare: non sappiamo se Ragazzoni fosse un intendente di musica, ma per un uomo della sua rispettabilità sociale e per la pratica di mecenatismo diffuso tipica del contesto veneziano, era quasi scontato che egli si facesse patrono di qualche virtuoso²². Purtroppo non abbiamo altri elementi per

sia deducibile dalla documentazione marciana (non essendo rintracciabile nei registri della Procuratoria de supra alcuna terminazione concernente la sua nomina) è chiaramente attestata dai registri canonici della parrocchia di S. Salvador ove egli risiedeva (Cfr. Venezia, Archivio della Parrocchia di S. Salvador, *Parrocchia di S. Salvador, Registri dei morti*, reg. 9, 1601-1611, c. 51, 31 maggio 1611).

¹⁹ Cfr. Hellmut Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564-1619)*, B. Schott's Söhne, Mainz 1967, pp. 203-204. Di Rizzi che fu autore di una perduta raccolta di madrigali a cinque voci e continuo (*Indice di tutte le opere di musica che si trovano nella stampa della Pigna di Alessandro Vincenti*, Vincenti, Venezia 1639, p. 5), ci sono pervenuti due mottetti, uno (*Exaudi me Domine*) per canto, basso e continuo e l'altro (*Bonum est confiteri Domino*) per due tenori, basso e continuo, entrambi inclusi nella raccolta Bonometti (*Parnassus musicus Ferdinandaeus [...]*, Giacomo Vincenti, Venezia 1615).

²⁰ Vedi Regesto, doc. 4.

²¹ Sulla famiglia Ragazzoni vedi: Giuseppe Gallucci, *La vita del Clarissimo Signor Iacomo Ragazzoni conte di S. Odorico*, Appresso Giorgio Rizzardo, Venice, 1610; e Isabella Cecchini - Luciano Pezzolo, *Merchants and institutions in early-modern Venice*, «The Journal of European Economic History», XLI (2012), pp. 89-114: 104-107.

²² Sul mecenatismo privato lagunare e le sue peculiari caratteristiche vedi R. Baroncini, *Giovanni Gabrieli*, pp. 50-67; Id., *Giovanni Gabrieli e la committenza privata veneziana: i ridotti Helman e Oth*, in *Spazi Veneziani*, Viella-Centro Tedesco di Studi Veneziani, Roma-Venezia 2014, pp. 23-58; Id., *La vita musicale a Venezia tra Cinquecento e Seicento: musicisti, committenti e repertori*, in *Italian Music in Central-Eastern Europe. Around Mikolaj Zieleński's*

approfondire l'origine e la qualità delle relazioni che Leoni allacciò con questo mercante veneziano ma, come vedremo tra breve, l'ipotesi che le sue performance violinistiche, similmente a quanto accadrà di lì a poco con Marini, fossero apprezzate e udite, non solo in Ca' Ragazzoni, ma in altri importanti privati ridotti cittadini è confortata da altri indizi.

Il giorno stesso del suo contratto nuziale con Virginia Donati, Leoni alle "hore 19" si recava nello studio del notaio Spinelli nella sua vecchia contrada di residenza, San Geremia (da dove, come s'è visto nel documento precedente, si era spostato in quella meno marginale e più prossima a San Marco di Sant'Antonin) per fare quietanza della dote di 800 ducati ricevuta dai parenti della sposa²³. Ad accompagnarlo in veste di testimone c'è ancora Michelangelo Rizzi, il basso di origine bresciana che fin dal suo arrivo a Venezia, collocabile intorno al 1609, aveva stabilito solide relazioni con alcuni valenti musicisti marciari come il già citato violinista bresciano Girolamo Busti e Francesco Bonfanti, fuoriclasse locale e futuro maestro de' concerti della Basilica²⁴, ma anche con alcuni importanti mecenati di rango cittadino, particolarmente impegnati nella promozione della nuova musica, come Antonio e Milan Milani, i quali proprio nel 1610 avevano avviato un esperimento inedito ed epocale dando vita nella propria residenza ad un "teatro fatto per la musica"²⁵. È quasi inevitabile che Rizzi condividesse parte delle sue relazioni umane e professionali con l'amico violinista: infatti, pochi mesi dopo, nel settembre del 1613, ritroviamo Leoni nell'ufficio del notaio Spinelli, in compagnia di Francesco Bonfanti. Il documento nel quale stavolta Leoni figura in veste di testimone, è un atto in cui Bonfanti nomina suo procuratore per la tutela di un suo contratto di livello su un terreno sito nell'udinese, Orindio Bartolini, già musicista suonatore in San Marco e ora maestro di cappella del Duomo di Udine²⁶. Che Leoni fosse entrato in confidenza con Bonfanti, *dominus* del violinismo lagunare e uno dei più stimati musicisti sonadori della città²⁷, è un dato di estremo interesse che apre e prefigura

Offertoria and Communiones (1611), ed. by Tomasz Jeż - Barbara Przybyszewska-Jarmińska - Marina Toffetti, Fondazione Levi, Venezia 2015, pp. 131-147; Id., *Ridotti and Salons: Private Patronage, in A Companion to Music in Sixteenth-century Venice*, ed. by Katelijne Schiltz, Brill, Leiden in corso di stampa; e Id., *Nuove musiche e nuova storia: attori e contesti delle pratiche per voce sola e concertato ristretto a Venezia fino al 1620*, in «Musicalia», a cura di Rodolfo Baroncini - Paolo Cecchi, in preparazione.

²³ Vedi Regesto, doc. 4.

²⁴ Busti e Bonfanti parteciparono, rispettivamente, in veste di testimone e compare dell'anello alle nozze che Rizzi contrasse nel 1610 con una tal Felicità di Ruggero Bernardo (Vedi Regesto, doc. 1).

²⁵ Sulla committenza Milani e il relativo teatro vedi R. Baroncini, *Giovanni Gabrieli*, pp. 51, 52, 60-62, 64 e 508-515; e Id., *Nuove musiche e nuova storia*.

²⁶ Vedi Regesto, doc. 5. Su Orindio Bartolini vedi R. Baroncini, *Giovanni Gabrieli*, pp. 66-67, 253, 256, 260 e 577.

²⁷ Su Bonfanti, figura importante della musica strumentale veneziana, in attività per oltre

diverse ipotesi sui tempi e le modalità con cui si svolse l'attività professionale del virtuoso bresciano dentro e fuori San Marco. Il 7 dicembre del 1614 Leoni è assunto ufficialmente in Basilica assieme ad altri quindici “musicisti sonadori salariati in ragion de ducati quindici all'anno per cadauno”, ma è assai probabile che egli servisse in cappella già da qualche tempo. Nella lista dei musicisti posta in calce alla condotta di assunzione il suo nominativo, fino a questo momento passato del tutto inosservato, figura alla fine dell'elenco e, significativamente, come quello di Bonfanti e di Giovanni Ventura è qualificato dal suo ruolo strumentale²⁸:

«Li musicisti sono l'infrascritti:	Francesco Venier
Pasqualin Savioni	Zaneto Sanson
Antonio Padoan	Bastian Menegazo
Francesco dal violin ditto Bonfante	Tonio Menegazo
Antonio Chiese	Battista Fabri
Zuane Chiese	Zuane de Giacomo [Rovetta]
Piero Loschi	Gerolimo Coltrer
Alvise Grani	Zuane de Ventura dal violon contrabasso
	Antonio Leoni dal violin».

Questa condotta con la quale, come visto, i procuratori di San Marco mettevano a ruolo in cappella ben sedici strumentisti, è stata considerata da alcuni come un'innovazione dovuta alla volontà di Monteverdi che, da poco più di un anno, era divenuto maestro di cappella della Basilica. In realtà essa fu sì una novità di qualche rilievo, ma solo sotto il profilo istituzionale, ottenuta, comunque, non per l'intervento diretto di Monteverdi ma per le pressioni degli stessi “musicisti sonadori” i quali, come emerge dai registri dei conti della Basilica, erano operativi in cappella con le medesime incombenze da diversi anni, in attesa che una delibera e una conforme modalità di pagamento (un salario annuale in luogo di uno *per diem*) ne sancisse ufficialmente l'appartenenza in pianta stabile all'organico²⁹. È assai probabile dunque che Leoni, viste le sue strette relazioni

mezzo secolo (dal 1593 al 1661), vedi Eleanor Selfridge-Field, *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi*, ERI, Torino 1980, pp. 23-25, 50, 278 e 288; Gastone Vio - Stefano Toffolo, *La diffusione degli strumenti musicali nelle case dei nobili, cittadini e popolari nel XVII secolo a Venezia*, «Il flauto dolce», XVII-XVIII (1987-1988), pp. 34 e 40; R. Baroncini, *Contributo alla storia del violino*, p. 126; e Id. *Giovanni Gabrieli*, pp. 97, 150, 259, 566, 567.

²⁸ ASVe, *Procuratoria de supra, Terminazioni*, reg. 141, c. 9v, 7 dicembre 1614. Il documento è leggibile integralmente in Paolo Fabbri, *Monteverdi*, ERI, Torino 1985, pp. 182-183.

²⁹ Sull'argomento e, nella fattispecie, sul fatto che da diversi anni in Basilica fosse operativa una formazione semistabile di strumentisti (designata spesso nelle note contabili «sonadori ordinari» o «sonadori di cappella») la quale, esattamente come i «musicisti sonadori» eletti in pianta stabile nel 1614, era tenuta a svolgere una trentina di incombenze all'anno vedi R. Baroncini, *Giovanni Gabrieli, La cappella di San Marco e la sua organizzazione musicale*, pp. 233-272 e, in particolare, il paragrafo “Sonadori in organo” e “sonadori di cappella”, pp. 236-245.

con Bonfanti e Rizzi, operativi già da diverso in tempo in Basilica, abbia iniziato a collaborare con la cappella fin dal 1612-13³⁰. Le relazioni strette dal virtuoso bresciano con i due musicisti marcesini, tuttavia, sono utili non solo per definire con maggior precisione i tempi del suo intervento in San Marco, limitato comunque (come per gli altri “sonadori”) a una trentina di solennità all’anno, ma anche per ricostruire i contesti e le modalità con cui si svolgeva la maggior parte della sua attività in laguna. Oltre a prodursi nelle numerose chiese parrocchiali e conventuali, servizio che, come apprendiamo da inedite fonti documentarie, costituiva una delle principali fonti di sostentamento di Giovanni Battista Castello (il padre del celebre Dario, il quale entrerà in San Marco come “suonatore di violino” nel 1624, proprio in sostituzione del bresciano Girolamo Busti)³¹, è lecito credere che Leoni si esibisse con una certa frequenza, svolgendovi anche opera di tutoraggio musicale, nei principali ridotti cittadini. S’è già visto, pocanzi, come un intervento del genere fosse plausibilmente all’origine delle sue relazioni con il facoltoso Scipione Ragazzoni. A proposito di questa vivace rete di circoli musicali e letterari, in quegli anni propensa più di altri contesti e della stessa San Marco a dar voce all’espressione spesso innovativa di singoli virtuosi, è da ricordare come vi siano buone probabilità che Leoni abbia avuto la singolare esperienza di prodursi sulla scena di Ca’ Milani, ovverosia, nel già ricordato “theatro fatto per la musica” che Antonio Milani e suo padre Milan, allestirono nella propria residenza di san Marziale, tra la fine del 1609 e il principio del 1610, allo scopo di fornire un’adeguata sede esecutiva alle performance del monodista Bartolomeo Barbarino e, in generale, alla nuova musica concertata (vocale e strumentale) per una o più voci e continuo. Sappiamo, infatti, che fin dal 1611 e forse già da prima, Rizzi era in rapporti confidenziali con Antonio Milani al punto da stabilirvi una relazione di parentela spirituale³²: il cantante bresciano era dunque certamente un habitué del nuovo teatro di san Marziale ed è difficile credere che egli non vi abbia introdotto anche l’amico violinista. È verosimile che i patroni di Leoni a Venezia siano stati, in ordine alle già citate caratteristiche del mecenatismo locale, numerosi quanto quelli sfoggiati da Marini negli *Affetti musicali*, anche se, per il momento, non vi sono altre notizie al riguardo. Sulla scorta delle sue relazioni con Francesco Bonfanti, è possibile, invece, avanzare qualche ipotesi sulle modalità esecutive e associative con cui normalmente si verificavano i suoi interventi sonori. Escluso, per le ben note consuetudini performative dell’epoca che egli si esibisse da solo,

³⁰ Un dato purtroppo che non è possibile appurare poiché dal 1609, a differenza degli anni precedenti, i pagamenti devoluti ai musicisti straordinari registrati nei libri contabili della Basilica cessano di essere nominali e sono rimpiazzati da pagamenti cumulativi.

³¹ ASVe, *Procuratoria de supra, Terminazioni*, reg. 142, c. 110v, 29 novembre 1624.

³² Vedi R. Baroncini, *Nuove musiche e nuova storia*.

è lecito credere che il medium con cui si esprimeva un virtuoso del suo calibro non fosse più, o non fosse soltanto più, quello della tradizionale compagnia polifonica di violini formata da cinque o sei elementi in voga per tutto il corso del XVI secolo e oltre, ma il più agile formato della ‘piccola compagnia’, composta da una coppia di violini e da uno strumento a tastiera o, in alternativa, da uno strumento “da corpo” portatile come il chitarrone. Evidenze della piena operatività di questo più agile complesso in ambito veneziano sono disponibili fin dal primissimo Seicento, benché non manchino indizi che questa formazione funzionasse almeno fin dagli anni Ottanta del Cinquecento. La fonte più importante in proposito è un atto notarile del 2 ottobre 1602 concernente la costituzione di una compagnia di “violini” formata da sei elementi in cui, fissate alcune disposizioni di base, si concede “alli soprani”, ovverosia, ai due “violini” formanti la coppia acuta di un organico che comprendeva normalmente altri due strumenti di mezzo (“alto” e “tenor”) e altri due bassi (“bassetto” e “basson”)³³, di potersi recare in tempo di carnevale, se non impegnati con la compagnia, a suonare coi clavicembali:

«[...] Non possi alcuno di detti compagni andar a sonar ad alcun sposalicio, ovvero altra festa eccetto feste de chiesa, se non lo farà prima saper alli altri compagni, senza licenza delli quali non possi andar a sonar in alcun modo, et venendo occasione alli soprani di andar il carnevale a sonar con clavicimbani possino farlo, in tempo però che la compagnia non ne habbi bisogno, ma havendone bisogno la compagnia *per* andar a sonar insieme con li lirani non possino detti compagni, né alcun di loro andarci in modo alcuno [...]»³⁴.

L’“isolamento” della coppia di violini dal contesto della “compagnia grande”³⁵, ovvero dal tipico complesso polifonico composto da cinque o, preferibilmente, sei elementi (numero reputato perfetto fin dal primo Cinquecento), è un fenomeno di notevole interesse che non è stato ancora analizzato in quanto lo scollamento attuato dalla musicologia, anche di quella

³³ Sull’articolazione interna del complesso polifonico di violini vedi R. Baroncini, *Contributo alla storia del violino*, paragrafo 3.2, *Fisionomia del complesso*, pp. 95-104.

³⁴ Il documento è discusso e riportato integralmente in Marco Di Pasquale, *Giovanni Gabrieli, un consorzio di organisti, quattro compagnie di musicisti: documenti inediti sulla cooperazione autonoma a Venezia nel primo Seicento*, «Ricerca», XXVII/1-2 (2015), pp. 61-102: 94-95.

³⁵ Questa espressione figura nell’atto costitutivo di un’altra compagnia del 12 luglio 1612 (cfr. M. Di Pasquale, *Giovanni Gabrieli, un consorzio di organisti, quattro compagnie di musicisti*, pp. 98-99). Quantunque Di Pasquale suggerisca qualche cautela nell’attribuire all’aggettivo “grande” un significato puramente quantitativo, proponendo che il termine possa riferirsi anche alla qualità e alla tipologia elevata del repertorio utilizzato, la possibilità che l’espressione si riferisca effettivamente alle dimensioni dell’organico emerge, oltre che da un attento esame del testo, dal fatto che, come dimostra il succitato documento del 1602 e altri documenti (come vedremo, meno espliciti ma altrettanto eloquenti), l’attività dello strumentista dell’epoca si esplicava, oltre che nelle tradizionali compagnie polifoniche, in gruppi più agili formati per lo più da tre elementi.

più avvertita, tra l'analisi dei repertori per assieme strumentale apparso in stampa nel corso della prima metà del Seicento e l'effettiva realtà performativa dell'epoca è lungi dall'essere colmato. Non è questa la sede per affrontare l'argomento, ma si può facilmente intuire come l'idea del piccolo organico "polarizzato" (composto cioè da due strumenti acuti e uno strumento da corpo a pizzico o da tasto) precorra nella realtà performativa di oltre due decenni, l'apparizione delle prime esemplificazioni del genere rinvenibili nella letteratura musicale. Un altro punto d'osservazione utile per comprendere il crescente interesse suscitato dalla coppia di violini nella consuetudine esecutiva dell'epoca è il suo radicamento in disposizioni polifoniche asimmetriche come il quintetto, un formato, in isola, altrettanto frequentato del sestetto, ma la cui disposizione interna, almeno fino a una certa data, non era affatto scontata dacché, come mostra il raffronto tra le due seguenti formazioni (entrambe compagnie di "violini" attive presso le Scuole Grandi non prive di una certa presenza bresciana)³⁶, prima della metà del XVI secolo, l'organico è munito di un solo soprano e appesantito dalla corposa presenza di due bassi, mentre all'inizio del nuovo secolo la veste sonora è quella del moderno complesso polifonico segnato dalla presenza, ormai irrinunciabile, della coppia di violini:

«19 giugno 1541

Per sopran ser Bernardo Bressan
 Per contralto ser Piero casseler vuol el tenor
 Per tenor Mathio caleger vuol esser conntaralto
 Per bassetto Zuan Bergamasco portavin
 Per basso Thomaso de Bernardo³⁷

26 maggio 1619

Antonio de Baldissera sartor dal violin, per falseto
 Antonio de Battista Sartor, per sopran
 Antonio Fossa, per contr'alto
 Santo Righelanzi, per tenor
 Giacomo de Martin Bressan, per basso»³⁸.

³⁶ Una presenza che è più marcata nella prima compagnia dove i "sonadori" bresciani sono due (Bernardo e il figlio Tomaso) e dove il "sopran" Bernardo Bressan è verosimilmente il capo della formazione e, un po' meno, nella seconda compagnia dove l'unico musico originario di Brescia sembra essere il suonatore di basso "Giacomo de Martin". Quest'ultimo è identificabile con "Giacomo sonador di Martin orbo", residente nella contrada di S. Samuel il quale nel 1602 si unì in matrimonio con una tal Fiammetta della contrada di S. Vio (ASPVe, *Parrocchia di S. Samule, Pubblicazioni matrimoniali*, reg. 1, cc. nn., lettera G, 25 marzo 1601).

³⁷ Il documento che si riferisce a una compagnia al servizio della Scuola Grande della Carità, è discusso e leggibile integralmente in R. Baroncini, *Origini del violino e prassi strumentale in Padania*, pp. 167 e 197, documento 1, nonché in Id., *Contributo alla storia del violino nel sedicesimo secolo*, p. 152, documento 34.

³⁸ Il documento che si riferisce a una compagnia al servizio della Scuola Grande della Misericordia, è leggibile integralmente in appendice al presente lavoro (vedi Regesto, doc. 8).

A parte il succitato rogito del 1602, tracce dell'esistenza di piccole compagnie formate da due "violini" e uno strumento da tasto (organo, arpicordo e clavicembalo) emergono in forma implicita in varie fonti veneziane a partire dagli anni Ottanta del Cinquecento. Vi sono per esempio, già intorno al 1580, diversi documenti indicativi dell'esistenza di inequivocabili vincoli relazionali e professionali tra suonatori di violino e suonatori di organo e/o clavicembalo. La menzione di due musicisti all'interno di uno stesso atto notarile può essere certamente casuale, ma quando essa si presenta in modo reiterato e è avallata da altre fonti costituisce un indizio da non sottovalutare. Tra le fonti implicite, le più utili e affidabili sono certamente i registri parrocchiali dei battesimi e dei matrimoni. Ciò perché l'indicatore più significativo e affidabile della "qualità" di un rapporto all'epoca è costituito dalla relazione di comparatico (o comparaggio), ovvero, da quel particolare vincolo di parentela spirituale che si stabiliva in un battesimo tra il genitore del nascituro e il suo compadre o padrino³⁹. Ma in una società dove lo stesso matrimonio è sostanzialmente anaffettivo e caratterizzato, come ben illustra l'istituto della dote, da una funzione tendenzialmente economica e "aziendale" l'allargamento dell'articolazione parentale attraverso la relazione di *cumpaternitas* spirituale cela di sovente un retroterra squisitamente materiale: con il suo suggello spirituale essa cementa infatti la coesione tra individui animati dagli stessi interessi, impegnati in una medesima impresa, "compagni", come si diceva al tempo, di una medesima società⁴⁰. Ne è prova il fatto, come facilmente si può constatare scorrendo le anagrafi parrocchiali, che nella maggior parte dei casi la relazione di comparatico si stabiliva tra soggetti esercitanti la stessa professione o mestieri affini e comunicanti. Ora, benché il metodo applicato al nostro caso non sia infallibile esso, in mancanza di fonti dirette, è sufficientemente attendibile essendo comunque avvalorato da testimonianze seriori quali il succitato rogito del 1602. Il caso più antico esemplificativo di una relazione personale e, si presume, di una collaborazione professionale assai stretta e duratura tra un suonatore di "violino" e un musicista esperto nel maneggio degli strumenti a tastiera è

³⁹ Sulla relazione di parentela spirituale e le sue diverse implicazioni nelle società di antico regime vedi Guido Alfani, *Padri, padrini, patroni. La parentela spirituale nella storia*, Marsilio, Venezia 2007. Per quel che concerne invece la specifica ricaduta di questo istituto in ambito musicale vedi R. Baroncini, *Giovanni Gabrieli e la committenza privata veneziana*, pp. 25-26; Id., *La vita musicale a Venezia tra Cinquecento e Seicento*, pp. 131-132; e Id., *Ridotti and Salons: Private Patronage*.

⁴⁰ Per un'esemplificazione eloquente di come funzionasse questo meccanismo nell'ambito specifico dell'editoria musicale veneziana del sedicesimo secolo vedi Rodolfo Baroncini, *In «Marzaria»: l'officina Gardano e il contesto socio-antropologico delle contrade di san Salvador e san Zulian (Venezia 1580-1610)*, relazione letta in occasione del convegno internazionale 'Music Printing and Publishing in Modern Italy. New Approaches' (Venezia, Consolato svizzero e Fondazione Giorgio Cini, 13-14 February 2014) e di prossima pubblicazione nei relativi atti (Brepols, Turnhout).

quello di Antonio Barizenda “dal violin” e Bernardo Fedrici di Sebastian, organista e gestore di una spezieria in santa Fosca. Il caso è particolarmente interessante in quanto la propensione del primo a prodursi in compagnia di un tastierista e, presumibilmente, di un altro collega violinista è avvalorata dalla sua relazione con un altro importante organista, Andrea Romanin⁴¹, il quale era ovviamente versato anche nella pratica di “ogni stromento da penna”⁴². Il primo documento in cui si incrociano i nomi di Barizenda e Fedrici è un testamento del 1580⁴³, ma non v’è dubbio che i due, entrambi residenti nella contrada di santa Fosca, si conoscessero già da tempo. Se non abbiamo notizie di Fedrici prima degli anni Ottanta, sappiamo invece che “Antonio dal violin” era uno strumentista di provata esperienza essendo, già a partire dal 1558, membro di una compagnia di violini al servizio della Scuola Grande di San Marco⁴⁴. La relazione di parentela spirituale da lui allacciata nel 1581 con una figura non secondaria nel panorama organistico lagunare come Andrea Romanin⁴⁵ è indice del fatto che il repertorio eseguito dal Barizenda con quest’ultimo e con il Fedrici forse non era fatto esclusivamente di danze suonate a mente, ma anche di rielaborazioni di chanson, mottetti ed altra musica polifonica. I due, a giudicare dalle tracce lasciate nelle fonti (una registrazione di matrimonio del 1583 da cui risulta che Barizenda presenziò in veste di testi-

⁴¹ Organista della Scuola Grande della Misericordia e della chiesa di S. Nicolò dei Mendicoli, Romanin era, fin dal 1588, in stretti rapporti con Giovanni Gabrieli e, verosimilmente, un allievo di Andrea Gabrieli. Jonathan Glixon, *Students, Rivals and Contemporaries. Organists in Venetian Churches at the Time of Giovanni Gabrieli*, in *Giovanni Gabrieli. Transmission and Reception of a Venetian Musical Tradition*, edited by Rodolfo Baroncini, David Bryant & Luigi Collarile, Brepols, Turnhout 2016, pp. 151-163: 159. Sui rapporti tra Giovanni Gabrieli e Romanin vedi: Venezia, *Archivio della Parrocchia di S. Giacomo dall’Orio, Parrocchia di S. Giacomo dall’Orio, Battesimi*, reg. 1, cc. nn., Lettera G, 19 febbraio 1588 (*more veneto* 1587).

⁴² La confidenza di Romanin con il clavicembalo e l’arpicordo è attestata da un contratto di apprendistato da cui risulta che, oltre all’organo, egli insegnava “ogni altro stromento da penna” (cfr. ASVe, *Magistrati alla Giustizia Vecchia*, b. 112, Accordi dei garzoni, 1583-1592, reg. 152, c. 71v, 25 agosto, 1582).

⁴³ Trattasi del testamento di “Placita fiola del *quondam* ms Silvestro Calvanj et consorte de ms Antonio Barizenda dal violin”, residente in “contra de santa Fosca”. Fedrici figura nel documento in veste di testimone e di persona facente “fede de la persona de la ditta testatrice”, un fatto quest’ultimo già indicativo della relazione confidenziale esistente tra l’organista e i coniugi Barizenda (cfr. ASVe, *Notarile testamenti*, Giovanni Crivelli, busta 224, cedola 1519, 4 ottobre 1580).

⁴⁴ Non v’è dubbio infatti che Antonio Barizenda dal violin di Piero stramazzer, menzionato negli atti Crivelli, sia da identificarsi con Antonio dal violin di Piero bombaxer che militò nella compagnia di violini della Scuola Grande di San Marco dal 1558 al 1563. Infatti, la difformità con cui è indicata l’arte di famiglia, designata “stramazzer” nel primo gruppo di documenti e “bombaxer” nel secondo, appare di poco rilievo se si considera che gli stramazzeri (materassai) utilizzavano sostanzialmente come materia prima la “bombasa” ovvero il cotone. Cfr. R. Baroncini, *Contributo alla storia del violino*, pp. 96-97 e 173-175, documenti 98-103.

⁴⁵ Cfr. Venezia, *Archivio della Parrocchia di S. Giacomo dall’Orio, Parrocchia di S. Giacomo dall’Orio, Battesimi*, reg. 1, cc. nn., 29 gennaio 1581 [*more veneto* 1580].

mone alle prime nozze di Fedrici e un testamento del 1588 in cui figurano entrambi come testimoni delle ultime volontà dettate da un altro loro collega, Giacomo Coron, suonatore di basso della compagnia di violini della Scuola Grande di San Rocco)⁴⁶ continuarono a collaborare fino alla morte, verificatasi nel 1589, del Barizenda. Fedrici che, pur non vantando come Romanin rapporti con Gabrieli, era, come si evince dalle sue strette relazioni con l'editore musicale Alessandro Raveri e con committenti del calibro di Antonio Milani⁴⁷, un organista di tutto rispetto, nei due decenni successivi continuò a essere operativo e intorno al 1590, subito dopo il decesso del Barizenda, iniziò a collaborare con un nuovo strumentista ad arco: Giacomo dal violin di Piero Muraca, altresì detto "Giacomo casseler" per via del mestiere del padre, fabbricante di "scrigni" e preziosi cassettoni nuziali⁴⁸. Questo secondo caso, oltre a essere ben documentato in forza della duplice relazione di parentela spirituale che i due strinsero nel 1592 e nel 1596⁴⁹, è particolarmente interessante in quanto il profilo di Giacomo è decisamente più prossimo a quello del vero virtuoso: come il nostro Leoni, Muraca vanta un *pedigree* di prim'ordine essendo, fin dal 1586, attivo in San Marco a fianco dell'"eccellente et raro" Michiel Bonfanti dal violin nei grandi concerti allestiti da Giovanni Gabrieli e⁵⁰, dal 1584, in relazione con una illustre schiera di privati patroni di rango pa-

⁴⁶ Cfr. ASPVe, *Parrocchia di S. Felice, Matrimoni*, reg. 2, cc. 73-74v, 3 aprile 1583; e ASVe, *Notarile testamenti*, Giovanni Crivelli, busta 221, cedola 897, 16 dicembre 1588, testamento di "Jacomo quondam Francesco Coron sonador".

⁴⁷ Raveri fu testimone di nozze di Fedrici che, nel 1601, dopo la morte della prima moglie Elena Antineri, sposò in secondo voto Caterina di Valentin (Cfr. ASPVe, *Parrocchia di S. Geremia, Matrimoni*, reg. 1, cc. nn., 14 ottobre 1601; e *ibid.*, 3 febbraio 1603, *more veneto* 1602). Per i rapporti di Fedrici coi Milani vedi invece: ASVe, *Notarile atti*, Francesco Mastaleo-Pietro Partenio, b. 8420 (1613), c. 319, 5 luglio 1613; e *ibi*, c. 320, 5 luglio 1613.

⁴⁸ Il mestiere paterno ("dai scrigni") risulta dalla registrazione di nozze di Giacomo con Girolama Balbi, documento che è anche la più antica fonte su di lui pervenutaci: «1584 adi 26 febraro. Furno fatte le tre stride per tre giorni festivi, et poi contrato matrimonio per parola de presente, et sposata madonna Gieronima de ms Liberal Balbi Valesan in ms Jacomo quondam Piero Muracha dai scrigni sonador da violin per mi pre' Battista Ruosa piovàn et suo paroco in casa del sopradetto ms Liberal presenti ms Zuanne Civran, et ms Francesco Zusverde della nostra contrà» (Venezia, *Archivio di S. Maria del Rosario, Parrocchia di S. Agnese, Matrimoni*, reg. 1, cc. nn., lettera G, c. 134, 26 febbraio 1585 [*more veneto* 1584]).

⁴⁹ Cfr. ASPVe, *Parrocchia di S. Cassian, Battesimi*, reg. 1, 1564-1639, cc. nn., lettera P, 29 febbraio 1592 (*more veneto* 1591); e ASPVe, *Parrocchia di S. Severo, Battesimi*, reg. 2, cc. nn., lettera F, 15 ottobre 1596.

⁵⁰ Cfr. R. Baroncini, *Giovanni Gabrieli*, pp. 244, 251, 252, 415, 576 e Appendice I, Rege-sto C, documenti 3, 4, 7, 8, 9 e 20. Per un quadro completo dell'attività di Giacomo dal violin in cappella di S. Marco ai documenti pubblicati testé citati si devono aggiungere i seguenti ancora inediti presenti in ASVe, *Procuratoria de supra, Cassier Chiesa*, reg. 4, cc. nn., 2 gennaio 1588 (*m. v.* 1587); 14 gennaio 1589 (*m. v.* 1588); 6 giugno 1590; 7 gennaio 1591 (*m. v.* 1590); 4 gennaio 1592 (*m. v.* 1591); *ibi*, reg. 5, cc. nn., 29 maggio 1597; 9 gennaio 1598 (*m. v.* 1597); 5 giugno 1598; 20 luglio 1598; 4 agosto 1598; 13 settembre 1598; 11 gennaio 1599 (*m. v.* 1598); 15 febbraio 1599 (*m. v.* 1598); 26 marzo 1599; 15 maggio 1599; 22 maggio 1599; 16 giugno 1599; 21 agosto 1599; 3 novembre 1599; 13 gennaio 1600 (*m. v.* 1599).

trizio e cittadino (Giovanni Civran, Alvise Balbi di Piero, Lorenzo Foscarini di Zorzi e Carlo Frizier)⁵¹. Gli eccellenti rapporti di Giacomo con la cerchia dei musicisti marciiani sono attestati dalla sua relazione di comparatico con Giovanni Bassano⁵², della cui compagnia, una delle primarie della città, il violinista avrebbe potuto far parte, e dal fatto che, a partire dal 1596, egli fece parte con Francesco Laudis, Francesco Guami e Antonio Padoan del gruppo dei suonatori ordinari di cappella, il primo nucleo di quel complesso semistabile che poi, come visto, otterrà di essere pienamente stabilizzato nel 1614⁵³. È plausibile che Muraca, oltre che con Fedrici, operasse anche in compagnia di altri tastieristi. Fra questi vi fu probabilmente il notaio-musicista Michiel de Monte, organista nel 1592 del convento agostiniano di santo Stefano, con il quale Giacomo e un altro strumentista marciano, Gasparo Sanson, sembrano essere stati in rapporti confidenziali⁵⁴. Gli ultimi due casi di “piccola compagnia” polarizzata che presentiamo sono ulteriormente cogenti basandosi su fonti in grado di fornire attestazioni più esplicite di quelle fin qui considerate e cronologicamente prossime agli anni in cui Leoni operò in laguna. Il primo dei due riguarda di striscio un personaggio assai noto e centrale dello strumentalismo sonatistico veneziano del primo Seicento: Giovanni Battista Castello, padre del ‘mitico’ Dario. “Sonador del Principe” e violinista in San Marco dal 1624⁵⁵ ove era entrato in luogo del defunto Girolamo Busti, Giovanni Battista, come apprendiamo da alcune nuove fonti emerse, viveva essenzialmente “suonando di violino per le chiese della città” e, in generale, “nelle musiche che si fanno nella città”⁵⁶. È logico ritenere, come suggeriscono altri nuovi documenti che lo riguardano, che egli svolgesse tale attività prevalentemente in compagnia di un organista e di

⁵¹ Vedi ASPVe, *Parrocchia di S. Angelo, Battesimi*, reg. 3, cc. nn., lettera P, 22 febbraio 1586 [*more veneto* 1585], padrino: Alvise Balbi, priore della Ca’ di Dio, cittadino; *ibi*, lettera E, 16 gennaio 1588 [*more veneto* 1587], padrino: Carlo Frizier, cittadino; *ibi*, *Parrocchia di S. Trinità, Battesimi*, reg. 2, cc. nn., lettera E, 1 dicembre 1590, padrino: Alvise Balbi, cittadino; *ibi*, *Parrocchia di S. Severo, Battesimi*, reg. 2, cc. nn., lettera B, 31 agosto 1599, padrino: Lorenzo Foscarini di Zorzi, patrizio.

⁵² «MDXCIII Adì 3 april. Piero: Liberal: fio de ms. Giacomo sonador da violin *quondam* Piero Muracha: la madre *domina* Gieronima fia de Liberal Balbi Valesan: giugali: fu compadre ms Zuane Bassan musico de san Marco sta a san Moritio: *pre’* Bernardin Bellin piovan battizzò» (ASPVe, *Parrocchia di S. Cassian, Battesimi*, reg. 1, cc. nn., lettera P, 3 aprile 1593).

⁵³ Vedi R. Baroncini, *Giovanni Gabrieli*, pp. 243-244 e i documenti inediti citati nella nota 50 presenti nel reg. 5 del Cassier Chiesa.

⁵⁴ Entrambi figurano varie volte in veste di testimoni negli atti rogati dal de Monte il quale, tra i suoi clienti, aveva anche un altro importante virtuoso: Michiel Bonfanti dal violin. ASVe, *Notarile Atti*, Michiel de Monte, b. 8380 (protocolli 1587-1593), cc. 110r-111r, 20 aprile 1591; e c. 111v, 9 giugno 1591.

⁵⁵ ASVe, *Procuratoria de supra, Chiesa actorum* (1620-29), reg. 142, c. 110v, 29 novembre 1624.

⁵⁶ Cfr. Rodolfo Baroncini, *Dario Castello e la formazione del musico veneziano. Storia di una biografia esistente*, «Recercare», in preparazione.

almeno un altro collega esperto nella pratica del violino o del corno. Un'ipotesi confermata, se pur indirettamente, dal fatto che sono proprio un organista, Giulio Piazzola, e un altro strumentista, Pietro Stella, le due persone fidate e “cognite” da lui appositamente segnalate e convocate nel 1618 dal notaio della Cancelleria Patriarcale per dare testimonianza dei legittimi natali del figlio Francesco⁵⁷. Significativamente, Stella che, come Piazzola, dichiara di conoscere Giovanni Battista da più di venti anni, in un successivo documento del 1620, sostiene di averne fatto conoscenza “con occasione che siamo stati suonatori di compagnia”. Non è chiaro che cosa il violinista Castello suonasse esattamente con i suoi due colleghi prima di questa data, ma è verosimile che dal 1621 in poi, data di pubblicazione del primo libro di *Sonate concertate in stil moderno*⁵⁸, egli sia divenuto uno dei principali e più affidabili divulgatori della suprema arte sonatistica del figlio Dario. L'ultimo caso, pur se animato da musicisti meno noti, è ancora più esplicito e foriero di utili informazioni sul “mercato” potenziale delle piccole compagnie. La fonte, del 1628, è un altro processo patriarcale dello stesso tipo di quello già esaminato su Leoni concernente questa volta un suonatore di tiorba, tal Camillo Vernazzi, ferrarese, figlio di un orafo, giunto in laguna intorno al 1620 in cerca di migliori fortune⁵⁹. Vernazzi che, poco dopo il suo arrivo a Venezia, aveva iniziato a convivere con Cecilia Frangini, una fanciulla di origine veronese, intendeva ora regolarizzare la sua relazione⁶⁰. I tre testimoni chiamati a certificare il suo stato di celibato, necessario per avviare le pratiche di matrimonio, forniscono un quadro assai preciso delle sue generalità e della sua attività professionale. Il terzo testimone, in particolare, Francesco Gervasoni, un giovanissimo strumentista, forse un violinista, esercitante anche la professione di “adamantarius”, dichiara di conoscere Vernazzi da cinque anni “con occasione che vado suonando in sua compagnia” a Padova, Treviso, Chioggia “et villaggi circonvicini”. Di questa piccola compagnia impegnata, come si precisa nel documento, in tournée di 6-8 giorni fuori Venezia, probabilmente faceva parte anche Bernardin Steffani, “sonador di violin” e maestro d'abbaco, testimone di nozze di Vernaz-

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Dario Castello, *Sonate concertate in stil moderno per sonar nel organo, ovvero spineta con diversi instrumenti, a 2 & 3 voci, Libro Primo*, Bartolomeo Magni, Venezia 1621.

⁵⁹ ASPVe, Curia, Sezione Antica, *Examinum matrimoniorum*, reg. 25 (1627-29), 29-31 marzo 1628. Vernazzi compare già nel 1621 nei registri dei battesimi della parrocchia di S. Paternian in veste di compadre con la qualifica di “suonatore di tiorba” (ASPVe, *Parrocchia di S. Paternian, Battesimi*, reg. 1, annotazione n.o 208, 6 maggio 1621).

⁶⁰ La convivenza con Cecilia doveva risalire al più tardi alla fine del 1621, dacché, già nel novembre del 1622, ai due nasce un bambino cui, come d'uso, viene imposto il nome del nonno paterno: «Francesco et Antonio fio de ms Camillo sonador de tiorba et di madonna Cecilia de non legitimo matrimonio compare ms Gregorio Baffo sartor [battezzò] il signor pievan» (ASPVe, *Parrocchia di S. Silvestro, Battesimi*, reg. 5, cc. nn., lettera F, 1 novembre 1622).

zi⁶¹, o forse anche un altro strumentista ad arco, Zuanne di Nicolò Salamon, con il quale di lì a poco, nel giugno del 1628, il suonatore di tiorba entrerà in relazione di parentela spirituale⁶².

Alla luce di quanto è stato fin qui esposto è ragionevole supporre che anche Leoni svolgesse una parte importante della sua attività di virtuoso con modalità consimili e che a tale scopo avesse formato una piccola compagnia con Francesco Bonfanti e un altro strumentista esperto nella pratica di uno strumento “da corpo” a pizzico (come la tiorba) o da tasto (come l’organo o il clavicembalo).

Non diverse devono essere state le modalità con cui Marini presentò e diffuse le proprie virtù performative e compositive presso la locale committenza patrizia e cittadina. La maggior parte dei brani inclusi negli *Affetti musicali* prevedono almeno una coppia di strumenti acuti⁶³ ed è lecito credere che una compagnia composta da due violini e un chitarrone o un clavicembalo costituissero l’organico di base con cui il virtuoso era solito eseguire le sue opere. Marini, come noto, fu assunto in San Marco il 26 aprile del 1615. La sua nomina è così asciutta che neppure si fa menzione del suo ruolo strumentale. L’unica vera informazione che ci dà è che le condizioni a lui accordate sono esattamente le stesse a cui erano stati assunti Leoni e gli altri quindici “musicisti sonadori” l’anno precedente:

«Adi 26 aprile

[...]

Che Biasio Marini sia accettatto nel numero de musicisti salariati per servir in chiesa di San Marco con salario de ducati quindici all’anno, et con l’istesse condition et obligation con le quali furono elletti gli altri musicisti sonadori per termination de 7 decembre passato. [de si] ----- 2 [de no] ----- 0

[...]

[Nicolò Sagredo]

{ Zuanne Corner procurator }⁶⁴.

Quantunque la sua assunzione in San Marco costituisca un importante punto fermo, gli estremi cronologici del suo soggiorno veneziano restano

⁶¹ Vedi Venezia, *Archivio di S. Salvador, Parrocchia di S. Salvador, Matrimoni*, reg. 4, lettera C, c. 33, 4 maggio 1628. Per la professione musicale di Steffani vedi ASPVe, *Parrocchia di S. Vidal, Battesimi*, reg. 2, c. 559, 30 giugno 1618.

⁶² ASPVe, *Parrocchia di S. Salvador, Battesimi*, reg. 6, 1622-1632, cc. nn., lettera L, 23 giugno 1628. Nicolò Salamon tra il 1612 e il 1615 aveva fatto parte di una compagnia di violini attiva anche presso la Scuola Grande di san Giovanni Evangelista (cfr. M. Di Pasquale, *Giovanni Gabrieli, un consorzio di organisti, quattro compagnie di musicisti*, pp. 77 e ss.).

⁶³ *Affetti musicali di Biagio Marini musico della serenissima signoria di Venetia, Opera prima, nella quale si contiene symfonie, canzon, sonate, balletti, arie, brandi, gagliarde & correnti a 1, 2, 3, acomodate da potersi suonar con violini, cornetti & con ogni sorte de srumenti [sic] musicali [...]*, stampa del Gardano, Bartolomeo Magni, Venezia 1617. Diciotto brani su ventisette richiedono due violini (o due cornetti).

⁶⁴ ASVe, *Procuratoria de supra, Terminazioni*, reg. 141, c. 17r, 26 aprile 1615.

incerti. Infatti, se è lecito supporre, sulla base delle notizie pubblicate sul frontespizio della sua *Opera III* (1620), che la sua permanenza in città non si sia protratta oltre il 1619⁶⁵, non è chiaro quando egli esattamente vi sia giunto. Ciò si verificò certamente diversi mesi prima della data della sua assunzione in Basilica poiché, comunque, l'accesso in cappella anche per un musicista-suonatore di quel valore era una procedura tutt'altro che semplice e immediata. In ogni caso è certo che quando Marini entrò in San Marco, Leoni era ancora a Venezia e verosimilmente ancora pienamente operativo in Basilica. A confermarcelo sono un atto notarile, il terzo e ultimo della serie, da lui stipulato il 9 maggio del 1615 nello studio di Andrea Spinelli, e una nota di battesimo del 18 ottobre dello stesso anno. L'atto è, come i precedenti, una bozza della quale però, dati il carattere stenografico della stesura e la grafia particolarmente infelice, è arduo decrittare anche il contenuto generale. Da quel poco che si riesce a decifrare sembra di capire che Leoni si fosse fatto garante ("piezo de vita") di un prestito ricevuto da un tal Pietro Paulo Steffani, ma molti dettagli del documento restano incerti, incluso un riferimento alla città di Roma, interessante in quanto l'Alma urbe, sarebbe stata di lì a poco la prossima meta del virtuoso⁶⁶. L'annotazione battesimale, emersa dai registri della parrocchia di Santa Sofia, importante perché conferma la presenza in isola del virtuoso fino all'autunno del 1615, si riferisce a una relazione di comparatico che egli allacciò con un tal "Giacomo tentor" di questa contrada⁶⁷.

Quando e per quale motivo Leoni abbia lasciato Venezia non è chiaro. Considerato che questi testi citati sono gli ultimi documenti che lo riguardano, è possibile che egli avesse abbandonato l'isola già nel 1616, ma si tratta naturalmente di congetture che potrebbero essere smentite dal ritrovamento di nuove fonti. Sulle cause della sua dipartita si possono aprire diverse ipotesi: Venezia all'epoca era ancora un grande "mercato" in grado di offrire buone opportunità, non solo per i virtuosi, ma anche per tutti coloro che esercitavano in modo competente la propria professione. Cionondimeno, era anche un luogo dove la continua affluenza di personale musicale e la presenza di una solida tradizione in campo strumentale, rendevano la competizione forse più dura che altrove. La pressione della concorrenza interna ma, soprattutto, l'arrivo del giovane Marini, e la sua assunzione in San Marco, potrebbero aver alterato degli equilibri che Leoni si era faticosamente costruito nell'arco di un quinquennio. Anche se, non è escluso che i due bresciani, almeno in un primo tempo,

⁶⁵ *Arie, madrigali et corenti a 1, 2, 3, di Biagio Marini, maestro di capella in santa Eufemia, & capo della musica de gli signori Accademici Erranti in Brescia, Opera terza [...]*, stampa del Gardano appresso Bartolomeo Magni, Venezia 1620.

⁶⁶ Vedi Regesto, doc. 6.

⁶⁷ Vedi Regesto, doc. 7.

possano aver collaborato. Il fatto stesso che siano venuti in contatto e che, pur se per un breve periodo, in San Marco, oltre ai virtuosi locali, vi fossero violinisti «foresti» di questo calibro costituisce, comunque, già una notizia. Al di là poi della competizione o della collaborazione che vi può esser stata tra di loro, osservando le due carriere, ciò che emerge è la presenza di un percorso condiviso: Leoni sembra quasi aver fatto da apripista al più giovane e più agguerrito Marini. Una considerazione che potrebbe concernere non solo l'insediamento a Venezia con la conquista di un posto in San Marco e il credito acquisito presso la locale committenza privata patrizia e cittadina, ma anche alcuni altri passi significativi del percorso dei due virtuosi quale, per esempio, l'ombrello protettivo che la committenza Martinengo offrì a entrambi all'inizio della loro carriera. La presenza negli *Affetti musicali* di una composizione dedicata ai Martinengo⁶⁸ suggerisce infatti che anche Marini possa aver intrattenuto, prima di migrare a Venezia, relazioni con membri di questa ramificata famiglia bresciana: forse proprio con lo stesso Girolamo Martinengo presso la cui casa aveva servito Leoni; un'ipotesi resa più convincente dal fatto che Marini al suo rientro a Brescia tra il 1619 e il 1620, oltre al magistero della chiesa di Sant'Eufemia, otterrà il carico di “capo della musica de gli signori Accademici Erranti”⁶⁹, accademia di recente formazione di cui, come visto, proprio un Girolamo Martinengo (da identificarsi verosimilmente con il conte Girolamo II di Padernello) era stato lo sponsor e il primo principe.

Nonostante le nuove fonti veneziane fin qui illustrate arricchiscano notevolmente il quadro biografico di Leoni, inserendo la sua figura entro una cornice coerente con il suo particolare profilo di virtuoso di violino, autore di una raccolta di musica strumentale storicamente rilevante per essere la prima del suo genere, nella sua biografia permangono ancora diversi punti oscuri. Non è chiaro, per esempio, non solo quando egli esattamente si trasferisca a Roma, ma anche quando si compia il suo apprendistato con il compositore ferrarese Filippo Nicoletti. In merito al primo punto occorre ricordare che la prima notizia utile dalla quale è possibile evincere il suo avvenuto insediamento in ambito romano, notizia che prima della scoperta dei documenti veneziani era anche la più antica disponibile sull'autore, riguarda la presenza di un suo brano (*Domine, Dominus noster*) in un volume collettaneo di mottetti curato da Francesco Sammaruco e edito a Roma per i tipi di Luca Antonio Soldi nel 1625⁷⁰. La raccolta, di ambito inequivocabilmente romano, contiene,

⁶⁸ Trattasi precisamente de “La Martinenga simfonia a 2 violini o cornetti”.

⁶⁹ Vedi nota 65.

⁷⁰ Francesco Sammaruco, *Sacri affetti contesti da diversi eccellentissimi autori. Raccolti da Francesco Sammaruco Romano a 2 a 3 a 4 e aggiuntui* (sic) *nel fine le letanie della B. V.*, Apud Lucam Antonium Soldum, In aedibus sancti Spiritus in Saxia Anno Jubbilei 1625.

significativamente, anche un brano di Filippo Nicoletti, l'insegnante di Leoni. Ad aprire la silloge tuttavia è un mottetto di Monteverdi sotto il magistero del quale il violinista era stato attivo in San Marco. La presenza nel volume di Nicoletti che si era stabilito a Roma fin dal 1604 e che, nel 1613, era divenuto maestro di cappella della chiesa di S. Maria di Loreto alla colonna Traiana (carica che alla sua morte, nel 1634, sarà ereditata da Leoni)⁷¹, induce a credere che entro la prima metà degli anni Venti il virtuoso bresciano si fosse già stabilmente insediato nell'Urbe. Per quel che concerne invece gli estremi cronologici del suo apprendistato con il compositore ferrarese il quale, stando a quanto lo stesso Leoni afferma in un atto notarile del 1634⁷², si sarebbe verificato circa trent'anni prima, sembra plausibile collocarlo tra il 1600 e il 1602: in un periodo in cui Leoni era ancora un adolescente e in cui Nicoletti si trovava ancora a Ferrara o forse, più probabilmente, entro in confini dello stato veneto (ove già aveva servito per lungo tempo) alla ricerca di un impiego. Dove i due possano essersi incontrati, al momento non è affatto chiaro. Questo aspetto assieme al titolo di «nobile padovano» che accompagna il nome di Leoni posto in calce al succitato documento del 1634 getta qualche ombra sulla possibilità che il virtuoso di violino descritto nelle fonti veneziane e quello descritto nelle fonti romane, autore delle sonate del 1652, siano effettivamente la stessa persona. A soccorrci e a indurci a credere che i quarti di nobiltà padovana, di per sé già incongrui rispetto al modesto profilo sociale del tipico violinista professionale dell'epoca, siano probabilmente solo frutto di millanteria, non sono tanto le infruttuose ricerche svolte in merito negli archivi padovani da Maria Giovanna Fiorentino, quanto le anagrafi della parrocchia romana di Santo Stefano in Piscinula ove Leoni abitava. Dagli Stati delle anime del 1662 risulta infatti che in quel momento l'anziano violinista non si trovava a Roma bensì a Brescia⁷³. Cosa spingesse un vecchio musico di settant'anni ad affrontare un viaggio così lungo, rischioso e costoso non c'è dato di sapere. Di certo dovettero esservi delle motivazioni forti, affettive ed economiche come la morte del fratello Alessandro (violinista come lui) o di un altro parente e la relativa riscossione di qualche lascito testamentario o, ancora, la gestione di alcuni piccoli investimenti agrari che, similmente a tanti suoi colleghi immigrati, Leoni tramite i suoi successi professionali aveva realizzato nelle campagne della madrepatria.

⁷¹ Cfr. Arnaldo Morelli, *Filippo Nicoletti (ca. 1555-1634) compositore ferrarese. Profilo biografico alla luce di nuovi documenti*, in *Musica franca. Essays in honor of F. A. D'Accone*, a cura di Irene Alm - Alyson McLamore - Colleen Reardon, Stuyvesant, New York 1996, pp. 139-150.

⁷² M.G. Fiorentino, *Giovanni Antonio Leoni: nuove acquisizioni biografiche*, p. 194.

⁷³ *Ibi*, p. 195, nota 6.

REGESTO DOCUMENTARIO

1. Venezia, *Archivio di S. Salvador, Parrocchia di S. Salvador, Matrimoni*, reg. 2, 1606-1612, c. 19, 3 maggio 1610:

Li 3 maggio 1610

Furon fatte le parole di presente tra Michiel Angelo di Rizzi et madonna Felicita figlia de ms Rugger di Bernardo della nostra parochia. Testimonij dall'anello furon il signor Gieronimo Busti [...] sta a san Giovanni e Paolo; et ms Bonhuomo d'Alberto di Rotegni bergamasco della nostra parochia, fece le parole il capellano. Et a dì 22 giugno del suddetto millennio furon sposati in chiesa delle Gratie, testimonio dall'anello ms Francesco Bonfante, fece l'officio il capellano.

2. ASPVe, *Curia, Sezione Antica, Examinum matrimoniorum* («Attestationes pro forensibus matrimonia contrahendi»), reg. 11, 1610-1611, c. 203, 30 agosto 1610:

Die antedicto [30 augusti 1610]

Ser Antonius Leoni filius Domini Marci Antonij Brixienſi Musicus Venetijs habitante in confinio Sancti Hieremie testis inductus per Andream Filium quondam Antonij Foresti Bergomensis barbitonsorem Venetijs habitantem in confinio praedicto ad constandum se non esse uxoratum et ab annis sex in Venetijs habitasse monitus et examinatus, delato sibi iuramento de veritate dicenda pro ut tactis videlicet:

Opportune interrogatus respondit: Io conosco il detto ms Andrea da piccolo in su, che poteva egli allhora havere 18 anni; con occasione che io praticavo in casa Martinenga cioè del signor Girolamo, dove egli stava, et se ben egli è nativo bergamasco nientedimeno egli è allevato in Brescia, sono cinque in sei anni che egli pratica in Venezia, ma da due anni in qua egli vi habita continuamente, havendo egli servito il signor cavaglier Priuli, che hora è in Spagna Ambasciator, et questo so per haverlo inteso da altri perché [sono] solamente due mesi che sono in Vinetia, ~~ma secondo~~ faccio fede che egli è persona libera et soluta da matrimonio, che non so ch'egli sia mai stato ne hamaritado, che se fosse altrimenti essendo per la cognitione che ho di lui lo sapria, ne so ch'egli habbia alcun impedimento per il quale non si possa maritare, et a mio giuditio egli deve havere da 30 anni in circa.

Super generalibus recte respondit RC agit annos 28

3. Venezia, *Archivio di S. Giovanni in Bragora, Parrocchia di S. Antonin, Matrimoni*, reg. 3, 1589-1665, cc. nn., 23 maggio 1613:

Adi 23 maggio 1613

Si ha da contrahere il matrimonio tra la signora Virginia figliola del quondam signor Roco Donati habitante nella nostra contrada et il signor Antonio di Leoni da Bressa della parochia di santa Agata et al presente habita nella nostra contra'. Adi 27 28 et 2 zugno et non fu opposto alcun impedimento.

[carta a fronte:] 4 luglio 1613

Li contrascritti contrassero il matrimonio per le parole de presenti in casa dell'habitatione della contrascritta madonna Virginia alla presenza di me pre' Nicolò Zorzi pievan: presenti signor Michiel Angelo Riccio del quondam Zan Battista et

signor Scipion Ragazzoni quondam Placido, testimoni et 1614 adi 30 giugno li suddetti furono sposati alla madonna delle Gracie dal sopraditto pievano.

4. ASVe, *Notarile Atti*, Andrea e Giovanni Paolo Spinelli, b. 11935 (1613), c. 513v [già c. 326], 4 luglio 1613:

4 luglio a hore 19

Antonio Leoni fiolo de Marco Antonio da Bressa ha confessato haver havuto per dote da domina Regina quondam Rocco Donati ut infra:

ducati 800 in tanti [...]

[testi:] Santo Coleoni [Collona]

Michiel Angelo Rizzo musico.

5. ASVe, *Notarile Atti*, Andrea e Giovanni Paolo Spinelli, b. 11935 (1613), c. 677, 12 settembre 1613:

12 *septembrio* 1613

Ad cancellum

Domino Francesco Belfante [*recte* Bonfante] *quondam* ser Bortolamio et de domina Helena [...] da me conosciuto specialmente ha costituito suo procuratore specialmente [...] reverendo don Orindo Bartolini maestro de capella della città et domo di Udene absente come presente a poter dimandar [...] far conti et poter vendere [...] livellare [...] altro modo obligare tratte et cadaun bene di sua ragione et spettanza [...]

testi: Antonio Leoni filio de Marc' Antonio

Petrus quondam Andrea Vereno.

6. ASVe, *Notarile Atti*, Andrea e Giovanni Spinelli, b. 11937 (1615), c. 360, 9 maggio 1615:

9 mazo

Il *signor* Antonio Leoni de ser Marco Antonio

Piezo de vita [...] Roma [?]

[deve] Scoder Pietro Paulo Steffane dc. 10 [...] per tanti imprestadi a ms Grani [Alvise Grani?]

questa [...]

[testi:] Agustin Leoncini

Sabba Falasco.

7. ASPVe, *Parrocchia di S. Sofia, Battesimi*, reg. 3, cc. nn., lettera D, 18 ottobre 1615:

Domenega, et Diana fia de *mastro* Giacomo tentor et de *domina* Paulina sua consorte, nata de legitimo *matrimonio* il compare il *signor* Antonio Leoni musico, battizò *pre'* Zaune piovàn.

8. ASVe, *Scuola Grande di Santa Maria della Misericordia*, 169, *Notatorio*, cc. 91v-92r, 26 maggio 1619:

[91v, in margine:] Elletione fatta per li 4 cappi di Scolla di sonadori cinque, ducati cinque di sallario per cadauno, et poste in Scolla gratis. [...]

[92r] A di detto.

Fu per li soprascritti signori 4 cappi fatta elletione deli qui sottoscritti 5 sonadori di Scola, con salario de ducati cinque per cadauno, et posti in Scola per fratelli di disciplina gratis, *videlicet*:

Antonio de Battista Sartor, per sopran

Antonio de Baldissera Sartor dal violin, per falseto

Antonio Fossa, per contr'alto

Giacomo de Martin Bressan, per basso

Santo Righelanzi, per tenor.

9. Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico del Comune, *Polizze d'estimo* (1517-1737), 27 gennaio 1637 [documento citato in Giovanni Bignami, *Enciclopedia dei musicisti bresciani*, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 1985, p. 140]:

2^a Alessandro [quadra]

Polizza d'estimo di Alessandro figlio del quondam Marc'Antonio Leoni cittadino habitante in Brescia, il mio esercizio è di sonar et insegnare di Violino.

Alessandro d'anni 50

Isabella mia moglie d'anni 22.

Sommario

SERGIO ONGER, <i>Presentazione</i>	5
MARIA TERESA ROSA BAREZZANI, <i>Premessa</i>	7
DANIELA CASTALDO, <i>Musica a Brescia in età romana</i>	17
MARIA TERESA ROSA BAREZZANI, <i>Notazioni neumatiche a Brescia nei secoli X-XIII</i>	33
1. Premessa, 33 - 2. Le adiaematiche, 34 - 3. Le diastematiche, 46 - 4. Conclusioni, 57 - Appendici, 60	
REMO LOMBARDI, <i>I manoscritti liturgico-musicali domenicali presso la Biblioteca Queriniana di Brescia</i>	63
1. Notazioni quadrate, 69 - 2. Litanie. La posizione e l'identificazione di S. Caterina nelle litanie femminili, 96 - 3. Litanie maschili, 108 - 4. Conclusioni, 110 - Appendice 1, 114 - Appendice 2, 122	
PAOLA DESSÌ, <i>I codici liturgico-musicali medievali di Brescia nella collezione di G. C. Trombelli, amico di Padre Martini</i>	145
1. Nota sul collezionista, 145 - 2. Trombelli e Brescia: manoscritti, libri, medaglie, 146	
STEFANIA VITALE, <i>Uno scriptorium femminile nel Settecento a Brescia al servizio del canto gregoriano della Cattedrale?</i>	159
1. Lo status di miscellanea <i>work in progress</i> - la pluralità delle mani che presentano tratti comuni, 160 - 2. La peculiarità della scrittura, 163 - Appendice 1, 182 - Appendice 2, 186 - Appendice 3, 188	
FRANCESCO SAGGIO, <i>Un primo approccio analitico al Modulationum liber primus (1560) di Giovanni Contino da Brescia. (Con caso di filologia d'autore)</i>	189
1. Premessa, 191 - 2. I testi, 192 - 3. Le musiche, 197 - Appendice, 212	
MARCELLO MAZZETTI - LIVIO TICLI, « <i>Quando de quintis terzisque calabat in unam octavam</i> ». Per una storia della prassi esecutiva della musica sacra a Brescia nel tardo Cinquecento	223
Appendice I, 253 - Appendice II, 256	
DANIELE TORELLI, <i>La produzione polifonica dei monaci cassinesi bresciani: riflessioni fra repertorio e contesto</i>	295

AUGUSTO MAZZONI, <i>Comporre musica a Brescia negli ultimi cent'anni</i>	337
MARIELLA SALA, <i>L'Opera a Brescia nelle carte dell'Archivio di Stato</i>	345
1. Musicisti e orchestra, 346 - 2. La stagione 1801-1802, 359 - 3. Libretti d'opera bresciani nelle biblioteche del territorio, 365	
MARCO BIZZARINI, <i>Aspettando l'imperatrice: vita musicale a Brescia nella seconda metà del Seicento</i>	369
GIOSUÈ BERBENNI, <i>I Serassi e la cultura organaria bresciana</i>	381
1. Il tema, 381 - 2. I Serassi, 382 - 3. Il solido legame con gli Antegnati di Brescia, 385 - 4. La terra bresciana è onorata da ottimi organari, 387 - 5. I Serassi nel territorio bresciano dal 1773 ca. al 1870, 388 - 6. I comuni della provincia, 393 - 7. La città, 394 - 8. La situazione attuale, 397 - 9. La tradizione con l'innovazione, 409 - 10. Le novità dello strumentale: l'organo-orchestra, 410 - 11. Il crescendo rossiniano, 411 - 12. Popolarità, modernità e nazionalità, 411 - 13. L'organo risorgimentale, 412 - 14. Il Carteggio, 414 - 15. Conclusione, 415 - Appendici, 417 - Riferimenti di bibliografia del Catalogo, 476	
RODOLFO BARONCINI, <i>Da Brescia a Venezia: migrazioni, prassi strumentale e patronage. Il caso di Giovanni Antonio Leoni «dal violin»</i>	481
Regesto documentario, 501	
FABIO PERRONE, <i>La liuteria bresciana secondo mons. Angelo Benenzi (1853-1925)</i>	505
DONATELLA RESTANI, <i>Tracce di olifanti nella narrazione di un viaggiatore bresciano del Quattrocento</i>	535
UGO ORLANDI, <i>Bartolomeo Bortolazzi (1772-1846), virtuoso mandolinista e chitarrista bresciano. Nuove acquisizioni biografiche</i> ..	545
1. Il nome?, 552 - 2. Compagnie e istruzione musicale, 553 - 3. Conclusioni, 559 - Appendice documentaria, 560	
<i>Indice dei nomi</i>	565

Annali di storia bresciana

1. *Brescia nella storiografia degli ultimi quarant'anni*, a cura di S. Onger
2. *Moneta, credito e finanza a Brescia. Dal Medioevo all'Età contemporanea*, a cura di M. Pegrari
3. *Dalla scripta all'italiano. Aspetti, momenti, figure di storia linguistica bresciana*, a cura di M. Piotti
4. *Brescia nel secondo Cinquecento. Architettura, arte e società*, a cura di F. Piazza e E. Valseriati, schede a cura di I. Giustina e E. Sala
5. *Cultura musicale bresciana. Reperti e testimonianze di una civiltà*, a cura di M.T. Rosa Barezzi e M. Sala
6. *Fortunato Martinengo: un gentiluomo del Rinascimento fra arti, lettere e musica*, a cura di M. Bizzarini e E. Selmi [in preparazione]
7. *Letteratura bresciana del Seicento e del Settecento*, a cura di C. Cappelletti e R. Antonioli [in preparazione]

Sergio Onger
Maria Teresa Rosa Barezzani
Daniela Castaldo
Remo Lombardi
Paola Dessì
Stefania Vitale
Francesco Saggio
Marcello Mazzetti
Livio Ticli
Daniele Torelli
Augusto Mazzoni
Mariella Sala
Marco Bizzarini
Giosuè Berbenni
Rodolfo Baroncini
Fabio Perrone
Donatella Restani
Ugo Orlandi

€ 35,00

ISSN 2283-7736

ISBN 978-88-372-3155-2



9 788837 231552