

L'immagine della musica nello 'studio' del palazzo veronese di Mario Bevilacqua (1536-93)

Laura Moretti, University of St Andrews

Mario Bevilacqua fu uno dei più grandi collezionisti e mecenati delle lettere e delle arti del suo tempo [fig. 1]. Nato a Verona l'8 ottobre 1536 da Gregorio e Giulia di Canossa, nipote di Girolamo Canossa – altro illustre collezionista veronese –, Mario crebbe in un ambiente colto e raffinato.¹ Studiò legge a Bologna, dove si laureò nel 1567. Rientrò in seguito nella città natale stabilendosi nel palazzo di famiglia, un vasto edificio il cui corpo principale, affacciato sull'attuale Corso Cavour, venne rinnovato a metà Cinquecento dall'architetto veronese Michele Sanmicheli (1484-1559) [fig. 2].² Sposò Isabella Giusti, figlia di Agostino, altro insigne collezionista veronese.³ Alla sua morte, occorsa nel 1593, Bevilacqua lasciò nel palazzo avito cospicue collezioni di dipinti, stampe e disegni, sculture, medaglie e monete, strumenti musicali, manoscritti e libri a stampa.⁴ In questo contributo viene proposta una rilettura della documentazione superstite allo scopo di porre in evidenza il rapporto stabilito da Bevilacqua fra gli oggetti e gli ambienti della propria residenza, concentrando in particolare l'attenzione su quattro sale situate al primo piano del palazzo, aventi una riconosciuta funzione pubblica. L'articolo viene completato dall'analisi di due oggetti posti in una di queste sale – uno strumento musicale mai finora preso in esame e un dipinto attribuito a Giorgione –, del loro rapporto reciproco e di quello con l'ambiente in cui vennero collocati. Tale esempio viene ritenuto rappresentativo del modo in cui Bevilacqua considerasse e disponesse gli oggetti facenti parte delle proprie collezioni.⁵

Nel suo complesso, quella di Mario Bevilacqua fu una delle maggiori raccolte venete dell'ultimo quarto del Cinquecento, sia per quantità che per ricchezza di oggetti di particolare pregio, avvicicabile alle grandi raccolte veneziane coeve.⁶ Grazie ad alcuni elenchi e inventari redatti attorno al 1590, risulta possibile non solo stabilire l'entità delle collezioni, ma anche comprendere in che modo gli oggetti fossero distribuiti all'interno del palazzo. Un documento di fondamentale importanza per questi aspetti è l'*Inventarum bonorum* stilato il 5 e 6 agosto 1593 in esecuzione alle disposizioni testamentarie dello stesso Bevilacqua.⁷ Vi sono elencati tutti gli oggetti contenuti nel palazzo suddivisi per ambienti, fatte salve monete e medaglie, e sculture in marmo e bronzo, per le quali un elenco completo corredato di stime pecuniarie era già stato redatto nel 1589.⁸ L'inventario del 1593 presenta 368 occorrenze relative a dipinti, stampe e disegni. Fra questi, 152 vengono elencati come 'retratti', 65 come 'quadri', 33 come 'carte' e 118 nelle non meglio specificate categorie 'quadretti, carte stampate, et à mano'. Nello stesso documento sono riportati ben 80 strumenti musicali, fra cui 5 a tastiera, 23 a corda e 52 a fiato. Per quanto riguarda le sculture, l'elenco del 1589 menziona 17 statue a figura intera e due busti in bronzo, oltre a 19 statue a figura intera, 28 busti e 3 tondi in marmo, per un totale di 69 occorrenze. In quest'ultimo documento sono inoltre elencati in dettaglio i 420 pezzi della collezione numismatica, che comprendevano 'medaglie grandi', 'medaglioni' e 'medaglie mezzane', in bronzo (per la quasi totalità) e argento. Quanto alla raccolta di manoscritti e libri a stampa, numerose fonti coeve testimoniano il fatto che fosse vasta, ma purtroppo, a parte alcune occorrenze elencate nell'inventario del 1593 relative a volumi di libri musicali –

50 a stampa e 14 manoscritti – non risulta attualmente noto un catalogo completo della biblioteca di Mario Bevilacqua.

Dai menzionati documenti si desume che, a parte alcune opere d'arte e oggetti di valore registrati in ambienti a connotazione 'privata' quali 'camere' e 'camerini', le collezioni erano per lo più distribuite in quattro ambienti a vocazione 'pubblica' situati al primo piano del palazzo: 'luoco del ridotto', 'sala della galleria', 'camera grande' e 'studio' [fig. 3].⁹ Le sale erano poste in sequenza ed erano provviste di un ingresso indipendente: una scala a cielo aperto collocata nel cortile di ingresso, con diretto accesso dal Corso, conduceva infatti direttamente nella galleria, dalla quale si poteva poi avere adito agli altri ambienti. Al ridotto, che si trovava nel corpo più antico del palazzo, con ogni probabilità non interessato dagli interventi sanmicheliani, si poteva accedere attraverso un passaggio scoperto in quota addossato a una parete del cortile.¹⁰ In questa sala trovavano posto la quasi totalità degli strumenti, libri e manoscritti musicali, 59 ritratti e altri 6 dipinti non meglio specificati. Quanto ai ritratti, risulta noto che raffigurassero compositori e musicisti dell'epoca e del passato, come confermato nella lettera dedicatoria indirizzata a Bevilacqua del *Terzo Libro di Madrigali a Cinque Voci* di Giovanni Battista Moscaglia, datata 15 giugno 1585. La collezione di strumenti includeva anche strumenti rari e insoliti per questo tipo di contesto: oltre a viole, liuti, lire, flauti, cornetti, un organo, un regale e un clavicembalo, erano infatti presenti un claviorgano, sei 'bassanelli' – prima menzione di questa tipologia di strumenti in un inventario cinquecentesco –, sei 'curtalte', quattro cornamuse e due tromboni.¹¹ Il mobilio comprendeva quattro 'forcieri dipinti' per gli strumenti, un armadio per i libri, un leggio, 65 sgabelli e 10 panche.¹² Il gran numero di sedute confermerebbe il fatto che la

sala fosse aperta al pubblico: vi si tenevano infatti regolari esecuzioni musicali, come testimoniato da alcune fra le numerose lettere dedicatorie di opere musicali a stampa – un totale di circa 30 edizioni – indirizzate a Mario Bevilacqua a partire per lo meno dal 1574 da compositori quali, fra gli altri, Claudio Merulo, Gabriele Martinengo, Giovanni Bassano, Orlando di Lasso, Pietro Ponzio, Maddalena Casulana, Leone Leoni e Luca Marenzio, che fanno spesso esplicita menzione di questi ‘concerti’.¹³

Nella galleria, posta nel corpo di fabbrica in affaccio sul Corso e occupante le 5 campate di sinistra, era conservata la maggior parte dei busti e delle statue a figura intera di grandi dimensioni, oltre alle tele più ragguardevoli. Fra gli oggetti più importanti si ricordano *l’Incoronazione della Vergine* di Tintoretto (ca.1580) ora al Louvre, *la Venere allo specchio* di Paolo Veronese (ca.1585) ora a Omaha, e il famoso *Apollo* in bronzo anche noto come *Adorante* (ca.300 AC) attualmente conservato a Berlino [fig. 4].¹⁴ Fra le statue e i busti marmorei antichi di maggior valore presenti in questa sala si ricordano *l’Elio Cesare* [fig. 5] e *l’Endimione morente* [fig. 6] ora alla Gliptoteca di Monaco, dove è confluita la maggior parte dei marmi Bevilacqua.¹⁵ Il mobilio era ridotto al minimo – qualche seduta e un tavolo stando all’inventario del 1593 – e l’ambiente non era riscaldato.

Chiaramente si trattava di una galleria nel senso classico del termine, cioè un ambiente rettangolare particolarmente sviluppato in lunghezza, da essere percorso camminando per osservare delle opere d’arte e non impiegato per soste prolungate.¹⁶

Nella successiva ‘camera grande’, posta alla destra della galleria e occupante le ultime due campate in affaccio sul Corso, trovavano posto ulteriori busti marmorei – fra i quali *l’Augusto* ora alla Gliptoteca di Monaco –, statue di piccole

dimensioni, oltre a dipinti, stampe e disegni.¹⁷ Questa stanza, così come il ridotto, era provvista di camino e di antiporte di lana. Due tavoli, uno di pietre intarsiate e l'altro in marmo, e 12 sedute di vario genere indicano che l'ambiente probabilmente era utilizzato, oltre che come spazio espositivo, anche come sala d'aspetto.

L'ultima tappa di questo circuito di stanze era lo studio, dove erano conservati libri e manoscritti, oltre a numerose statuette, dipinti e stampe, e due 'casse à forziere', probabilmente destinate a monete e medaglie.¹⁸ L'ambiente era provvisto di arredi fissi: 'una scancia de libri diversi grande' e 'otto calti pieni de libri compartiti per armari'. La ricca collezione di manoscritti e incunaboli – in parte confluita nella Biblioteca Capitolare di Verona – comprendeva volumi di pregio fra i quali un codice liviano donato nel 1580 a Bevilacqua dal medico Marcantonio del Monte [fig. 7] e un quattrocentesco *De bello Gallico* di Giorgio Bevilacqua da Lazise, donato nello stesso anno da Alvise Pignolati.¹⁹ Anche questo spazio era aperto ai visitatori: nel 1586 Adriano Valerini afferma infatti che 'la pubblica libreria, che à commune beneficio delli amatori della virtù [Mario Bevilacqua] tien aperta in una sala del suo palazzo, pareggia qualunque habbi titolo di famosa'.²⁰ È possibile notare come ognuno di questi ambienti presentasse un 'carattere' ben definito, in ragione della sua specifica destinazione d'uso, degli oggetti che vi si tenevano e delle attività che vi venivano intraprese.

In quanto segue l'attenzione verrà posta su due oggetti sistemati da Mario Bevilacqua nello studio. L'inventario del 1593 registra la presenza in tale ambiente di un 'lauto d'hebanò'.²¹ Si ritiene che lo strumento si trovasse in questa stanza per assolvere a una precisa funzione, e per illustrare tale tesi

risulta necessario delineare un contesto per questo particolare tipo di oggetto. Un liuto d'ebano fu il soggetto di alcune lettere nella corrispondenza fra Isabella d'Este e il famoso costruttore di strumenti Lorenzo Gusnasco da Pavia (c.1470-1517) alla fine del Quattrocento.²² Dei numerosi liuti presenti all'epoca alla corte di Mantova, Isabella ne acquistò alcuni da Lorenzo, il primo dei quali fu eseguito nel 1497. La lettera della commissione risulta dispersa, ma è nota la risposta dell'artigiano: 'Inlustrisima Madona. [...] Sapia quella como dito liuto è a bonissimo termine e sarà la pù bela cosa de Italia. De fare el fondo de ebano non è possibile perché aberia grande disgratia al vedere. Ma questo saria el mancho; non averia vose, niente pù che se sonase uno peco de marmoro. Ma faco uno fondo de cipresso molto belisimo e bono per dareli voce. Ben è vero che sul dito fondo li farò certi lavori de ebano'.²³ Chiaramente l'artigiano intendeva produrre per l'esigente committente uno strumento che non solo fosse un oggetto di raffinata fattura, ma anche che possedesse ottime qualità sonore, e l'ebano non era da egli stesso ritenuto un'essenza adeguata.²⁴ Si tratta infatti di un legno molto duro, e nell'opinione di Lorenzo avrebbe suonato come marmo. Lo strumento inventariato nel 1593 nello studio di Mario Bevilacqua come un 'lauto d'hebano', anche alla luce di queste considerazioni, va più probabilmente inteso come un oggetto da esposizione che come uno strumento effettivamente utilizzato per esecuzioni musicali.²⁵ Ciò spiegherebbe anche il motivo per cui l'oggetto si trovasse in questa stanza e non nel ridotto, con il resto della collezione di strumenti musicali.

Il liuto d'ebano dello studio va senz'altro messo in relazione con un altro oggetto presente nel 1593 nello stesso ambiente: un quadro elencato come 'Zorzon dal lauto grande'.²⁶ La tela, di dimensioni significative, raffigurante un suonatore di

liuto, viene espressamente citata nel testamento di Bevilacqua, redatto il 30 luglio del 1593.²⁷ Unitamente al 'paese maggiore del Civetta' – registrato nell'inventario di pochi giorni successivo fra gli oggetti presenti nella 'camera grande' – e al 'nascimento della Madonna del Carroto', 'quello che suona di liuto di mano del Zorzone di Castelfranco' – entrambi inventariati nello studio – e un 'clavacimbalo da una corda sola' furono lasciati da Bevilacqua in eredità al suocero Agostino Giusti, altro grande appassionato di musica e patrocinatore di compositori e strumentisti.²⁸ Il dipinto in questione, insieme agli altri due menzionati nel suddetto testamento, dopo la morte di Bevilacqua venne trasferito a Palazzo Giusti, sito nella contrada di Santa Maria dell'Organo, dove venne visto e descritto nel 1620 da Francesco Pona nel suo *Sileno*. Da questa fonte si apprende che si trattava in realtà di un triplo ritratto, con il suonatore di liuto posto al centro. Scrive infatti Pona – che ugualmente attribuisce l'opera a Giorgione –: 'Ma à Quadri hormai applicando l'animo, diamo da queste tre figure principio, che non ben si discerne, si morte siano, ò pur vive, quando si conosce, che spirano in que' colori, poiche già udir parmi i concerti di lui, che nel mezo posto comincia a toccar il Liuto, accompagnando alle voci il suono: e se le due à lui vicine non parlano, è perché anch'esse intendono d'ascoltarlo'.²⁹ È noto fra gli altri da Vasari che Giorgione fosse un esperto suonatore di liuto.³⁰ Pona, in un altro passo del *Sileno*, arriva a sostenere che si trattasse addirittura di un autoritratto: 'credo ch'egli [Giorgione] sè stesso ritraggesse in questo quadro, col Liuto in braccio; e che gli due c'hà egli a canto, siano de' scolari suoi, forse Titiano, e quello che fu poi Frà Bastiano del Piombo, che furono i più cari a cui egli insegnasse'.³¹

Nel proprio testamento, redatto il 7 gennaio 1611, Agostino Giusti nominò erede del palazzo e delle collezioni il figlio Gian Giacomo, che effettivamente ne risultava il proprietario all'epoca della pubblicazione del testo di Pona.³² La raccolta fu smembrata dai successivi eredi, e nessuna traccia è stata rinvenuta riguardo alla tela in questione.³³

L'attribuzione giorgionesca va ovviamente considerata con cautela. Essa va in prima istanza fatta risalire allo stesso Bevilacqua: è infatti proprio nel testamento redatto il 30 luglio del 1593 che l'opera viene data al Giorgione.³⁴

Agostino Giusti e Claudio Canossa – al quale Mario lasciò in eredità l'*Apollo* bronzeo – furono contestualmente nominati esecutori testamentari, e presenziarono alla redazione dell'inventario stilato la settimana successiva.³⁵

Risulta importante precisare che le tre tele lasciate a Giusti, precedentemente menzionate, oltre a un 'ritratto cornisato piccolo dell'immagine di S.ra Maria del Parmesano', sono le uniche opere d'arte indicate nell'inventario con attribuzione di paternità.³⁶ Certamente da un lato le ultime volontà di Bevilacqua, che senza dubbio era molto affezionato a queste opere e desiderava che andassero nelle mani di chi le avrebbe potute apprezzare, e dall'altro la presenza sul campo di Giusti e Canossa, ai quali le opere sarebbero state in seguito consegnate, guidarono la mano dell'inventarista nell'aggiungere dettagli utili alla precisa identificazione delle tele, anche con lo scopo di attribuire valore di mercato alle opere. Riguardo al quadro in questione, l'operazione ebbe un certo successo se ancora più di un ventennio dopo, all'epoca del *Sileno* di Francesco Pona, l'attribuzione a Giorgione si era tramandata, dando anche spazio all'immaginazione dell'autore riguardo all'identità dei soggetti rappresentati.

La raffigurazione di cantori e strumentisti è del resto un tema che spesso appare in tele attribuite a Giorgione, sia nel caso di ritratti singoli – quali il *Cantore appassionato* e il *Suonatore di flauto* (ca.1508-10) della Galleria Borghese – che in dipinti a più figure – quali *Le tre età dell'uomo* (ca.1500-01) di Palazzo Pitti e nel *Concerto*, o *Sansone deriso* (ca.1508-10), ora a Milano, collezione privata Mattioli. Il prototipo per questo genere di ritratto può essere considerato il *Concerto* di Lorenzo Costa (1485-95) della National Gallery di Londra, e il tema viene affrontato in alcuni importanti esempi cinquecenteschi attribuibili ad artisti operanti in area lombardo-veneta, contesto cui far risalire la tela in questione. Fra gli esempi più rilevanti vanno certamente menzionati il *Concerto* di Tiziano (ca.1506-07) di Palazzo Pitti e il *Concerto* di Callisto Piazza (c.1520-30) del Philadelphia Museum of Art, dove però i personaggi raffigurati sono sei e non tre. Ma soprattutto va considerato il *Concerto* di Giovanni Cariani (c.1518-20) ora alla National Gallery di Washington [fig. 8].³⁷ Cariani, allievo di Giovanni Bellini e dello stesso Giorgione, in questa opera raffigura un suonatore di liuto, al centro, nell'atto di accingersi a suonare e cantare, e due figure ai lati, silenziose, che appaiono disposte all'ascolto, proprio come i personaggi descritti da Francesco Pona.³⁸ Al di là di spinose questioni attributive e di provenienza, che esulano dagli scopi del presente contributo e sulle quali nulla si può aggiungere vista la mancanza di ulteriori dati, è possibile ritenere che il quadro posseduto da Bevilacqua fosse avvicicabile a quest'ultimo esempio, sia dal punto di vista iconografico che di contesto.

Quasi come un'appendice degli oggetti presenti nel 'luogo del ridotto', il dipinto e lo strumento vennero certamente posti da Bevilacqua nello studio come testimoni del suo grande interesse per la musica. Si trattava di una stanza aperta

al pubblico, come precedentemente sottolineato, seppur sempre sotto l'occhio vigile del padrone di casa. L'inventario del 1593 elenca in questo ambiente, oltre agli oggetti sopra menzionati, una scrivania, due sedie, cinque sgabelli, un tavolo e un campanello, unico oggetto propriamente 'sonoro' contenuto nella stanza.³⁹ È possibile immaginare Mario Bevilacqua seduto alla scrivania, circondato dai propri tesori, mentre al suono del campanello chiamava i servitori per far accomodare nello studio i propri ospiti – che si trovavano in attesa nella camera adiacente, contemplando le opere d'arte qui sapientemente disposte. Una volta entrati, i visitatori avrebbero potuto ammirare quella sorta di microcosmo dove il padrone di casa mostrava se stesso e i propri interessi: opere d'arte, medaglie e monete, manoscritti e libri, ma anche – e soprattutto – la musica, qui rappresentata dal 'lauto d'hebano' e dal 'Zorzon dal lauto grande'.

Didascalie immagini:

1. Anonimo, Ritratto di Mario Bevilacqua (tardo XVI secolo). Olio su carta laminata su tavola, 12.7 x 9.9 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien, Gemäldegalerie Inv. N. GG_5258. Foto: KHM-Museumsverband.
2. Facciata di Palazzo Bevilacqua, Verona.
3. Pianta di Palazzo Bevilacqua, Verona, con ipotesi di localizzazione degli ambienti desunta da *Inventarium bonorum* 1593. 1: 'luoco del ridotto'; 2: 'sala della galeria'; 3: 'camera grande'; 4: 'studio'. Da F. Ronzani, G. Lucioli: *Le fabbriche civili ecclesiastiche e militari di Michele Sanmicheli*, Verona 1823, tav. 4, dettaglio.
4. Anonimo, "Adorante" (ca. 300 a. C., con braccia aggiunte nel XVIII secolo). Bronzo, 128 cm. Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin. Foto:

Preussischer Kulturbesitz - Johannes Laurentius.

5. Anonimo, "Elio Cesare" (ca. 170 d. C.). Marmo, 69 cm. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München (Inv. GL 339). Foto: Christa Koppermann.

6. Anonimo, "Endimione" (ca. 320 a.C.). Marmo, 156 cm. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München (Inv. GL 269). Foto: Christa Koppermann.

7. Titus Livius Patavinus, *De secundo bello punico* (XV secolo). Biblioteca Capitolare di Verona, Cod. CXXXV (123), c. 1r.

8. Giovanni Cariani, "Concerto" (c. 1518-20). Olio su tela, 92 x 130 cm. Washington, National Gallery of Art, Bequest of Lore Heinemann in memory of her husband, Dr. Rudolf J. Heinemann, 1997.57.2.

Desidero ringraziare Bonnie Blackburn, Dario Brancato, Christophe Brouard, Flora Dennis, Joost Keizer, Stefano Lorenzetti, Michele Magnabosco e Francesco Marcorin.

¹ Su Mario Bevilacqua si veda A. Frizzi: *Memorie storiche della nobile famiglia Bevilacqua*, Parma 1779, pp.140-41. Su Gregorio Bevilacqua si veda *ibid.*, pp.111-12. Su Girolamo Canossa si veda, in particolare, I. Favaretto: *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma 2002, pp.123-24.

² Su Palazzo Bevilacqua si veda P. Davies, D. Hemsoll: 'Palazzo Bevilacqua e la tipologia del palazzo veronese', *Annali di architettura* 3 (1991), pp.58-69; P. Davies, D. Hemsoll: *Michele Sanmicheli*, Milano 2004, pp.182-92; F. Marcorin:

‘Michele Sanmicheli: la “loza” di Palazzo Bevilacqua a Verona (1556-59)’, Tesi di Dottorato (Università IUAV di Venezia, 2014). Il palazzo ospita attualmente l’Istituto Tecnico Statale Commerciale ‘Ippolito Pindemonte’.

³ Su Agostino Giusti si veda, in particolare, D. Dossi: ‘La collezione di Agostino e Gian Giacomo Giusti’, *Verona Illustrata* 21 (2008), pp.109-26, con ulteriori riferimenti.

⁴ Sulle collezioni di Mario Bevilacqua si veda L. Franzoni: *La Galleria Bevilacqua a Verona e l’Adorante di Berlino*, Verona 1964; L. Franzoni: *Per una storia del collezionismo. Verona: la galleria Bevilacqua*, Milano 1970; M. Castellani: ‘A 1593 Veronese Inventory’, *Galpin Society Journal* 26 (1973), pp.15-24; F. Rossi: ‘Mill’altre meraviglie ristrette in angustissimo spacio’. *Un repertorio di arte fiamminga e olandese a Verona tra Cinque e Seicento*, Venezia 2001, pp.129-35; Favaretto, *op. cit.* (nota 1), pp.124-27; L. Parenti: *La biblioteca del conte Mario Bevilacqua (Verona 1536-1593) e la sua rilevazione compiuta da Ottavio Alecchi*, Verona 2007.

⁵ Il presente materiale si inserisce nell’ambito di uno studio sulle residenze di collezionisti e mecenati delle arti nell’Italia del Cinquecento che verrà presentato in uno studio monografico di prossima pubblicazione.

⁶ Per l’inserimento delle collezioni di Mario Bevilacqua nel contesto delle raccolte venete si veda Franzoni 1970, *op. cit.* (nota 4); Castellani, *op. cit.* (nota 4); Favaretto, *op. cit.* (nota 4), pp.121-27; E.M. Guzzo: ‘La fortuna della pittura italiana, non veneta, nelle collezioni veronesi’, in B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel, a cura di: *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, Venezia 2005, pp.287-320. Sulle collezioni veneziane coeve si veda, in

particolare, L. Borean, S. Mason, a cura di: *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, Udine 2002; M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason, a cura di: *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, Venezia 2008, con ulteriori riferimenti.

⁷ Archivio di Stato di Verona (d'ora innanzi ASVr), Archivio Bevilacqua, b.74, n.1511 (d'ora innanzi *Inventarium bonorum* 1593). Il documento consta di 9 carte non numerate. In quanto segue verrà fornito, fra parentesi quadre, il numero di carta relativo dei riferimenti iniziando dal *recto* della prima carta [c.1r] e seguitando con la paginazione per il resto del documento. Parzialmente pubblicato in Franzoni 1970, *op. cit.* (nota 4), pp.168-69. Una copia datata 9 agosto 1593 si trova in ASVr, Archivio Bevilacqua di Chiavica, b.39, proc.479. Integralmente pubblicato in Marcorin, *op. cit.* (nota 2), pp.198-228. Il testamento di Mario Bevilacqua si trova in ASVr, Testamenti, mazzo 189, n.677 (d'ora innanzi *Testamento* 1593). Anche in questo caso le carte (12 complessive) non sono numerate. Si procederà quindi con lo stesso criterio seguito per *l'Inventarium bonorum* 1593. Parzialmente pubblicato in Marcorin, *op. cit.* (nota 2), pp.194-7.

⁸ ASVr, VIII Vari, reg.187, *Memoria de Bronzi antichi con Medaglie et Statue fatta de ottobre MDLXXXIX et de Marmi* (d'ora innanzi *Memoria* 1589). Anche in questo caso le 23 carte complessive non sono numerate. Si procederà quindi con lo stesso criterio seguito per *l'Inventarium bonorum* 1593, per cui si rimanda alla nota precedente. Parzialmente pubblicato in Franzoni 1964, pp.[...]; Franzoni 1970, *op. cit.* (nota 4), pp.161-64. Una copia si trova in calce all'inventario datato 9 agosto 1593 citato alla nota precedente.

⁹ Queste le denominazioni e l'ordine relativo dei quattro ambienti nell'*Inventarium bonorum* 1593, [cc.8r-9r].

¹⁰ La porta di accesso a tale passaggio, seppur murata, risulta ancor oggi visibile all'interno della sala. Si veda Davies, Hemsoll 1991, *op. cit.* (nota 2), fig.12, p.66. Il passaggio era ancora in opera nel diciannovesimo secolo: risulta infatti visibile nei disegni pubblicati in F. Ronzani, G. Lucioli: *Le fabbriche civili ecclesiastiche e militari di Michele Sanmicheli*, Verona 1823, pp.13-14. In un inventario risalente agli ultimi anni del Cinquecento il passaggio viene denominato 'ponticello'. ASVr, VIII Vari, reg.187, *Nomi delle Teste, e statue de Marmi che sono nella Loggia, e camera di mezo sopra il Corso* (d'ora innanzi *Nomi delle Teste, e statue de Marmi*). Pubblicato sotto il nome di *Elenco breve* in Franzoni 1970, *op. cit.* (nota 4), pp.164-65. Il corpo antico del palazzo è stato pesantemente rimaneggiato e non risulta attualmente possibile identificare l'ambiente che ospitava il 'ridutto'. L'area occupata dalla sala è individuabile in una pianta del 1694 conservata in ASVr, *Processi SS. Apostoli*, b. 54, n. 673, pubblicata in Marcorin, *op. cit.* (nota 2), p.358.

¹¹ *Inventarium bonorum* 1593, [c.8r]. Sull'inserimento della collezione di strumenti nel contesto dell'epoca e per ulteriori dettagli si veda, in particolare, Castellani, *op. cit.* (nota 4). Sui 'bassanelli' si veda, soprattutto, C. Foster: 'The bassanelli reconstructed: A radical solution to an enigma', *Early Music* 20.3 (1992), pp.417-26; G.M. Ongaro: 'New documents on the Bassano family', *Early Music* 20.3 (1992), pp.409-16. Sulle 'curtalte', si veda, soprattutto, A. Bornstein: *Gli strumenti musicali nel Rinascimento*, Padova 1987, pp.120-3.

¹² *Inventarium bonorum* 1593, [c.8r-v].

¹³ Per quantità di lettere dedicatorie di opere musicali a stampa, Mario Bevilacqua fu secondo solo a principi e regnanti, quali per esempio Alfonso II d'Este o Guglielmo Gonzaga. Si veda a tal proposito P. Cecchi: "Ov'è condotto il mio amoroso stile?" Poetica e committenza nei madrigali di Marenzio dedicati a Mario Bevilacqua', *Musica e Storia* 10.2 (2002), pp.439-49, con l'elenco completo delle opere e ulteriori riferimenti.

¹⁴ *Inventarium bonorum* 1593, [c.8v]. Sulla tela di Tintoretto si veda, in particolare, J. Habert, a cura di: Catalogo della mostra *Il Paradiso di Tintoretto. Un concorso per Palazzo Ducale*, Milano-Parigi 2006, cat.13, pp.130-33; su quella di Veronese, V. Delieuvin, J. Habert, a cura di: Catalogo della mostra *Titien, Tintoret, Veronèse... Rivalités à Venise*, Parigi 2009-10, cat.30, pp.230-31; sull'*Apollo* di Berlino, oltre a Franzoni 1964, *op. cit.* (nota 4), anche Franzoni 1970, *op. cit.* (nota 4), pp.111-23; C.M. Brown, A.M. Lorenzoni: "The "studio del clarissimo Cavaliere Mozzanico in Venezia". Documents for the Antiquarian Ambitions of Francesco I de' Medici, Mario Bevilacqua, Alessandro Farnese and Fulvio Orsini', *Jahrbuch der Berliner Museen* 41 (1999), pp.55-76.

¹⁵ *Nomi delle Teste, e statue de Marmi*. Sul trasferimento della collezione a Monaco, si veda Franzoni 1970, *op. cit.* (nota 4), pp.45-55.

¹⁶ Come riferimento generale si rimanda a W. Prinz: *Galleria: storia e tipologia di uno spazio architettonico*, Modena 1988.

¹⁷ *Inventarium bonorum* 1593, [cc.8v-9r]. Sull'*Augusto* di Monaco si veda Franzoni 1970, *op. cit.* (nota 4), p. 49.

¹⁸ *Inventarium bonorum* 1593, [c.9r].

¹⁹ Il codice T. Livius Patavinus, *De secundo bello punico*, si trova attualmente presso la Biblioteca Capitolare di Verona (d'ora innanzi BCVr), Cod. CXXXV (123), mentre il codice G. Bevilacqua de Lazisio Veronensis, *De bello gallico historia*, si trova in BCVr, Cod. CCLXXXVI (357). Per ogni riferimento si rimanda a Parenti, *op. cit.* (nota 4), pp.30-31. Una copia del *Divi Ioannis Chrysostomi Liber contra gentiles, Babylae, Antiocheni episcopi ac martyris vitam continens, contra Joannis Oecolampadii translationem*, stampato a Parigi nel 1528, contenente una dedica autografa di Girolamo Canossa a Mario Bevilacqua datata febbraio 1580, è stata rinvenuta da chi scrive presso la Bibliothèque Nationale de France, Paris, Département des manuscrits, Rothschild 38 (MS. Cote topographique I, 5, 20).

²⁰ A. Valerini: *Le Bellezze di Verona*, Verona 1586, p.99. È lecito supporre che lo studio per un periodo si trovasse in una diversa area del palazzo. Sulla questione si rimanda a Marcorin, *op. cit.* (nota 2), pp.46, 128. Certamente all'epoca della morte di Bevilacqua l'ambiente occupava la posizione illustrata nel presente articolo, come si può evincere da un passo del testamento: 'che hà il sudetto Signor Testatore nella sala della Galeria, nello studio de libri, et nella camera grande ivi propinqua'. *Testamento* 1593, [c.5r].

²¹ *Inventarum bonorum* 1593, [c.9r]. Il 'lauto d'hebano', unitamente a un 'clavacimbano a una corda sola' erano gli unici strumenti musicali che non si trovavano all'epoca nel 'luodo del ridotto'. Si veda *ultra*, nota 28.

²² Sulla corrispondenza fra Isabella d'Este e Lorenzo da Pavia si veda, in particolare, W.F. Prizer: 'Lutenists at the Court of Mantua in the late Fifteenth and early Sixteenth Centuries', *Journal of the Lute Society of America* 23 (1980), pp.5-34; C. Brown: *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia. Documents for the*

History of Art and Culture in Renaissance Mantua, Genève 1982; W.F. Prizer:

‘Isabella d’Este and Lorenzo da Pavia, “Master Instrument-Maker”’, *Early Music History* 2 (1982), pp.87-118, 120-27, con ulteriori riferimenti. Il carteggio si trova ora anche in rete, a cura di Francesca Zuccoli, all’indirizzo

<http://aiter.unipv.it/lettura/IL/>. Si veda inoltre P. Besutti: ‘La galleria musicale dei Gonzaga’, in R. Morselli, a cura di: *Gonzaga. La Celeste Galleria. Le raccolte*, Milano 2002, pp.407-42, alle pp.432-34.

²³ Archivio di Stato di Mantova, Schede Davari, 3, c.379, Cart., 1f., come trascritto in <http://aiter.unipv.it/lettura/IL/lettere/0.7> (accesso 12 febbraio 2015).

²⁴ Su Isabella d’Este come strumentista si veda, in particolare, W.F. Prizer, ‘Una “Virtù Molto Conveniente a Madonne”: Isabella d’Este as a Musician’, *The Journal of Musicology* 17.1 (1999), pp.10-49. La marchesa, il 4 luglio del 1497 scrisse nuovamente all’artigiano per ribadire l’interesse nel possedere un liuto d’ebano per proprio uso, affermando che il liutista Serafino dell’Aquila ne vide uno a Venezia. Prizer: ‘Lutenists at the Court of Mantua”, *op. cit.* (nota 22), p.33, doc.4. Lorenzo rispose dicendo che un tale tipo di strumento non era certamente stato realizzato a Venezia e che probabilmente si trattava di un liuto costruito in Spagna. Prizer: ‘Isabella d’Este and Lorenzo da Pavia, *op. cit.* (nota 22), p.126, doc.15. La corrispondenza proseguì anche negli anni successivi, fino a quando, nel 1500, Lorenzo da Pavia inviò a Isabella lo strumento desiderato. Si veda inoltre S. Lorenzetti: ‘*Viola da mano e viola d’arco: testimonianze terminologiche nel Cortegiano (1528) di Baldassar Castiglione*’, in *Liuteria, musica e cultura* 4 (1996), pp.2-23.

²⁵ Per notizie su liuti in ebano, spesso utilizzati come oggetti da esposizione, si veda L. Cervelli, 'Brevi note sui liutai tedeschi attivi in Italia dal secolo XVI al XVIII', *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte V* (1968), pp.299-337, a p. 320; F. Hellwig, 'Lute Construction in the Renaissance and the Baroque', *The Galpin Society Journal* 27 (1974), pp.21-30, a pp. 24, 27; D. Alton Smith, 'The Musical Instrument Inventory of Raymund Fugger', *The Galpin Society Journal* 33 (1980), pp.36-44, a pp. 38-39; P.L. Polato, 'Liutai veneziani nei secoli XVI, XVII e XVIII: ricerca documentaria nell'Archivio di Stato di Venezia', *Il Flauto dolce* 12 (1985), pp.6-15, a p. 10; A. Mammarella, L. Navach, 'Musical Instruments in a 1592 Inventory of the Marquis Ferdinando d'Alarçon', *The Galpin Society Journal* 59 (2006), pp.187-205, a pp. 193, 198; F. Dennis, 'When is a Room a Music Room? Sounds, Spaces and Objects in Non-courtly Italian Interiors', in D. Howard, L. Moretti, a cura di: *The Music Room in Early Modern France and Italy*, Oxford 2012, pp.37-49, a pp.42-43.

²⁶ *Inventarium bonorum* 1593, [c.9r].

²⁷ *Testamento* 1593, [c.3r].

²⁸ *Ibidem*. Il 'clavacimbano a una corda sola' che Bevilacqua lasciò in eredità ad Agostino Giusti era l'unico altro strumento musicale – oltre al 'lauto d'ebano' – che nel 1593 non si trovava nel 'luoco del ridotto', ma in una camera al pianterreno. *Inventarum bonorum* 1593, [c.1v]. Si trattava con ogni probabilità di uno strumento con un solo registro di otto piedi, contrariamente alla consuetudine degli strumenti italiani che ne avevano due, e quindi non molto sonoro. Ringrazio Stefano Lorenzetti per l'osservazione. A giudicare dagli altri oggetti presenti nella stanza e dalla posizione dell'ambiente all'interno

dell'edificio, risulta possibile ritenere che si trattasse di una camera utilizzata da uno degli strumentisti salariati da Bevilacqua. Sul mecenatismo musicale di Agostino Giusti si veda, in particolare, N. Hémard: 'Il conte Agostino Giusti e l'Accademia Filarmonica tra '500 e '600: vita di un mecenate veronese', Tesi di Master (Université Jean Moulin – Lyon 3, 2011).

²⁹ F. Pona: *Sileno, ovvero le Bellezze del Luogo dell'Ill.mo Sig. Co. Gio. Giacomo Giusti*, Verona 1620, p.45.

³⁰ G. Vasari: *La Terza et Ultima Parte delle Vite de gli Architettori Pittori et Scultori*, Firenze 1550, p.578. Si veda inoltre C. Strinati, 'Giorgione e la musica', in E.M. Dal Pozzolo, L. Puppi, a cura di: *Catalogo della mostra Giorgione*, Castelfranco Veneto 2009, pp.163-68, a p.163.

³¹ Pona, *op. cit.* (nota 29), p.47. Sulla questione si veda Bonnie Blackburn: 'Myself When Young: Becoming a Musician in Renaissance Italy – Or Not', *Proceedings of the British Academy* 181 (2012), pp.169-203, a pp.172-73.

³² Sulle raccolte Giusti si veda, in particolare, Dossi, *op. cit.* (nota 3), con ulteriori riferimenti. Per dettagli sul testamento di Agostino Giusti, si veda *ibidem*, p.110.

³³ Dossi, *op. cit.* (nota 3), p.125.

³⁴ *Testamento* 1593, [c.3r].

³⁵ *Ibidem*, [c.7r].

³⁶ La Madonna del Parmigianino è elencata nell'*Inventarum bonorum* 1593, [c.7v], fra gli oggetti contenuti in una 'camerina' del piano nobile.

³⁷ Sulla tela di Cariani si veda, in particolare, R. Pallucchini: 'Due concerti bergamaschi del Cinquecento', *Arte Veneta* 20 (1966), pp.87-97, figg.101-102; J.O. Hand: *National Gallery of Art: Master Paintings from the Collection*,

Washington e New York 2004, p.106, n.81; Dossi, *op. cit.* (nota 3), pp.125-126, fig.66.

³⁸ Alessandro Ballarin, nella scheda sul triplo ritratto di Cariani pubblicata nel catalogo della mostra *Le siècle de Titien*, Parigi 1993, pp.437-39, ha sostenuto l'ipotesi che l'opera si basasse su un prototipo giorgionesco. Davide Dossi sostiene che la tela in questione fosse proprio il 'Zorzon dal lauto grande' appartenuto a Bevilacqua e poi a Giusti, senza però addurre prove documentali. Dossi, *op. cit.* (nota 3), pp.125-26.

³⁹ *Inventarium bonorum* 1593, [c.9r]. Sui campanelli da tavolo rinascimentali si veda, in particolare, F. Dennis: 'Resurrecting Forgotten Sounds: Fans and Handbells in Early Modern Italy', in T. Hamling, C. Richardson, a cura di: *Everyday Objects. Medieval and Early Modern Material Culture and Its Meaning*, Farnham 2010, pp.191-210, a pp.199-209.