



Giovanni Rovetta, «uno spirito quasi divino, tutto lume in nere et acute note espresso»

Author(s): Paolo Alberto Rismondo

Source: *Recercare*, 2016, Vol. 28, No. 1/2 (2016), pp. 121-173

Published by: Fondazione Italiana per la Musica Antica (FIMA)

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/26381942>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



Fondazione Italiana per la Musica Antica (FIMA) is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Recercare*

JSTOR

Giovanni Rovetta, «uno spirito quasi divino,
tutto lume in nere et acute note espresso»¹

Non pochi musicisti della cappella ducale veneziana, già nel Cinquecento e poi ancor più nei secoli successivi o mantenevano relazioni o legami più o meno stabili con stati esteri; spesso in ciò favoriti dalle intense relazioni diplomatiche per cui Venezia era stimata a livello europeo. Ma nel corso del secolo successivo molti di essi, sfruttando abilmente quelle relazioni, dopo un periodo di servizio talvolta più che decennale decisero di trasferirsi presso altre cappelle musicali principesche dell'Europa settentrionale.²

Giovanni Rovetta trascorse invece l'intera sua carriera nella cappella ducale,³ e non sembra si sia mai allontanato per lungo tempo da Venezia,

1. Doverosi ringraziamenti vanno al personale tutto delle biblioteche e degli archivi di Venezia consultati per la preparazione del presente studio. In particolare, Archivio di Stato (I-Vas), Archivio Storico del Patriarcato di Venezia (I-Vasp), Biblioteca Correr di Arte e Storia Veneziana (I-Vmc), Biblioteca Marciana (I-Vnm). Le datazioni sono espresse secondo l'uso moderno (non *more veneto*). Per i fondi archivistici conservati presso l'Archivio di Stato di Venezia sono state usate le seguenti abbreviazioni: PdS = *Procuratia de Supra* (serie Chiesa se non altrimenti specificato); NA = *Notarile, Atti*; NT = *Notarile, Testamenti*; ZBG = *Zecca e Banco Giro* (già *Provveditori in Zecca*). Qualche anticipazione delle notizie presentate in questo articolo è stata fornita in *Sacra corona, Venice, 1656*, ed. Paolo Alberto Rismondo, Middleton (WI), A-R Editions, 2015, p. XII (Recent researches in the music of the Baroque era, 189).

2. Tra i casi più importanti e evidenti, si ricordano quelli di Giovanni Valentini (STEVEN SAUNDERS, *Cross, sword and lyre: sacred music at the imperial court of Ferdinand 2. of Habsburg (1619–1637)*, Oxford, Clarendon Press, 1995, pp. 64–67, 152–53), Biagio Marini (FRANCO PIPERNO, *Marini, Biagio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* [d'ora in poi DBI], Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 70, 2007, pp. 440–445), Massimiliano Neri (PAOLO ALBERTO RISMONDO, *Massimiliano Neri (ca. 1618 – dopo il 1670) e la famiglia Negri tra Italia e Germania*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», XXVII/2, 2005, pp. 57–109), Pietro Andrea Ziani (SASKIA MARIA WOYKE, *Pietro Andrea Ziani. Varietas und artifizialität im musiktheater des Seicento*, Frankfurt am Main, Lang, 2008).

3. I contributi più importanti circa la biografia di Giovanni Rovetta sono: JAMES MOORE, *Vespers at St Mark's*, Ann Arbor, 2 voll., UMI Research Press 1981, I, pp. 11–18; GASTONE VIO, *I monasteri femminili nel Seicento. Gioie e dolori per i musicisti veneziani*, in *Musica, scienza e idee nella Serenissima durante il Seicento*, atti del convegno (Venezia 13–15 dicembre 1993), a c. di Francesco Passadore – Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 1996, pp. 295–316: 298–301, 314–315; ID., *Nuovi elementi*

né che di propria volontà abbia mai tentato di trasferirsi presso altre cappelle musicali, principesche o ecclesiastiche.⁴ Evidentemente i suoi immediati predecessori erano riusciti a mettere salde radici nel difficile tessuto sociale della città lagunare; e ciò malgrado il fatto che il nucleo familiare si era trasferito in epoca relativamente recente a Venezia, dove infatti il suo nome non fu mai frequente.⁵ La famiglia ebbe infatti origine dalla località omonima, posta in una delle zone più decentrate della terraferma nord-italiana dominata dalla Serenissima, nel Bergamasco, nell'alta val Seriana, non lontano da Clusone;⁶ ciò sembra confermato dalla presenza di abbondante documentazione di varia natura, relativa a nuclei familiari che portavano quello stesso nome, la cui connessione con il musicista ed i suoi relativi è però oggi difficile, se non impossibile, da stabilire con certezza.⁷ All'epoca nella quale gli immediati predecessori di Giovanni Rovetta erano attivi e operanti, erano ormai considerati a tutti gli effetti come veneziani; ma,

biografici su alcuni musicisti del Seicento veneziano, «Recercare», XIV, 2002, pp. 193–215: 203–209; ELEANOR SELFRIDGE FIELD, *Rovetta's music for the Holy Week*, in *La cappella musicale di San Marco nell'età moderna*, atti del convegno (Venezia 5–7 settembre 1994), a c. di Francesco Passadore – Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 1998, pp. 401–441.

4. Poco dopo la morte del precedente maestro Giovanni Valentini (29–30 aprile 1649), l'imperatore Ferdinando III prese in seria considerazione Rovetta per la successione alla carica di maestro della cappella imperiale, chiedendo gli fossero inviate sue composizioni; cfr. SAUNDERS, *Cross, sword and lyre*, p. 41, e nota 35. L'episodio è certamente significativo dell'alta stima nella quale Rovetta era tenuto, anche in ambienti lontani da quello veneziano; all'epoca comunque Rovetta era ben insediato quale maestro della cappella ducale, e sembra improbabile che la corte imperiale, o il musicista stesso abbiano compiuto passi ulteriori.

5. Non risulta presente tra quelli censiti nei pochi contributi seri di antroponimia storica specificamente riferiti al contesto veneto sinora editi, tra i quali il più completo rimane a tutt'oggi DANTE OLIVIERI, *I cognomi della Venezia euganea: saggio di uno studio storico-etimologico*, Ginevra, Olschki, 1923 (si ringrazia il prof. Lorenzo Tomasin per le informazioni in merito).

6. Località natale, quest'ultima, di uno dei più notevoli successori di Rovetta alla massima carica musicale marciana, Giovanni Legrenzi.

7. Numerosi sono gli atti testamentari rogati a nome di Rovetta, Rovetti, ecc. (la presenza di varianti essendo anche in questo caso assai frequente, come per qualsiasi altro nome veneziano), censiti nelle schede della sezione «Testamenti» dell'archivio notarile veneziano, conservato in I-Vas. Nessuno degli atti lì citati contiene elementi che possano far ritenere sia stato ordinato da un componente della famiglia omonima di musicisti, della quale tratta questo studio; si può tuttavia notare che buona parte dei testatori erano dediti alla tessitura e/o al commercio di filati, e provenivano dal bresciano o bergamasco. L'unico atto testamentario che accenna ad una possibile attività o interesse di carattere musicale, è quello di Andrea del fu Bartolomeo da Rovetta «Hostes ad signum canevis» (del quale non è stato possibile accertare la possibile parentela con la famiglia di musicisti); egli lascia al «maestro Francisco de Laude» degli ordini minori (che dichiara essere «patri meo spirituali») una piccola somma, affinché questi la investa in opere pie; I-Vas, NT, 1218 XII 66, c. 66v–67r, 17 novembre 1520. Francesco Laudis era un componente della omonima famiglia di strumentisti attivi all'epoca presso la cappella ducale; cfr. ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Venetian instrumental music from Gabrieli to Vivaldi*, Mineola (NY), Dover, 1994³, pp. 336, 347–348; MARCO DI PASQUALE, *Giovanni Gabrieli, un consorzio di organisti, quattro compagnie di musicisti. Documenti inediti sulla cooperazione musicale autonoma a Venezia nel primo Seicento*, «Recercare», XXVI, 2015, pp. 61–102: 70, nota 19.

Recercare XXVIII/1-2 2016

significativamente, non sembra abbiano mai richiesto di poter essere riconosciuti quali «cittadini originari», titolo non certo comparabile a quello nobile, ma che comunque dava accesso a notevoli privilegi, rispetto al ceto comune, popolare.⁸

La documentazione bresciana attesta che già nel Trecento nuclei familiari provenienti da Rovetta andarono a rimpinguare la popolazione di Brescia, decimata dalla peste e dalle conseguenti carestie;⁹ per contro, una di tali epidemie si diffuse particolarmente a Rovetta alla fine del secondo decennio del Cinquecento, il che spinse i residenti a portarsi nel capoluogo.¹⁰ Già a quel tempo, com'era comune nelle vallate alpine del bresciano e bergamasco, la maggior parte di questi nuclei familiari svolgeva attività legate alla filatura o al commercio di tessuti.¹¹ Attestatisi dunque a Brescia, i più intraprendenti tra loro si portarono alla capitale dello Stato veneziano, attirati dagli speciali privilegi ed esenzioni accordati, tra il 1567 e il 1570, ai filatoi impiantati in città.¹² Qui, così come accadeva altrove, i filatoi erano concentrati in determinati distretti del centro cittadino;¹³ tra Cinque e Seicento, i telai che lavoravano la lana erano frequenti nel sestiere di Santa Croce,¹⁴ ed in particolare

8. Tra i molti nuclei familiari che nei secoli presentarono richiesta di appartenenza alla «cittadinanza originaria», alla magistratura veneziana dell'Avogaria de Comun (e si trovano perciò registrati nell'apposita serie del fondo archivistico, in I-Vas, *Avogaria di Comun*, Cittadinanze originarie), non ne figura alcuno con il nome Rovetta. L'accesso alla «cittadinanza originaria» veneziana era precluso alla famiglia Rovetta, oltre che dalla provenienza non veneziana testimoniata sin dal nome stesso, anche dalla loro attività di musicisti, e forse da quella precedente di tessitori: infatti per potervi accedere i richiedenti dovevano anche dimostrare che i loro componenti non avevano mai esercitato «arte alcuna meccanica» — come recita una formula usualmente riportata in quella documentazione.

9. PAOLO GUERRINI, *I Rovetta nel bresciano*, «Giornale di Brescia», 8 maggio 1960; ripubblicato in PAOLO GUERRINI, *Memorie storiche*, vol. 27 *Appunti su argomenti diversi. Curiosità linguistiche e dialettali, tradizioni e feste, folclore: nomi e luoghi, notizie e personaggi di storia e cronaca*, a c. di Antonio Fappani — Francesco Richiedei, Brescia, Edizioni del Moretto, [1987], pp. 484–485.

10. LUIGI MARINONI, *Rovetta: appunti storici*, Bergamo, Tip. S. Alessandro, 1886, pp. 8–9.

11. Cfr. *Relazioni dei rettori veneti in terraferma*, vol. 12 *Podestaria e capitanato di Bergamo*, Milano, Giuffrè, 1978, pp. xv–xvi, da relazione del provveditore e capitano di Bergamo Antonio Lando (1615).

12. LUCA MOLÀ, *The silk industry of Renaissance Venice*, Baltimore — Londra, Johns Hopkins University Press, 2000, pp. 279–294.

13. Nonostante l'esistenza di alcune copie della *mariegola* [matricola] dell'«arte» — ed. in *La Mariegola dell'Arte della Lana di Venezia, 1244–1595*, a c. di Andrea Mozzato, Venezia, Il comitato editore, 2002 —, mancano dati precisi (e quindi studi specifici) sui tessitori di lana e altri tessuti grezzi; rispetto a questi, lo stato veneziano poneva certo assai maggior attenzione, essendo prodotto di lusso, alla produzione e commercio della seta, per la quale infatti è rimasta documentazione relativamente abbondante nel fondo dell'«Arte della Seta»; cfr. MARCELLO DELLA VALENTINA, *Operai, mezzadri, mercanti: tessitori e industria della seta a Venezia tra '600 e '700*, Padova, CLUEP, 2003.

14. GIUSEPPE TREBBI, *La società veneziana*, in *Storia di Venezia*, vol. VI *Dal Rinascimento al Barocco*, a cura di Gaetano Cozzi — Paolo Prodi, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1994, pp. 129–213: 191.

nei distretti parrocchiali di San Giovanni Decollato (a Venezia San Z[u]an Degolà) e San Giacomo dell'Orio, come l'esame dei registri canonici rende evidente, si può dire, ad apertura.¹⁵

È oggi assai difficile dimostrare l'esistenza e la natura delle eventuali relazioni tra le attività di filatura di tessuti, e quelle attinenti all'arte musicale; ma, per esempio, recenti studi hanno dimostrato che esistevano effettivamente sotterranee relazioni tra certe attività artigianali protette dagli ordinamenti delle gilde professionali, e i costruttori di strumenti musicali,¹⁶ o musicisti.¹⁷ Cosicché, per esempio, non è forse casuale che alcuni componenti della ben nota famiglia di liutai Bertolotti «di violi», oggi noti attraverso l'appellativo del più celebre loro componente, Gasparo da Salò, si trovino arruolati nell'importante gilda veneziana dell'«Arte della Seta», dove ricoprirono anzi cariche di spicco.¹⁸

È comunque certo che, in corrispondenza con il citato trasferimento di tessitori e mercanti di tessuti dalle vallate bergamasche e bresciane a Venezia, nuclei familiari di nome «Rovetta» sono attestati nella capitale della Repubblica Serenissima già ben prima della metà del Cinquecento; vi continuavano le loro attività professionali, e mantenevano volentieri contatti e relazioni con altri nuclei familiari residenti nelle località d'origine o in quelle

15. È anche possibile che la fitta presenza di laboratori per la lavorazione di tessuti in questa particolare contrada veneziana, nel periodo che qui interessa, fosse stimolata proprio dalla presenza del palazzo d'abitazione di Antonio Lando, che come s'è visto (cfr. nota 10) durante il suo reggimento bergamasco si era mostrato assai interessato allo sviluppo delle attività degli artigiani locali attivi in quel settore. Non era inconsueto che una famiglia nobile esercitasse un'azione protezionistica — almeno in senso lato, mecenatesca — nei confronti di artigiani della filatura e tessitura; nel Quattrocento ciò accadde per la famiglia Badoer nella vicina contrada di San Giovanni Evangelista; DOMINIQUE CARDON, *Du «verme cremexe» au «veluto chremesino»: une filière vénitienne du cramoisi au XVe siècle*, in *La seta in Italia dal Medioevo al Seicento: Dal baco al drappo*, a c. di Luca Molà – Reinhold C. Mueller – Claudio Zanier, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 63–73.

16. Per le relazioni tra *Arte dei tornidori* e costruttori di strumenti musicali a fiato cfr. il recente studio di NICHOLA VOICE *Venetian woodwind instrument makers, 1680–1805: their interaction with the guild*, «*Recercare*», xxvi, 2014, pp. 89–106.

17. Per un periodo assai ampio, tra Sei e Settecento, sono documentati violinisti o strumentisti che si definivano «violinisti-barbieri», tra loro lo stesso padre di Giovanni Rovetta, come si dirà qui in seguito; cfr. GASTONE VIO, *L'Arte dei sonadori e l'insegnamento della musica a Venezia*, «*Recercare*» xviii, 2006, pp. 69–100: 93–97. Alle motivazioni del fenomeno indicate nell'articolo, aggiungiamo l'ipotesi che l'affiliazione all'«arte dei barbieri e cerusici» avvenisse anche per godere dei relativi privilegi ed esenzioni.

18. I-Vas, *Arte della seta*, b. 603 («Riduzioni tenute dal Capitolo Generale e del numero de XXV»); nel secondo dei due registri contenuti, sono citati a c. 98r, 27 novembre 1585, «ser Gasparo quondam Gerolemo di violini» (da non confondersi con il celebre liutaio, che nacque invece da Santino Bartolotti); a c. 38r, 25 novembre 1574, «Zuan Bertoloti» (forse componente quindi della medesima famiglia). Com'è noto, l'appellativo «di Violini» (o «di Violi») qualifica la ben nota famiglia di liutai, nella documentazione originale salodiana; ANTON MARIA MUCCHI, *Gasparo da Salò: la vita e l'opera, 1540–1609*, Milano, Hoepli, 1940 (facs. Milano, Cisalpino-La Goliardica, 1978), pp. 16–18.

limitrofe.¹⁹ Non è quindi probabilmente un fatto casuale che anche i membri della famiglia Rovetta oggetto di questo studio, e probabilmente i loro immediati predecessori, nella seconda metà del Cinquecento erano residenti nell'area della citata parrocchia di San Giovanni Decollato. In questa contrada morì infatti il primo componente documentato, Alberto (venezianamente detto «Berto» nella documentazione coeva), com'è attestato dall'atto relativo: «Messer Berto dal violin sonador de anni 85 in circa amalado già due mesi di una ferida in un braccio data da sua posta».²⁰

Il confronto con altra documentazione permette di identificarlo con il padre di Giacomo Rovetta, a sua volta padre di Giovanni; ma in quest'atto egli è indicato soltanto con l'appellativo che ne indica la professione, ereditata poi — fatto assai comune a quei tempi — dal figlio e dal nipote.

Non sono pochi gli strumentisti indicati genericamente con quel nome proprio — e quindi non identificabili con certezza — nei registri di scuole e varie istituzioni cittadine,²¹ e perciò non è possibile stabilire esattamente da quanto tempo Alberto Rovetta risiedesse lì, né dove fosse stato attivo; le possibilità di impiego nell'ambito musicale, nella Venezia dell'epoca, erano certo numerose per un buon musicista. Quel che invece è certo, è che il figlio di Alberto, Giacomo²², imparò tanto bene il mestiere paterno, da diventare in seguito uno degli strumentisti più stimati della cappella ducale. Giacomo continuò a risiedere nella casa paterna, o nei suoi paraggi, perché gli atti di battesimo dei suoi due figli Giovanni (Alberto) e Elena erano conservati nel

19. Cfr. la documentazione archivistica citata qui sopra a nota 6.

20. Venezia, *Archivio parrocchiale di San Giovanni Decollato* (depositato presso l'archivio della chiesa di S. Giacomo dell'Orio), Registri di battesimi, matrimoni e morti, pubblicazioni, 2 «Morti 1586–1661. Battesimi 1600–1608. Stride 1600–1660», p. 42, alla data 15 ottobre 1605; Giacomo è detto «quondam Berto» nell'atto I-Vas, *Cancellaria Inferiore*, Atti del Doge, c. 201r (6 febbraio 1641), e l'identificazione del personaggio come padre del Giacomo Rovetta che interessa nell'ambito di questo studio è poi accertata, al di là di ogni ragionevole dubbio, dalle numerose congruenze con la documentazione che verrà presentata qui in seguito. Un «Berto sonador» risiedeva nella parrocchia di San Giovanni Decollato già nel 1579; cfr. DI PASQUALE, *Giovanni Gabrieli, un consorzio di organisti*, nota 35). La consorte Caterina «*relitta quondam Berto sonador*» testò quattro anni dopo; ancora residente a S. Giovanni Decollato, lasciò i suoi pochi beni al figlio Giacomo, e alle nipoti Angela e Andriana; I-Vas, NT 890 (Testamenti notaio Andrea Spinelli/I), cedola n.° 176 (29 dicembre 1609).

21. «Berto de Bettin» è ben documentato nella sua attività svolta presso la Scuola Grande di S. Giovanni Evangelista, sita poco distante dalla chiesa di San Giovanni Decollato dove risiedevano i Rovetta, e altrove; cfr. PAOLO ALBERTO RIMONDO, *Francesco Sponga detto Usper (1561–1641) «organista eccellentissimo»: un musicista a Venezia tra Cinquecento e Seicento*, tesi di laurea, Università di Bologna, a.a. 1989–1990, I, p. 60, nota 39; RODOLFO BARONCINI, *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: 163 (doc. 63), e 169 (doc. 79); DI PASQUALE, *Giovanni Gabrieli, un consorzio di organisti*, p. 78 e note 35, 36.

22. Nell'atto di morte (cfr. nota 53), stilato nel 1641, si afferma che all'epoca aveva settantacinque anni; sarebbe quindi nato attorno al 1566.

medesimo archivio della piccola parrocchia di San Giovanni Decollato; solo il secondo si è però conservato nella sua forma originale:²³

Elena et Paulina figliola de messer Jacomo de Berto sonador, et la madre madonna Pasqua giugali. Compare il signor Francesco de Marcantonio. Battizò il piovàn.²⁴

Più difficile identificare con certezza l'atto di nascita di Giovanni; i più diffusi strumenti bio-bibliografici pongono la sua nascita dubitativamente, a Venezia, tra il 1595 ed il 1597.²⁵ Accettando in via d'ipotesi provvisoria che egli sia nato nella medesima contrada dove già risiedettero i suoi predecessori, si deve però registrare la perdita quasi totale del registro relativo a quegli anni;²⁶ ne rimane un indice sommario, che indica però soltanto il nome del battezzato, e la posizione dell'atto relativo all'interno del registro disperso, in cui è riportato un «Zuan Alberto²⁷ de messer Giacomo sonador barbier, libro I [a] carta 67»,²⁸ che è possibile identificare con buona certezza con il compositore, grazie alle numerose corrispondenze con la successiva documentazione. Sulla scorta dell'indicazione della posizione del nominativo nel registro perduto — che evidentemente trovava corrispondenza con la successione cronologica delle relative annotazioni —, e confrontandola con gli atti relativi alle nascite di alcuni nobili veneziani, la cui data è accertata dai registri nobiliari ufficiali e da altra documentazione,²⁹ è possibile restringere la datazione dell'atto originale tra il 22 giugno 1596 ed il 13 maggio 1599 (con

23. Non si conosce data e luogo del matrimonio di Giacomo con Pasqua (Pasquetta) Cotti (sulla quale cfr. qui oltre).

24. Venezia, *Archivio parrocchiale di San Giovanni Decollato*, Registri di battesimi, matrimoni e morti, pubblicazioni, 2 «Morti 1586–1661. Battesimi 1600–1608. Stride 1600–1660», sezione «Battesimi 1600 — 1608», alla data 13 ottobre 1603.

25. Solitamente si rinvia all'età indicata nell'atto di morte, datato 1668, cioè 71 anni (sarebbe perciò nato nel 1597, data che approssimativamente coincide con quella qui ipotizzata); I-Vasp, *Parrocchia di San Marco di Venezia*, Registri dei morti, 3 («San Marco. Morti. 1665 sino 1691»), c. 8v: «1668 a 28 ottobre / Il signor Gioanni Roetta Maestro di Capella Ducale d'anni 71 in circa ammalato mesi doi in circa da febre, et cattaro ettico, medico l'eccellente Fasol — lo fa seppelire la signora sua sorella et nepote» (cfr. MOORE *Vespers*, I, pp. 11–12; dalla copia in I-Vas, PdS, b. 90, proc. 204).

26. Ne sopravvive un solo bifoglio, che riporta le annotazioni relative al periodo 24 agosto–29 ottobre 1586; Venezia, *Parrocchia di San Giovanni Decollato*, Registri di battesimi, matrimoni e morti, pubblicazioni, 1 («Libro de battezzati dall'anno 1576 sino 1600. Libro de matrimoni dall'anno 1576 sino 1603 di San Giovanni Decollato»).

27. Il secondo nome rimanda evidentemente all'avo «Berto sonador»; secondo una prassi abbastanza comune all'epoca fu poi lasciato cadere (cfr. Pietro Francesco Caletti Bruni, poi noto come Francesco Cavalli).

28. Venezia, *Parrocchia di San Giovanni Decollato*, «Repertori dei battesimi», 1 («Indice dei battesimi»).

29. Innanzitutto nel «libro d'oro» dell'Avogaria di Comun (riportati poi nello schedario in I-Vas, «Avogaria de Comun, Matrimoni con notizie dei figli»), e quindi nei vari repertori nobiliari, presenti in varie copie nelle biblioteche e archivi veneziani, che sostanzialmente concordano.

una certa preferenza per quest'ultimo termine cronologico), datazione che avvalora ulteriormente l'identificazione, e collima con quella sinora ritenuta probabile.³⁰ Oltre a questa precisazione relativa alla data e luogo di nascita del compositore, l'annotazione ci fornisce un altro elemento interessante, quello relativo al mestiere esercitato dal padre, quale «sonador barbier». Per la verità, questa è l'unica occasione nella quale è citata la sua seconda attività come barbiere; ma altri importanti violinisti veneziani sono registrati anche come barbieri,³¹ e perciò non si può ritenere improbabile l'eventualità che Giacomo Rovetta abbia svolto quell'attività all'inizio della sua lunga e fortunata carriera di strumentista.

Tutta la zona attorno al ristretto territorio della parrocchia veneziana di San Giovanni Decollato era ricca di istituzioni religiose e laiche, e anche di privati cittadini, che sostenevano concretamente attività musicali di ottimo livello: basti pensare alle due scuole grandi di San Giovanni Evangelista e di San Rocco, celebri e ben note tutt'oggi, la cui secolare attività musicale è stata fatta oggetto di studi specifici.³² Non stupisce, quindi, il fatto che nel territorio della parrocchia avessero la loro residenza numerosi musicisti,³³ né che l'amministrazione parrocchiale stessa si facesse carico di spese per supportare una sua propria attività musicale, di spicco non mediocre: un organista era infatti retribuito con una certa regolarità;³⁴ la sua presenza parrebbe

30. Secondo le fonti citate alla nota precedente il 22 giugno 1596 fu battezzato Giovanni Girolamo di Filippo Bembo, identificabile con il «Zuane Gerolamo [detto] Paulino» di Filippo Bembo, il cui battesimo è annotato, nel registro citato, a c. 63 (quattro pagine prima, dunque, rispetto al foglio nel quale si trovava notata la nascita di Giovanni Rovetta); invece, la nascita di Benedetto Marcantonio, anch'egli figlio di Filippo Bembo, si trovava notato, nello stesso registro, ma a c. 68, immediatamente successiva a quella dove era l'annotazione relativa a Giovanni Rovetta. Dall'opera di MARCO BARBARO, *Arbori de' patritii veneti*, I-Vas, *Miscellanea codici I*, Storia veneta, 20, IV, si apprende che costui fu battezzato il 13 maggio 1599; di qui gli estremi cronologici segnalati nel testo, dei quali il secondo si può ragionevolmente considerare assai più vicino alla presumibile data di nascita del musicista.

31. Tra questi il padre di Antonio Vivaldi, Giovanni Battista, pure lui «sonador barbier» alla fine del secolo; cfr. v.10, *L'Arte dei sonadori*, pp. 93-97.

32. Lo studio più aggiornato e completo sulle attività musicali nelle confraternite veneziane è JONATHAN GLIXON, *Honoring God and the city: A documentary history of music at the Venetian confraternities, 1260-1807*, New York, Oxford University Press, 2003. Per le attività musicali in S. Giovanni Evangelista in questo periodo cfr. anche RISMONDO, *Francesco Sponga detto Uesper*; e, per S. Rocco, JONATHAN GLIXON - LORENZO CESCO - LINA URBAN, *La Scuola Grande di San Rocco nella musica e nelle feste veneziane*, [Venezia], Grafiche veneziane, 1996.

33. Venezia, *Archivio Parrocchiale di San Giovanni Decollato*, Registri di battesimi, matrimoni e morti, pubblicazioni, 2 («Morti 1586-1661. Battesimi 1600-1608. Stride 1600-1660», 1586-1685), 2 ottobre 1585, atto di morte di «Santo fio de Nicolò sonador»; 21 marzo 1596, Ottavia figlia di «ser Agustin sonador», forse l'organista stipendiato della chiesa (cfr. la nota seguente).

34. Venezia, *Archivio Parrocchiale di San Giovanni Decollato*, Cassa di fabbrica, reg. 2 («Spese fatte per me P. Gieronimo Barbierij piovan in San Zuan descolado [...]» (cc. n.n.)). Dalle annotazioni presenti in questo fascicolo sembra potersi dedurre che il salario dato all'organista era notevole, in confronto a quelli forniti a organisti di altre chiese parrocchiali veneziane assai più ricche: dodici

aver stimolato un preciso interesse verso le esecuzioni vocali solistiche «in organo», allora in piena auge, sulla scia della celebre e diffusissima raccolta del Viadana (che infatti è esplicitamente citata nella documentazione).³⁵

Non si hanno ovviamente informazioni precise in proposito, ma è certo che un simile fervore musicale, proprio degli immediati paraggi della sua abitazione, non può che aver giovato ai primi passi mossi da Giacomo Rovetta — e poi del figlio Giovanni — nella sua professione musicale.

Come s'è detto, Giacomo svolse attività di violinista in seno alla cappella ducale marciana per un periodo piuttosto prolungato. Le sue mansioni dovevano essere alquanto speciali, dato che i documenti della procuratia de supra — la magistratura veneziana che si occupava dell'amministrazione della chiesa ducale di San Marco — le registrano con speciale attenzione e puntualità: in uno specifico registro gli emolumenti relativi alle sue prestazioni vennero elencati in forma schematica, quasi tabellare,³⁶ cosicché si può facilmente osservare il loro succedersi.³⁷ Da questa fonte, i cui dati sono confermati dagli altri registri marciani, risulta che Giacomo Rovetta era retribuito in due rate annuali, approssimativamente in corrispondenza con la Pasqua e

ducati annui. Il 6 agosto 1600 sono dati «a messer Agustin organista a conto del suo sonar» £ 20; 28 dicembre 1600 allo stesso, «per resto, et saldo del suo sonar», £. 4; altre annotazioni simili alle date 4 agosto 1605 (6 ducati), 2 marzo 1606 (annotazione cancellata); il 9 maggio 1612 sono contati all'organista per il suo salario di un anno, finito l'ultimo dicembre 1611, £ 74 s. 8.

35. Il 22 maggio 1603 furono retribuite 4£ al «putto che ha servito in organo»; il 6 luglio 1603, 6£ «per haver fatto incordar l'organo a messer Francesco»; il 20 marzo 1604 5£ «al putto che ha servito in organo per musico»; il 28 maggio successivo, 10£ «per haver fatto incordar l'organetto a messer Francesco»; il 30 maggio, 6£ «per una muda de libri da cantar con la partidura del Viadana», e £ 2.8 «per due mude de libri da cantar ma da morti, et moteti de diversi»; il 1 giugno 1605, £ 10 «per contadi al putto ha servito in organo, et sonato le campane per mesi 14»; Venezia, *Archivio Parrocchiale di San Giovanni Decollato*, Cassa di fabbrica, reg. 2 («Spese fatte per me P. Gieronimo Barbierij piovàn in San Zuan descolado [...]»).

36. Precisamente quello con la segnatura I-Vas, PdS, reg. 52 (Quaderni Chiesa), a c. 43s-d (foliazione 'ad apertura'); il registro riporta, nella sua prima sezione, sunti riassuntivi delle retribuzioni dovute a personaggi particolarmente notevoli (e quindi con retribuzione maggiore) disposti a partita doppia, e perciò con la foliazione consueta in simili casi: normalmente la facciata a sinistra si riferisce al 'dare', la facciata destra all' 'avere' (qui in seguito rispettivamente abbreviati come 's.' e 'd.', anziché 'recto' e 'verso'); ovviamente vi si trovano indicati i dati essenziali relativi alla retribuzione, cioè data e ammontare dell'emolumento, e in più è presente il rinvio all'annotazione relativa allo stesso pagamento, nella seconda sezione del registro, nella quale tutte le entrate ed uscite si trovano elencate in ordine cronologico. Questo peculiare ordinamento rende possibile seguire con maggiore comodità l'evoluzione delle retribuzioni degli stipendiati più cospicui della procuratia (il che, tra l'altro, è indice del notevole status raggiunto da Giacomo Rovetta), di quanto non sia possibile fare con i corrispondenti registri di altre serie del medesimo fondo.

37. L'elenco è preceduto da intestazione, relativa all'anno 1614: «Eccellente Giacomo dal Violin deve dar al 26 novembre a cassa D. 12 £ 12 contadi a lui per la pagha de Nadale Passato»; l'identificazione con Giacomo Rovetta è poi accertata dall'incrocio di questi dati con quelli provenienti da altri registri della procuratia; cfr. MOORE, *Vespers at St Mark's*, I, pp. 61–66.

il Natale. È noto che ambedue le solennità erano celebrate con notevole sfarzo, anche musicale, a San Marco, e perciò è da supporre che la coincidenza dei pagamenti a Giacomo Rovetta con quelle feste sia indicativa del fatto che le prestazioni dello strumentista assumessero particolare importanza in quelle occasioni. Inoltre, i pagamenti dovuti per le sue prestazioni sono notevolmente regolari, dal novembre 1614 sino all'aprile 1641, e ciò induce a ritenere che egli non si sia mai allontanato per lungo tempo da Venezia, e dal suo incarico. Qualche irregolarità è forse da imputare a distrazioni del cassiere; già nel 1629, accordandogli un donativo di tredici ducati, la procuratia stabilì che contemporaneamente egli dovesse però «saldar il debito che tiene in procuratia per danaro avuto di più delle sue paghe ordinarie». ³⁸ Già a partire dal 1616, l'emolumento era spesso versato ad un figlio, a volte esplicitamente citato come «Zuane» (ossia Giovanni), da identificarsi quindi con buona certezza nel futuro strumentista, vicemaestro e maestro della cappella ducale. ³⁹ Il trattamento economico evidenziato da questi pagamenti — e quindi, è presumibile, le prestazioni artistiche che dovevano corrispondervi — è del tutto eccezionale rispetto a quello, piuttosto modesto, consueto per gli strumentisti (detti «concerti», opposti ai cantori detti «music») della cappella ducale. ⁴⁰ A questa notevole retribuzione si devono poi aggiungere i pagamenti a lui dovuti quale «piffaro del doge», ⁴¹ carica per la quale non si possiede alcuna registrazione di pagamento. ⁴²

38. I-Vas, PdS, reg. 142, c. 188v (23 aprile 1629).

39. Stante il reperimento recente di informazioni relative ad almeno un altro figlio di Giacomo, Antonio (cfr. qui oltre), si può dubitare che, in mancanza di specificazioni, talvolta fosse questi (oltretutto anch'egli, sia pure per un breve periodo, strumentista marciano) a prelevare il pagamento dovuto dalla procuratia al padre.

40. Pur nella loro genericità, restano tuttora valide le osservazioni in merito di ELEANOR SELFRIDGE FIELD, *Canzona and sonata: some differences in social identity*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», IX/1, 1978, 111–119: 115 (si ringrazia l'autrice per la cortese segnalazione del contributo). La paga consueta per gli strumentisti marciano, per il periodo qui considerato, era di 15 ducati annui, suddivisi in quattro rate trimestrali; facevano casi a se' i tiorbisti, i polistrumentisti e i cantori-strumentisti — due categorie, queste ultime, non infrequenti all'epoca — che avevano un trattamento economico più elevato; cfr. REINMAR EMANS, *Die musiker des Markusdoms in Venedig: 1651–1708*, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», LXVI, 1982, pp. 63–82 (particolarmente l'elenco degli strumentisti marciano a pp. 65–72). La paga normale dello strumentista marciano era quindi ben inferiore ai 24 ducati e 12 lire (dal 1630 lievemente decurtati a 24 ducati), remunerati annualmente a Giacomo Rovetta.

41. Sulla connessione tra la «Scuola dei sonadori», che aveva la sede nella chiesa veneziana di S. Silvestro (della quale si parlerà qui in seguito, in diretta connessione con la famiglia Rovetta), e «pifferi del Doge», cfr. VIO, *L'Arte dei sonadori*, p. 72.

42. Per l'atto di elezione di Giacomo Rovetta a 'piffero del doge' (29 ottobre 1605) cfr. VIO, *Nuovi elementi biografici*, pp. 203–204, note 49, 50; e l'atto edito in MOORE, *Vespers in St. Mark's*, pp. 255–256, doc. 62 (24 novembre 1614), che ci fa conoscere anche i nomi dei cinque colleghi di Giacomo Rovetta a quel tempo. La retribuzione dovuta ai «trombetti» e «pifferi» dogali (sembra si trattasse in effetti di

È noto che i «pifferi del doge» accompagnavano il doge nelle processioni, come è attestato anche da testimonianze iconografiche coeve; meno note sono le testimonianze dei contemporanei,⁴³ e una notevole documentazione antica, in parte ancora inedita e non illustrata.⁴⁴ La carica era tra le più vicine al potere dogale,⁴⁵ tra tutte quelle presenti nella cappella musicale marciana: le sei trombe d'argento, che precedevano la Serenissima Signoria durante le processioni,⁴⁶ erano uno dei più importanti simboli di quel potere. All'epoca di Giacomo Rovetta quegli strumenti erano parte di un cerimoniale già

due figure diverse, cfr. qui in seguito) all'epoca era affidata alla magistratura degli «Officiali [Provveditori] alle Rason Vecchie», in quanto amministratori delle «regalie dogali»; cfr. *Guida generale degli archivi di Stato italiani*, 4 voll., a c. di Piero D'Angiolini *et al.*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1994, pp. 933-934; I-Vas, *Cancellaria inferiore*, Archivio del Doge, b. 168, 16 maggio 1460, in copia settecentesca; cfr. *Archivistiche note. Compositori e strumenti musicali a Venezia (secoli XIV-XVIII)*, catalogo della mostra documentaria (Venezia, Archivio di Stato, settembre 2005), a c. di Michela dal Borgo, [Venezia], 2005, doc. 17. Nel fondo sono conservati soltanto alcuni ruoli della «corte dogale» (in I-Vas, *Officiali alle Ragion Vecchie*, b. 222); in quelli datati 15 maggio 1693 figurano effettivamente sei «trombetti» e sei «pifferi». Tra questi ultimi, sembra interessante segnalare la presenza di «Giovanni Maria Anciuti quondam Antonio da Cadore», identificabile con l'omonimo costruttore di strumenti a fiato, la cui figura è lumeggiata da FRANCESCO CARRERAS — CINZIA MERONI, *Giovanni Maria Anciuti: a craftsman at work in Milan and Venice*, «Ricerca», xx, 2008, pp. 181-213; ciò conferma il fatto che i «pifferi del doge» erano scelti tra strumentisti dotati di particolari competenze, capacità e duttilità nel suonare, e persino costruire, strumenti a fiato di vario tipo. Cfr. VOICE, *Venetian woodwind instrument makers*, pp. 96-99.

43. Cfr., tra l'altro, DONATO GIANNOTTI, *La repubblica di Vinegia*, Lione, Antonio Grippio, 1570, p. 142.

44. Il lungo studio di JEFFREY KURTZMAN — LINDA MARIA KOLDAU, *Trombe, trombe d'argento, trombe squarciate, tromboni, and pifferi in Venetian processions and ceremonies of the sixteenth and seventeenth centuries*, «Journal of Seventeenth-Century Music» VIII/1, 2002, <<http://www.sscm-jscm.org/v8/noi/kurtzman.html>>, fornisce un riassunto di molta letteratura esistente sull'argomento. Qualche materiale documentario interessante è stato trascurato: I-Vas, *PdS*, b. 67, proc. 148 («[Chiesa] / Dogado e Procuratie unite / Dogado / Onori ed Oneri del Doge / fasc. 1 / 1473 al 1591 / Diritto sull'obbligo del Doge di corrispondere ducati 180 pel suono di 6 trombe d'argento»). I documenti contenuti nel fascicolo, spesso in originale, sono datati dal 14 luglio 1462, e vertono sulla somma che — all'atto della sua elezione o subito dopo, come statuito nella promissione dogale — il doge doveva corrispondere per il mantenimento e la cura degli strumenti. Con l'andar del tempo, la somma veniva sentita dalla casata del doge come un iniquo balzello, che si aggiungeva alle già notevolissime spese di rappresentanza che doveva sopportare; ragion per cui alla fine del Cinquecento Francesco Morosini, suocero del doge Francesco Venier (m. 1578), inoltrò spazientite petizioni ai procuratori; *ibid.*, cc. 8, 10r-v (21 aprile 1583), 13r-15r (23 novembre 1583), etc.. Peraltro, gli strumenti erano effettivamente bisognosi di frequenti e costosi restauri; cfr. nel medesimo fascicolo c. 16, copia di terminazione dei procuratori in data 21 aprile 1591; per altre successive cfr. nota 48.

45. Anche se non si poteva certo assimilare alle corti principesche d'Italia e di altri paesi europei, attorno al doge vi era una vera e propria corte, che prevedeva figure come lo scalco, il mazziere, lo scudiero etc. (elencati nei citati ruoli della «corte dogale»), e appunto il «piffero» (in altre corti, per esempio a Mantova, detto «trombetta» o simili). Anzi, è stato notato come alla diminuzione del potere reale del doge, attuata lentamente nel corso dei secoli dallo stesso stato veneziano, corrispondesse l'aumento dello sfarzo esteriore, pubblico, che circondava e caratterizzava la carica; cfr. EUGENIO MUSATTI, *Storia della promissione ducale*, Padova, Tip. del Seminario, 1888 (facs. Venezia, Filippi, 1983), pp. 96-97.

46. GIANNOTTI, *La repubblica di Vinegia*, p. 143.

antichissimo, che nel suo insieme avrebbe dovuto sottolineare la diretta discendenza (e dipendenza) del potere veneziano da quello dell'impero romano d'Oriente.⁴⁷ Gli strumenti furono certamente sostituiti più volte nel corso dei secoli; quelli in uso al tempo di Giacomo Rovetta erano ormai venerandi, e quindi bisognosi di continui restauri, affidati (il che sembra attestare una volta di più il valore simbolico e visivo, più che musicale) non a riparatori esperti in strumenti musicali, ma ad orefici.⁴⁸

Il fatto che, per suonarle, fossero chiamati strumentisti membri effettivi della cappella ducale, deve essere considerato un beneficio e un privilegio dato alle persone,⁴⁹ in considerazione del loro particolare valore (e magari della assiduità ed anzianità di servizio), ma anche un preciso riconoscimento della loro abilità nel suonare più strumenti.⁵⁰ Nel caso di Giacomo Rovetta, è indubbio che la scelta fu anche indicativa delle sue peculiari capacità di polistrumentista (caratteristica abbastanza comune all'epoca): in effetti, proprio la loro scarsa efficienza musicale doveva renderle utilizzabili solo da strumentisti assai duttili ed esperti.

Considerato l'insieme di queste testimonianze, si deve quindi credere che la statura artistica dello strumentista Giacomo Rovetta fosse veramente notevole. Molto probabilmente egli operò intensivamente anche presso altre chiese e scuole di Venezia, ma l'unica annotazione in merito sinora rinvenuta si riferisce alla sua possibile partecipazione alla festa della Scuola del Santissimo Sacramento, nel 1589.⁵¹ Se è dunque ragionevolmente ipotizzabile

47. AGOSTINO PERTUSI, *Quedam regalia insignia. Ricerche sulle insegne del potere ducale a Venezia durante il Medioevo*, «Studi veneziani», VII, 1965, pp. 3-123: 91.

48. I-Vas, PdS, reg. 142, c. 142r (9 giugno 1626). Nel 1636 gli strumenti vennero completamente rifatti (I-Vas, PdS, reg. 52, c. 65od, c. 651s-d, 22 novembre 1636), sempre però per cura di un'orefice (Andrea Balbi).

49. La carica apportava effettivamente notevoli privilegi, rispetto ai comuni «concerti» (strumentisti) operanti nella cappella ducale, anche nei confronti delle gravezze imposte dalla «Milizia da mar», al cui pagamento infatti i «pifferi» dogali erano esentati; come si evince dalla petizione che inoltrarono quando quel loro privilegio venne messo in discussione, in I-Vas, *Cancellaria Inferiore*, Atti del Doge, reg. 81, c. 231s, 9 marzo 1645.

50. Le abilità polistrumentistiche dei «pifferi» operanti in altre località erano usualmente stimate ed apprezzate, come risulta, per esempio, da documentazione proveniente da Cremona e Brescia; cfr. *Claudio Monteverdi. Lettere*, a c. di Éva Lax, Firenze, Olschki, 1994, pp. 25-26, lett. 7, da Cremona 24 agosto 1609; MARIELLA SALA, *La musica strumentale nella vita cittadina. I molti servizi della «compagnia de suonatori de piffari» a Brescia nei secoli XVI-XVII*, in *Proposte d'ascolto alla Pace*, Brescia, Associazione musicale amici della Pace, [1988], pp. 23-39: 25, e nota 8. Lo stesso Giovanni Rovetta rientrava perfettamente nella tipologia — così come, sembrerebbe, già il padre, violinista ma anche «piffero del Doge» —, dato che nel frontespizio della sua opera prima vanta con orgoglio le sue abilità di polistrumentista.

51. GLIXON, *Honoring God and the city*, 205; da I-Vas, *Scuole piccole e suffragi*, 711, c. 76d, annotazione del 28 maggio 1589; Giovanni Croce, Girolamo della Casa e le loro rispettive compagnie di cantori e strumentisti, «messer Paulo organista», «Jacomo dal violin», e un suonatore di violone non

che i suoi interventi in San Marco avevano carattere spiccatamente individuale, purtroppo nessuna sua composizione sembra essersi conservata. Volendo speculare sulle possibili inclinazioni stilistiche del suo strumentalismo, giova ricordare che, proprio in quegli anni — ufficialmente sin dal 1615 — era attivo in San Marco Biagio Marini,⁵² anch'egli violinista, e più tardi noto e documentato come uno dei primi esempi di virtuoso violinista, o meglio «musico reservato». Una sua raccolta pubblicata nel 1620 contiene una *Romanesca per violin solo e basso se piace*, uno dei primissimi brani solistici della letteratura violinistica, che può dare un'idea del tipo di strumentalismo che Giacomo Rovetta praticava nei suoi interventi solistici festivi.⁵³

Quando questi morì, alla fine del 1641,⁵⁴ la carriera del figlio Giovanni all'interno della cappella ducale era nella sua fase ascendente; era stato infatti reclutato su base stabile poco prima del Natale del 1614, ma vi aveva operato come strumentista 'straordinario' già da tempo.⁵⁵ Pochi giorni prima di quella solennità, e quindi in previsione delle usuali esecuzioni musicali festive che in quell'occasione si approntavano nella chiesa ducale, si decise di assumere cumulativamente ben sedici strumentisti, già precedentemente attivi come «musicisti sonadori» straordinari. Normalmente cantori e strumentisti erano assunti singolarmente, o tutt'al più in piccoli gruppi; e ciò perché

meglio identificato vengono retribuiti per aver «fatto la messa et vesparo» in occasione dell'annuale festa della scuola della Santissima Trinità. Si ringrazia il prof. Jonathan Glixon per i chiarimenti relativi a questo documento.

52. PAOLO A. RISMONDO, «*Il genio natio contaminato da conversazioni composte da inevitabile fatalità*». Biagio Marini a Brescia, Neuburg e Padova, «*Recercare*», xxvi, 2014, pp. 57–87, e bibliografia indicatavi; ad integrare quelle notizie, si ricorderà che Marini fu assunto come strumentista marciano il 25 aprile 1615, con il consueto compenso annuo di 15 ducati, usuale per quella carica; tuttavia già nel 1620, firmando la dedica a Ludovico Baitello delle *Arie, madrigali e corenti a 1, 2 e 3*, op. III, si qualificava maestro di cappella di Santa Eufemia e «capo della musica de gli signori Accademici Erranti in Brescia». Baitello, di origine bresciana come Marini, era però anche uno dei «consultori in jure» dello stato veneziano; cfr. GINO BENZONI, *Baitello, Ludovico*, in DBI, vol. 5, 1963, pp. 305–306. Almeno attraverso quest'ultimo, Marini poté mantenere qualche relazione con notevoli personalità dello stato veneziano anche dopo la sua partenza da Venezia.

53. BIAGIO MARINI, *Arie, madrigali e corenti a 1, 2 e 3 [...] opera terza*, Venezia, Gardano appresso Bartolomeo Magni; data la connessione veneziana della dedica della raccolta, questa potrebbe benissimo essere stata concepita nel periodo in cui Marini prestava servizio nella cappella marciana. Cfr. RISMONDO, «*Il genio natio*», p. 61, nota 18.

54. «Adi 28 decembrio 1641 / Il signor Giacomo Roetta d'anni 75 ammalato da febre, e cataro già giorni 11, medico l'eccellentissimo Tirelli — licenziato»; I-Vasp, *Registri della parrocchia di S. Angelo*, Registri dei morti, 4 («Morti. Libro VIII», 1631–1649), p. 110; *ibid.*, p. 135, alla data 18 ottobre 1644, atto di morte della consorte «signora Pasquetta Rovetta d'anni 67 in circa».

55. L'affermazione di FRANCESCO CAFFI, *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di san Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, vol. I, Venezia, Antonelli, 1854, pp. 265–266, secondo cui Rovetta sarebbe entrato nella cappella ducale già come «cantor di soprano nella sua fanciullezza», sembra derivare da una supposizione dell'autore.

i procuratori potessero valutarli meglio, dopo apposite prove individuali. Nell'annotazione citata, invece, i nobiluomini considerarono esplicitamente che la spesa annuale che si doveva sopportare, per assumere su base straordinaria tali strumentisti, era, a conti fatti, solo di poco inferiore a quanto si sarebbe dovuto pagare per assumerli stabilmente, con l'usuale remunerazione di quindici ducati annui; e l'assenza di prove per stabilirne l'abilità ed efficienza era compensata dal fatto che essi, benché «straordinariamente», avevano già operato con una certa regolarità in San Marco, e quindi il loro valore era già noto ai procuratori:⁵⁶

Essendo fatta instantia a *Sue Signorie Illustrissime et Eccellentissime* dalli musici sonadori, che servono straordinariamente in chiesa di *San Marco*, quali se ben sono pagati di volta in volta a mezzo scudo per officio, supplicano per maggior loro honorevolezza esser connumerati nel numero ducati Musici salariati della chiesa di *San Marco* con quel salario, che più pare, et piace a *sue signorie Eccellentissime*, et havuta informatione che questi tali sono al presente a numero di musici .16. non salariati, et che in tutto l'anno si fanno musiche generali⁵⁷ a n° 26, nelle quali intervengono li soprascritti⁵⁸ compreso anco il giorno dell'Ascensione quando per cattivo tempo sua Serenità resta in chiesa di *San Marco* alla Messa, si che importa di spesa lire novantatana per cadauno all'anno, la qual spesa non si deve manco scanzar, anzi più tosto accrescerla se facesse bisogno per honorevolezza, et splendor della chiesa di *San Marco*: hanno a bossoli et ballotte terminato che l'infrascritti siano posti in paga come musici sonadori salariati in ragion de ducati quindese all'anno per cadauno, con obbligo di servir personalmente a tutti li officij, et musiche che sono solite farsi et così alle prove, et a tutte quelle altre musiche che potessero occorer stravaganti, dovendo ritrovarsi sempre pronti nell'ingresso, che fa la *Serenissima Signoria* per poter servir sopra li organi, et in ogn'altro loco che le sarà comandato dal maestro di capella, et dal capo di concerti de tutti quelli instrumenti, che sapranno sonar, con condicion, che quello, o quelli, che mancaranno del debito loro siano pontati dal pontator ordinario elletto da *Signorie Eccellentissime* ducato uno per officio, et mancando in alcun delli giorni più solenni, come della sera, o giorno di Natale, delli giorni di Pasqua, della vigilia, o giorno di *San Marco*, et della vigilia dell'Ascensione siano pontati ducati doi per officio, delli quali perchè non li possi esser fatta remission, o grazia se non con tutti li voti di *Sue Signorie Eccellentissime*, et questo acciò abbino causa di far il debito loro, et non mancar al servizio per esser salariati, la qual elettion sia a beneplacito de *Sue Signorie Eccellentissime*

Li musici sono l'infrascritti

56. I-Vas, PdS, reg. 141, c. 9v, 7 dicembre 1614.

57. Probabilmente con quest'espressione si intende 'musiche nelle quali è coinvolta l'intera cappella ducale', in opposizione alle festività minori, nelle quali erano usualmente presenti pochi cantori, e forse quei pochi strumentisti necessari per la realizzazione del basso continuo.

58. Cioè i procuratori di San Marco.

Pasqualin Savioni / Antonio Padovan / Francesco dal violin detto Bonfante / Antonio Chilese / Zuanne Chilese / Piero Loschi / Alvise Grani // Francesco Venier / Zaneto Sanson / Bastian Menegazzo / Tonio Menegazzo / Battista Fabri / Zuane de Giacomo / Gerolamo Coltrer / Zuane de Ventura dal Violon contrabasso / Antonio Leoni dal violin

Alcuni punti dell'annotazione, tra quelle riguardanti la materia musicale — una delle più estese del periodo, nei registri della procuratia —, sembrano particolarmente importanti, e meritevoli di commento:

1. la richiesta viene presentata, in modo più o meno ufficiale (non se ne trova traccia nella documentazione della procuratia), dagli stessi «musicisti sonadori che servono straordinariamente»;
2. è indicata con precisione la somma che ricevevano in pagamento del loro servizio («mezzo scudo per officio», cifra confermata da altre annotazioni nella documentazione marciana);
3. è specificato il numero delle «musiche generali» nelle quali anche i «musicisti straordinari» erano chiamati a collaborare con tutta la cappella;
4. è specificato che gli strumentisti erano chiamati a servire particolarmente durante «l'ingresso, che fa la Serenissima Signoria» in chiesa, e che in quel particolar momento gli strumentisti operavano «sopra gli organi», evidentemente per solennizzare ancor più la circostanza.

Alcuni tra i nominativi citati in questo atto sono ben noti: per esempio, Francesco Bonfante, che poco più tardi prevarrà sullo stesso Giovanni Rovetta, nel concorso per «capo de' concerti» della stessa cappella ducale; Alvise Grani, noto tra l'altro per aver agito come editore dell'ultima raccolta edita (postuma) da Giovanni Gabrieli; i due Chilese, strumentisti che poco più tardi si trasferirono alla corte arciducale di Graz. È soltanto grazie alla collazione di questo, con altri documenti successivi — ed in particolare quello relativo alla susseguente elezione di Rovetta a cantore —, che si è potuto identificare positivamente il «Zuane de Giacomo» che appare senza particolare spicco tra gli altri nuovi eletti, con Giovanni Rovetta.

La carriera di Rovetta in questa fase sembra quindi proseguire nel solco di quella del padre, cioè nell'ambito della musica strumentale: e in quest'ottica si può considerare la sua partecipazione al concorso per la posizione di «maestro de' concerti» della cappella.⁵⁹ L'insuccesso del tentativo, forse pre-

59. I-Vas, PdS, reg. 141, c. 82r, 18 dicembre 1617; Rovetta concorse assieme a Piero Loschi e «Francesco dal violin detto Bonfante»: riuscì eletto quest'ultimo, con salario di 60 ducati annui, la retribuzione già accordata a Giovanni Bassano «quando fu eletto da principio», cfr. SELFRIDGE-FIELD,

maturò, incentivò un importante passaggio delle sue inclinazioni artistiche e della sua carriera, dallo strumentalismo verso l'esecuzione e la composizione di musica vocale; è sintomatico che, dopo i precoci esempi delle quattro canzoni strumentali «a quattro», comprese nella sua opera prima, Rovetta non pubblicò più — e forse nemmeno compose — alcun brano puramente strumentale.

Sfumata quindi la possibilità di avanzamento di carriera nell'ambito strumentale, Rovetta concorse e fu nominato al posto di cantore della cappella ducale, il che può essere effettivamente visto nell'ottica di un avanzamento di grado. Il ruolo di strumentista (ovvero «concerto») non godeva infatti di grande rilievo nella gerarchia della cappella musicale dogale — così come sarà per tutto il corso della sua esistenza —, nonostante il notevole prestigio su scala europea degli strumentisti marciati, ben inferiore comunque ai cantanti, per non parlare degli organisti, del vicemaestro stesso e del maestro di cappella, il quale ultimo ne costituiva il vertice assoluto. Gli emolumenti relativi a tutte queste figure rispecchiano abbastanza fedelmente quest'ordinamento.⁶⁰

Perciò, non appena se ne presentò l'occasione, il Rovetta concorse al livello gerarchico successivo a lui accessibile.⁶¹ Infatti egli fu ammesso (forse forzando un poco le sue inclinazioni e disposizioni naturali), il 17 dicembre 1623, a semplice cantore della cappella;⁶² l'annotazione relativa ci informa anche sul registro vocale («Basso»), del compositore.⁶³

Un passo di un documento molto successivo, ma sempre proveniente dagli archivi della procuratia, e anche perciò assai attendibile, fornisce ulteriori interessanti particolari circa alcune particolarità dell'operato di Rovetta

Venetian instrumental music, p. 336; nella prima votazione Rovetta ebbe, tuttavia, lo stesso punteggio di Bonfante (2 voti favorevoli contro 1 contrario), e solo alla seconda votazione quest'ultimo gli venne preferito.

60. SELFRIDGE FIELD, *Rovetta's music for the Holy Week*, pp. 407–408.

61. La prefazione alla sua opera prima, i già citati *Salmi concertati a cinque et sei voci* (1626), suggerisce che all'epoca le sue composizioni erano già ben note al pubblico.

62. I-Vas, *PdS*, reg. 142, c. 83v, alla data (confermata da quella indicata nella successiva 'presentazione' al doge, cfr. qui sotto); viene «condotto per basso» l'«eccellente Zuane Rovetta», con salario di 70 ducati annui «cessandoli però il salario di Musico che haveva per l'inanzi de ducati quindici». Ancora il 30 marzo 1624, comunque, furono retribuiti cinque ducati a «Zuane Rovetta sonador per doi paghe genaro febrar marzo, et april», I-Vas, *PdS*, reg. 52, c. 236r. La somma corrisponde alla rata quadrimestrale della paga usuale per uno strumentista marciato, 15 ducati annui.

63. Il 24 dello stesso mese Rovetta fu anche 'presentato' al doge; cfr. MOORE, *Vespers*, pp. 232–233 (doc. 6). In linea teorica tutti i componenti della cappella ducale dovevano essere presentati formalmente al doge; ma in realtà, almeno a giudicare dalle annotazioni contenute nei registri degli *Atti del Doge* della Cancelleria Inferiore, solo per alcuni di essi (e particolarmente, sembra di poter inferire, quelli tenuti in maggior considerazione dai procuratori) la cerimonia venne effettivamente celebrata.

quale cantore marciano. Nel 1677 il «procurator cassier» Alessandro Contarini decise (sembra *motu proprio*, e senza darne precedente avviso agli altri undici procuratori) di sottoporre a prove tutti i cantori della cappella ducale, per accertarne l'idoneità e il buon rendimento vocale. Ben presto, il notevole procuratore Giovanni Battista Corner del ramo dei Piscopia, presentò una petizione che — con abbondanza di argomenti validamente sostenuti da documentazione coeva e precedente, presentata in copia — sosteneva invece l'inopportunità di tale scelta. Egli riteneva che, molto probabilmente, ben pochi cantori avrebbero messo a repentaglio la loro carriera e il loro buon nome in prove di incerta riuscita; tanto più che già in anni precedenti erano stati assai numerosi i cantori emigrati per portarsi a ben più remunerativi servizi presso altre cappelle musicali principesche — ed il fenomeno non accennava certo ad esaurirsi. C'era davvero il rischio — insinuava il Corner-Piscopia — che, messi di fronte alla scelta tra un possibile licenziamento, e ad una posizione meglio remunerata anche se più scomoda,⁶⁴ molti avrebbero preferito la seconda, abbandonando la cappella senza neppure affrontare le prove; e ciò valeva ancor più per⁶⁵

[quegli] uomini singolari, et sperimentati, introdotti sopra la fama della loro virtù, et abilità come compositori, dai quali soli s'esercita il contrappunto in capella tanto necessario, et a quali per tutte le ragioni è sempre impropria qual si sia prova di canto, tanto più che di presente la cappella è scarsa di tali soggetti per la mancanza in poco tempo di Rovetta, Cavalli, Prè Battistin, Ziani organista, e il maestro presente, e di molti altri introdotti a suo tempo per semplici musicisti compostori giuste l'altre reggie cappelle.

Altri documenti, ancora posteriori a quello citato ma come quello riferentesi a una consuetudine inveterata, accennano alla presenza quasi istituzionale di tali cantori-compositori,⁶⁶ reclutati, più che per le loro abilità

64. L'avversario del Corner, il procuratore cassiere Contarini che aveva dato il via alla contesa, con una successiva petizione fece però presente che se le posizioni presso le cappelle principesche erano meglio remunerate, gli obblighi cui erano tenuti i musicisti lì impiegati erano però anche assai più gravosi.

65. I-Vas, PdS, b. 91, proc. 208, fasc. 2 («Contesa in proposito d'una Terminatione avanti il Serenissimo Principe»), c. 14r; copia in I-Vmc, ms. Cicogna 3118, fasc. [43] («1677/ 20 Aprile»), cc. n.n..

66. Uno tra di essi, Francesco Fuga, venne eletto specificatamente per insegnare e regolare il contrappunto 'in cappella'; cfr. GASTONE VIO *Un maestro di musica a Venezia: Lodovico Fuga*, in Antonio Vivaldi, *teatro musicale, cultura e società*, a c. di Lorenzo Bianconi - Giovanni Morelli, 2 voll., Firenze, Olschki, 1982, II, pp. 547-571. Fuga fu assunto dalla procuratia il 25 gennaio 1682; la sua capacità didattica sembra confermata dall'aver avuto quale allievo un compositore del valore di Antonio Lotti. Forse Fuga fu l'ultimo dei cantori-contrappuntisti assunti dalla procuratia; a riprova del mutamento in atto nel gusto e nella tecnica musicale, il 27 settembre 1699 si decise di non doversi più procedere

vocali, per la loro esperienza musicale e per l'aiuto che potevano fornire al maestro di cappella e al vicemaestro nella concertazione delle composizioni più elaborate. In quella categoria rientrava quindi il cantore marciano Giovanni Rovetta, cosicché la sua elezione a vicemaestro potrebbe quasi considerarsi un passaggio naturale; molto probabilmente doveva aver operato in tale veste già prima della sua elezione ufficiale. Cinque anni dopo l'elezione a cantore, comunque, Rovetta fu eletto vicemaestro della cappella; altra documentazione sinora negletta fornisce interessanti indizi, relativi alle circostanze storico-politiche che favorirono una così notevole carriera.

La lettera che, in occasione della sua elezione a vicemaestro di San Marco, il 22 novembre 1627, Giovanni Rovetta inviò al padre di Francesco Cavalli, il maestro di cappella del duomo cremasco Giovanni Battista Caletti,⁶⁷ testimonia in modo evidente, nella forma come nel contenuto, una lunga precedente frequentazione tra le due famiglie di musicisti.⁶⁸ Nella forma ciò risulta evidente dal tono generale, assai amichevole, con frequente uso di termini e perifrasi tipiche del vernacolo veneziano del tempo («due mesi più due mesi manco», «mettervi trespi per mezo», «averìa a caro» ecc.); ed assai moderato uso, per contro, di quelle usuali nelle lettere di tono più ufficiale di quell'epoca. Nel contenuto ancor più, perché — dopo aver ricordato l'«affetto cortese» che il destinatario «tiene verso la mia persona, et delle molte lodi a me date ma non già meritate» — Rovetta con disinvoltura notevole, ulteriore indizio di una familiarità assai stretta, vi propone addirittura il matrimonio della sorella Elena col più giovane figlio del destinatario, Pier Francesco.

La cosa può apparire alquanto sorprendente, qualora si consideri che, mentre Rovetta all'epoca era uno dei più importanti membri della cappella ducale — nella lettera tiene a mettere accuratamente in rilievo il posto di vicemaestro da poco ottenuto —, il destinatario era invece organista e maestro della cappella del duomo di una cittadina perfierica e relativamente minore della terraferma veneziana; soltanto due mesi dopo il figlio Francesco Caletti (non ancora Cavalli) sarebbe stato riassunto nella stessa cappella — dopo la giovanile, ma breve permanenza a San Marco come fanciullo cantore —, con la semplice carica di cantore (tenore) e quindi con un salario alquanto

ad alcuna «ellectione de cantori che con la solita prova da farsi nella chiesa ducale [...] restando pure proibita nuovamente ogni ellectione di contrapuntisti»; I-Vas, *PdS*, reg. 149, cc. 106v-107r.

67. Cfr. la trascrizione integrale in v10, *Nuovi elementi biografici*, pp. 208-209.

68. Nella stessa sua lettera Rovetta fa riferimento ad una precedente di Caletti, del 22 settembre; ma il tono generale della lettera e il suo contenuto indicano con evidenza che tra i due la frequentazione (epistolare e non) datava già da diversi anni.

modesto. Quando, dove e come sia avvenuta la loro prima conoscenza, presupposto ovviamente indispensabile per la successiva reciproca confidenza, resta ovviamente difficile da accertare; è possibile nondimeno avanzare, sulla base di non pochi dati certi, un'ipotesi plausibile. Noteremo innanzitutto che l'ammissione di Giovanni Rovetta a membro della cappella ducale avvenne in corrispondenza con una fase particolarmente delicata della politica veneziana, interna ed esterna: in particolare i territori di terraferma della Serenissima erano minacciati ad est dall'impero centrale asburgico, in particolare dalle truppe arciducali, dipendenti dall'arciduca residente a Graz, che impegnavano la Serenissima nella «guerra di Gradisca»; a ovest, dalle truppe dello stato di Milano, sottoposto alla Spagna.⁶⁹ Negli stessi anni, a Venezia, scoppiò la «congiura di Bedmar»;⁷⁰ se non fu forse una vera e propria congiura, certo fu una vicenda che contribuì fortemente a rinfocolare la tensione tra Venezia e gli 'imperiali', termine, quest'ultimo, che a Venezia accomunava correntemente il regno di Spagna e l'Impero centrale, retti da due rami della medesima dinastia degli Asburgo. Per fronteggiare efficacemente le delicate circostanze politico-militari, il governo veneziano ritenne opportuno inviare uomini particolarmente capaci, e soprattutto fidati, a governare o controllare le località più minacciate, quelle poste agli estremi occidentali ed orientali del suo dominio di terraferma. Tra questi spiccarono particolarmente due notevoli personalità: Antonio Lando e Federico Cavalli. Il primo fu inviato — evidente segno della grande stima in lui riposta dai più alti livelli dello stato veneziano —, tra 1614 e 1615, quale provveditore generale in Terra Ferma, quindi nel 1616 quale provveditore generale delle armi in Terra Ferma e nell'Istria, in occasione appunto delle citate tensioni confinarie.⁷¹ Il secondo, erede di una famiglia che diede alla Serenissima numerosi diplomatici e ambasciatori stimatissimi nelle corti di tutta Europa, fu eletto podestà di Crema — piccolo centro abitato posto agli estremi margini occidentali del territorio veneziano, al quale era collegato soltanto tramite la sottile striscia di terra sulla quale correva l'unica strada di collegamento, e quindi pericolosamente esposto all'attacco da parte milanese-spagnola. Nelle peculiari contingenze politico-militari del periodo, la carica di podestà — massimo rappresentante governativo presente stabilmente in ogni località della

69. Su questa manovra 'a tenaglia', deliberatamente coordinata da Spagna e Austria, governati da due rami della stessa famiglia, gli Asburgo, cfr. FEDERICO SENECA, *La politica veneziana dopo l'interdetto*, Padova, Liviana, 1957, pp. 117-160: 126, 139-144, 175-177.

70. Per un'equilibrata esposizione della vicenda cfr. PAOLO PRETO, *I servizi segreti di Venezia*, Milano, Il Saggiatore, 2004, pp. 147-154.

71. MICHELA DAL BORGO, voce *Lando, Antonio*, in *DBI*, vol. 63, 2004, pp. 440-442.

terraferma sottoposta al dominio veneziano — di quella specifica località assumeva ovviamente rilievo ed importanza tutte particolari. Cavalli si fece notare per l'energica azione organizzativa,⁷² e la cura particolare che applicò alla fortificazione che circondava l'abitato, anche se in ciò dovette limitare l'azione, per non invadere le competenze di altri rappresentanti veneziani.

Proprio durante la sua permanenza a Crema egli conobbe il maestro della cappella del duomo locale, Giovanni Battista Caletti, e i suoi due giovanissimi figli, Luca Bruno e Pier Francesco, che per la loro voce cristallina erano spesso utilizzati dal padre nei concerti ecclesiastici tenuti nella maggiore chiesa cittadina;⁷³ e, probabilmente, in occasioni private a carattere assai più profano, come riunioni accademiche e simili — lo testimonia il suo «Balletto pastorale a 7» *Hor sì che'l vago aprile*, esplicitamente dedicato a Federico Cavalli, che presenta importanti episodi concertanti a due voci di soprano accompagnate dal solo basso continuo, evidentemente ideate per valorizzare appieno le voci dei due figli del compositore.⁷⁴ Ma nel frattempo la situazione politica e militare andava peggiorando: il territorio di Crema fu invaso dalle truppe milanesi-spagnole, e la stessa cittadina fu minacciata.⁷⁵ Fu probabilmente questa pericolosa congiuntura che andava maturando a quel tempo, a consigliare il trasferimento a Venezia dei due figli del maestro di cappella cremasco, approfittando del ritorno di Federico Cavalli, al termine della sua biennale carica podestarile. Ambedue i giovanissimi cantori parteciparono, il 15 agosto 1617, alla festa annuale tenuta presso la Scuola di San Rocco; nell'occasione essi sono descritti come i «2 putti del Cavalli».⁷⁶ Tuttavia in

72. Tra l'altro, a lui si deve l'organizzazione dell'archivio notarile cittadino, ancor oggi sostanzialmente seguita nella parte tuttora conservata presso l'archivio comunale di Lodi. La conservazione di quegli atti era sentita come particolarmente importante; evidentemente perché, nel caso tutt'altro che improbabile caso di invasione spagnola (cfr. nota 75), gli atti notarili avrebbero testimoniato con precisione la posizione e l'estensione delle proprietà fondiarie.

73. FLAVIO ARPINI, «*Scientia musicae*» e *musicisti a Crema fra '500 e '600*, Crema, Amici del Museo, 1996, pp. 119-124.

74. Stampato in GIOVANNI BATTISTA LEONETTI, *Primo libro de madrigali a cinque voci*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1617. Leonetti, «organista in Santo Agostino di Crema», era stato allievo di Giovanni Battista Caletti.

75. Sull'episodio SENECA, *La politica veneziana dopo l'interdetto*, pp. 177-178; un succinto resoconto coevo dell'episodio è fornito dallo storico locale LODOVICO CANOBIO, *Proseguimento della Storia di Crema, facente seguito a quella di Pietro Terni, Alemanio Fino ed altri*, Crema, Rajnoni, 1849, pp. 71-72. Testimonianza impressionante della percezione di pericolo che aleggiava a Crema in quel periodo sono i dispacci che il provveditore di Crema Antonio Bragadin, tra 14 maggio e 8 novembre 1617, inviò al governo veneziano; vi si parla di vera e propria «invasione» del territorio cremasco, che avrebbe raggiunto il suo apice tra il 3 e l'8 novembre di quell'anno; cfr. I-Vas, Senato, Dispacci, Provveditori da terra e da mar e altre cariche, filza 180, alle date.

76. I-Vas, *Scuola Grande di S. Rocco*, seconda consegna, b. 163 (Cauzioni), foglio sciolto e non numerato, datato 20 agosto 1617; RISMUNDO, *Francesco Sponga detto Usper*, p. 23 e facs. p. 144.

seguito il solo Pier Francesco poté continuare per un certo tempo, prima dell'inevitabile muta della voce, l'attività di cantore, e con notevole successo: fu ufficialmente ammesso nella cappella ducale marciana come cantore, rappresentando forse l'unico caso di fanciullo cantore regolarmente retribuito, durante tutta l'ultracentenaria storia della cappella; è documentata inoltre la sua partecipazione a una delle tante feste musicali che si tenevano annualmente nelle molte chiese e istituzioni veneziane.⁷⁷ Iniziò così la sua lunga e luminosa carriera di cantore, organista e soprattutto celebrato compositore di opere rappresentate in tutta Europa, peraltro assai meglio conosciuto col nome dell'antico protettore, ossia come Francesco Cavalli.⁷⁸

All'inizio della sua già citata permanenza cremasca, il podestà Federico Cavalli in persona accolse Antonio Lando, in occasione della visita che quest'ultimo rese alla cittadina, nella sua veste di Provveditore generale in Terra Ferma.⁷⁹ Un manoscritto pervenutoci in copia più tarda⁸⁰ descrive con abbondanza di dettagli il viaggio che Lando compì tra novembre 1614 e dicembre 1615, le sue soste a Padova, Verona e Brescia, e gli onori ed intrattenimenti — anche musicali — che gli furono offerti al suo passaggio.⁸¹ Notevole spazio è dedicato proprio alla sua sosta a Crema, ed appunto all'accoglienza

77. Il 12 aprile 1617 Francesco Caletti («Franceschino da Crema») fu sanzionato per aver partecipato, con altri musicisti, estranei alla cappella ducale, alla *festa* nella chiesa di S. Croce alla Giudecca; I-Vas, *Cancellaria Inferiore*, Atti del Doge, reg. 196, cc. 463rv, cc. 469v-470r, (2-4 maggio 1617); cfr. ROARK MILLER, *Bartolomeo Barbarino and the allure of Venice*, «Studi musicali», XXIII/2, 1994, pp. 263-298: 268, nota 22.

78. LORENZO BIANCONI, *Caletti (Caletti Bruni) Pietro Francesco, detto Cavalli*, in *DBI*, vol. 16, 1973, pp. 686-696: 686; il soprannome derivato dal protettore inizia ad essere utilizzato con buona frequenza, negli atti veneziani, soltanto dal terzo decennio del Seicento.

79. DAL BORGO, *Lando, Antonio*.

80. I-Vmc, *Mss. Cicogna* 2856, cc. 123r-158r, «Viaggio dell'Illustrissimo <...> signor Antonio Lando procurator, et proveditor general in Terraferma <...> [16]14 adi 16 X.bre»; l'autore ne sarebbe, secondo un'annotazione più tarda, tale Ottavio Veris. L'arrivo di Antonio Lando a Crema e l'accoglienza fattagli da Federico Cavalli vi sono descritti a c. 141r.

81. Il nobiluomo iniziò il viaggio per via d'acqua, lungo il naviglio Brenta; a Stra venne accolto da «una bella salva d'archibuggiate», seguita da suoni di tamburi. Presso le porte di Padova l'imbarcazione del nobiluomo fu invece affiancata da una barca «piena di musicisti, quali al uscir ditte porte li fecero un concerto de suoni, et canti esquisito, et per un pezzo accompagnarono sua eccellenza con detto trattenimento». Giunto a Verona, vi si fermò per le festività natalizie, ed assistette alla messa nel duomo, dove «fù cantata una solennissima messa a quattro cori». Anche a Brescia le festività musicali non mancarono: «mentre siam stati li, andassimo a messa, ora a una chiesa, ora ad un'altra, et per tutto sempre [Antonio Lando] era regalato di musicisti, et organi, con conserti all'entrar, et all'elevation di dette messe et alla communion, ma in particolar da conventi de monache con voce esquisite con bellissime dispositioni». Subito dopo il cronista però lamenta che «questo carneval l'habbiam passato molto malenconico per non si haver fatto mascare, se non nelli ultimi giorni, et alcuni festini con arpicordi, et lauti, ma quelli pochi giorni, che si feceron maschere, non si vide mai altro, che compagnie di moresche et mattacini [...]». Le citazioni precedenti sono tratte dal ms. I-Vmc, *Cicogna* 2856, cc. 123v, 126r, 127v, rispettivamente.

dedicatagli da parte di parte di parte di Federico Cavalli, nella sua veste di podestà e capitano della città, e da altri ufficiali cittadini minori. Proprio in quei giorni cadeva la festività di San Pantaleone, protettore della città, annualmente celebrata con messa solenne nel duomo locale. La presenza dell'illustre ospite aggiunse importanza all'occasione, e nel manoscritto citato si dice che per onorarlo fu celebrata «una messa, la qual fù cantata con ogni solennità, et bellissimi concerti»,⁸² questi ultimi molto probabilmente opera dello stesso Giovanni Battista Caletti Bruni, e con partecipazione attiva dei due figli,⁸³ allora nel pieno della loro efficienza vocale.⁸⁴ La stretta collaborazione dei due nobiluomini, Federico Cavalli e Antonio Lando, in occasione delle delicate contingenze politiche e militari che lo stato veneziano attraversava in quegli anni, sembra così accertata al di là d'ogni dubbio.

Tra le molte altre cariche istituzionali da lui ricoperte, Lando fu anche procuratore di San Marco, carica assai importante nel *cursus honorum* classico del nobiluomo veneziano, allora considerata gradino precedente e quasi indispensabile per ascendere alla figura massima dello stato veneziano, il doge. In questa veste, sembra abbia giocato un ruolo chiave nell'elezione di Claudio Monteverdi a maestro della cappella ducale;⁸⁵ anche in seguito ne sostenne energicamente l'operato e ne caldeggiò i miglioramenti retributivi.⁸⁶ È quindi possibile e probabile che il nobiluomo — testimone diretto delle non comuni abilità vocali del figlio del maestro di cappella del duomo cremasco, durante le citate esecuzioni musicali nel duomo locale — abbia svolto un ruolo non secondario anche nel successivo arruolamento di Francesco Caletti Bruni a fanciullo cantore della cappella ducale, avvenuto pochi

82. I-Vmc, *Mss. Cicogna* 2856, c. 144r.

83. Ambedue i figli di Giovanni Battista Caletti furono retribuiti quali cantori della cappella del duomo cremasco dal 4 aprile 1613 sino al marzo 1617; cfr. ARPINI, «*Scientia musicae*», pp. 119–121.

84. Se le precedenti citate esecuzioni in corrispondenza della festività di San Pantaleone dell'anno 1615 non trovano riscontro nella documentazione cremasca, questa ci informa invece delle solenni esecuzioni musicali dell'anno successivo, in occasione del rendimento di grazie dopo una piena particolarmente pericolosa del fiume Serio, con la collaborazione di «pifferi, e tromboni cremonesi», per le quali venne esplicitamente retribuito Giovanni Battista Caletti; cfr. ARPINI, «*Scientia musicae*», p. 66, nota 38.

85. La sola sottoscrizione di Lando figura in calce alla lettera circolare datata 16 luglio 1613, inviata dai *procuratori* agli ambasciatori e residenti veneziani a Roma, Milano, Mantova e varie località del dominio veneto di terraferma, intesa alla richiesta di informazioni più precise circa la figura di Monteverdi. Egli poi sottoscrisse con gli altri tre procuratori l'atto di definitiva assunzione di Monteverdi, il 19 agosto 1613; cfr. PAOLO FABBRI, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985, pp. 177–178.

86. Claudio Monteverdi. *Lettere*, pp. 92–96, lettera 49 (13 marzo 1620): p. 94.

mesi dopo la sua visita cremasca e la conoscenza personale del podestà che lo proteggeva.⁸⁷

Il caso di Francesco Cavalli è senza dubbio abbastanza raro; il mecenatismo accordato dal suo patrono fu tanto evidente, da imprimerne il ricordo nello suo stesso soprannome, e relegare nell'ombra il cognome originario. Spesso la relazione mecenatesca agiva in maniera meno palese, ma non meno determinante per i destini futuri del beneficiario; in tal caso è ovviamente più difficile risalire alla relazione che legava il mecenate con il musicista. Infatti non è stato sinora possibile accertare l'eventuale mecenatismo esercitato nei confronti di Giovanni Rovetta; un primo notevole indizio utile allo scopo è fornito dal testamento del citato nobiluomo Antonio Lando. Usualmente, se il testatore non era in grado di presentarlo personalmente, questi delegava una persona particolarmente fidata per affidarlo alle mani di un notaio; nel caso di Lando fu proprio Giovanni Rovetta ad apporre la propria firma autografa al momento della presentazione del testamento del nobiluomo al notaio veneziano Andrea Ercoli.⁸⁸ Certamente, quindi, Giovanni Rovetta era suo familiare e confidente, se non proprio — come sembra probabile — il suo personale 'musicista privato', figura abbastanza frequente nella 'famiglia' o 'corte' di ogni nobiluomo veneziano di primo piano.⁸⁹

87. Il primogenito Luca Bruno non fu invece ammesso, probabilmente perché — essendo appunto più anziano — era già in corso la muta della voce. Sembra che in seguito abbia sospeso ogni attività musicale, ed avviato quella di pittore; cfr. VIO, *Nuovi elementi biografici*, pp. 204–205, e nota 57. Nel testamento stesso del fratello Francesco sono citati «quattro quadretti di pittura di mano di mio fratello»; cfr. GASTONE VIO, *Ancora su Francesco Cavalli: casa e famiglia*, «Rassegna veneta di studi musicali», IV, 1988, pp. 243–263: 251.

88. Nell'attergato del testamento si firma come «Zuane Rovetta fiol di messer Jacomo»; I-Vas, *NT*, b. 357/26, 26 ottobre 1618. La grafia della sottoscrizione di Giovanni Rovetta è compatibile con quella di altri suoi documenti autografi, per esempio con la lettera sopra citata, inviata a Giovanni Battista Caletti.

89. In mancanza di uno studio adeguato sull'importante e interessante argomento (ne tacciano completamente tutti i contributi sinora pubblicati, relativi al mecenatismo musicale — cfr. quelli citati qui oltre, alle note 98–100), si potrebbero indicare con questi termini quei musicisti che entravano a far parte della 'famiglia' (o 'corte') di un nobiluomo, spesso sin dalla più tenera età. Malgrado il carattere privato della figura, alcuni significativi esempi sono ben documentati nell'area veneziana: innanzitutto, ovviamente, il già citato Francesco Cavalli; cfr. VIO, *Ancora su Francesco Cavalli*, pp. 249–250; il cantore marciano Antonio Grimani, esplicitamente citato in atti notarili coevi come membro della famiglia nobile omonima, e abitante nel loro palazzo avito, i cui genitori erano però entrambi originari della Turchia; cfr. ROARK THURSTON MILLER, *The composers of San Marco and Santo Stefano and the development of venetian monody (to 1630)*. Ph. D. diss., University of Michigan, 1993, p. 56 e nota 120; BETH GLIXON, *Behind the scenes of Cavalli's «Giasone» of 1649*, in *Readying Cavalli's opera for the stage: Manuscript, edition, performance*, ed. Ellen Rosand, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 137–152: 147, 148, 152; il già citato Francesco Sponga detto Usper, poi precettore del figlio del suo protettore Lodovico Usper; cfr. VIO, *Nuovi elementi biografici*, pp. 196–197; Massimiliano Neri, allevato sin da fanciullo nel palazzo del suo protettore Giacomo Soranzo, che anche in seguito lo protesse e finanziò

Come testimonia anche il viaggio descritto qui sopra, del provveditore generale in Terra Ferma Antonio Lando, i nobili veneziani, allorché esercitavano una delle cariche istituzionali previste dalle numerosissime magistrature statali, erano spesso inviati in località anche lontane del vasto territorio veneziano. Ma la nobiltà veneziana compiva anche altri viaggi, in occasioni assai meno ufficiali: i pellegrinaggi verso le località più distanti (a Gerusalemme e a Santiago di Compostela) erano riservati ai più avventurosi e facoltosi, ma era considerato quasi obbligatorio compiere, almeno una volta nella vita, il viaggio per ottenere il ‘perdono d’Assisi’, o quello, ancor più breve e agevole, verso Loreto.⁹⁰ Lungo il percorso, l’usanza voleva che ogni giorno si sostasse in località caratterizzate da chiese o altri luoghi pii di qualche importanza, per udirvi la messa o anche per semplice visita. Il viaggio doveva svolgersi mantenendo un certo equilibrio tra la modestia appropriata al pellegrinaggio, e lo sfarzo necessario per mantenere alto il nome e l’onore della casata. Non era perciò infrequente che nella ‘corte’ o ‘famiglia’ del nobile trovasse posto numerosi componenti, con differenti ruoli e mansioni; tra questi, quasi d’obbligo (data la finalità devozionale del viaggio) era la presenza di un ecclesiastico, spesso il confessore privato della famiglia, ma non infrequentemente alla comitiva era aggregato anche il ‘musico privato’ della casata — ad alleviare il tedio del viaggio, e per intonare brani musicali su testi devoti; ma anche per esecuzioni musicali con altri musici, qualora se ne presentasse l’occasione.⁹¹

In un manoscritto ora conservato presso la biblioteca civica del Museo Correr di Venezia:⁹²

la stampa della sua prima raccolta musicale; cfr. RISMONDO, *Massimiliano Neri (ca. 1618 - dopo il 1670) e la famiglia Negri*, pp. 73-77.

90. Ciò non era una prerogativa della nobiltà veneziana, ovviamente; lo stesso Monteverdi annunciò di voler intraprendere il viaggio a Loreto, in compimento d’un voto fatto durante la pestilenza del 1630, che l’aveva risparmiato; *Monteverdi. Lettere*, p. 205, lettera 125, 2 febbraio 1634.

91. Per un esempio assai più tardo di quest’uso, ma non senza significative analogie con quello di seguito descritto, al quale partecipò Rovetta, cfr. I-Vmc, *Mss. Cicogna 2756*, «Relazione di viaggio alla Santa Casa di Loreto», opera di un «Abate anonimo», datata nella lettera di dedica «di casa 24 ottobre 1750»; sin dall’inizio i componenti della comitiva (tra i quali è nominato solo il conte Jacopo Cavanis, definito scherzosamente «Provveditore alle tappe ed alloggi») implorarono «di bel nuovo la celeste superna benedizione, lo che si praticò mai sempre al cambiare d’ogni posta, recitandosi tante *Ave maria*, quante miglia faceva la posta, il salmo *Qui habitat*, l’inno *Ave Maris Stella*, ed altre preci, se più bramava la particolar devozione di ciascuno [...]» (pp. 3-4). A Bologna, udito che nella chiesa della Madonna di Galliera si solennizzava la titolare con musiche scelte, il sopracitato abate vi si portò, e rimase subito assai colpito «in mirare sì vago apparato, e di così buon gusto in chiesa oltre modo bella e divota, tutta pitture, tutta marmi, e tutta dorature, ad sentire a 2 cori la più scelta musica del celebre maestro Caroli», cioè Angelo Antonio Caroli, a quel tempo effettivamente attivo a Bologna.

92. I-Vmc, *Mss. Cicogna 2856/II*; cfr. EMANUELE ANTONIO CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane*, VI.2, Venezia, Tip. Andreola, 1853, p. 792; e PIETRO DONAZZOLO, *I viaggiatori veneti minori: studio*

Recercare xxviii/1-2 2016

Viaggio alla Santa Casa di Loreto del *signor* | Giovanni Lando, della *signora* Moceniga, | di Girolamo Lando *cavalier*, havendo | con loro *madonna* Ersilia Muneghina, | *madonna* Thomanna Mazzatacchi | *messer* Giovanni Rovetta, *messer* Giovan Francesco | Cigolo, *madonna* Agata dei Bianchi, | et *messer* Giacomo Passarella | in due carrozze da nollo. Essendosi incontrati in ottimi alloggiamenti, | con buoni vini, et bene trattati | in ogn'altro conto, con grande | honore.

è descritto abbastanza dettagliatamente uno di tali viaggi devozionali, senza però fornire indicazioni che possano portare ad una più precisa identificazione dei componenti, tra i quali si trova citato Giovanni Rovetta;⁹³ la cui identificazione con il compositore in effetti resterebbe una ipotesi assai dubbia, se non fosse avvalorata dalla sottoscrizione di Rovetta al testamento di Lando, sopra citata, e da altra documentazione citata qui in seguito. Il viaggio sarebbe avvenuto nel maggio del 1623;⁹⁴ il Girolamo Lando lì citato è da identificare con il figlio secondogenito del già più volte ricordato procuratore Antonio Lando.⁹⁵

Benché tra i dedicatari delle raccolte a stampa di Giovanni Rovetta si trovino personalità di tipo e rango assai differenti, dal re di Francia Luigi XIII⁹⁶ all'avvocato veneziano Francesco Pozzo,⁹⁷ in realtà tutte sono riconducibili alla relazione privilegiata che il musicista (e già il padre Giacomo) intratteneva con la procuratia e, più in generale, con le più alte personalità dello stato veneziano. Infatti, mentre la dedica al sovrano francese fu determinata da una favorevole congiuntura politica che vide il temporaneo

bio-bibliografico, Roma, Società Geografica Italiana, 1927, pp. 177–178.

93. Il nome di «*messer* Zuanne Rovetta» è soltanto citato, senza specificazione del suo ruolo nella comitiva, poco dopo l'incipit: «Al nome di Dio, et della gloriosa Vergine Maria 1623 adì 17 magio doppo udità nella nostra corte di Padoa la messa, et supplicata la Divina Maestà per il buon viaggio, salutato il *signor* Vidal [Lando], et l'altri [...]»; cfr. I-Vmc, *Mss. Cicogna* 2856/II, c. 6. Anche degli altri componenti della comitiva, peraltro, non vengono forniti elementi utili per un'identificazione più precisa.

94. Precisamente dal 16 di quel mese; cfr. la descrizione del manoscritto in *Catalogo dei codici della biblioteca di Emmanuele Cicogna*, I-Vmc 4427. 4, cc. 191r–193r, steso di pugno dello stesso studioso e collezionista.

95. Nato il 17 aprile 1590; cfr. BARBARO, *Arbori de' patritii veneti*, IV, c. 224.

96. Cui è dedicata la raccolta *Messa, e salmi concertati*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1639 (RISM A/I: R 2966; GASPARI, vol. II, p. 135); ed. mod. GIOVANNI ROVETTA, *Messa, e salmi concertati, op. 4* (1639), ed. Linda Marie Koldau, Middleton, A-R Editions, 2001 (Recent Researches in the Music of the Baroque Era 109–110).

97. Dedicatario della raccolta *Madrigali concertati a due e tre, voci, & altri a cinque sei, & otto*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1640. Ricollegandoci alla connessione precedentemente accennata delle veneziane famiglie Rovetta, con le professioni legate alla fabbricazione e commercio dei tessuti, noteremo che Pozzo fu anche, almeno dal 1625 al 1634, «avvocato fiscal» della «Camera del Purgo» — magistratura veneziana che controllava un'importante parte della lavorazione della lana in città; I-Vmc, ms. Classe IV, 4 (mariegola dell'Arte della Lana), cc. 88v–89r (10 maggio 1625), 118v (21 agosto 1628), 119r (23 agosto 1628), etc., sino a c. 141r, 11 gennaio 1634.

Ricerchare XXVIII/1-2 2016

avvicinamento della Serenissima – nella sua assidua ricerca di aiuti militari e finanziari per la sua lotta contro il Turco – al regno di Francia, egli espressamente qualificò la seconda come un occasionale ripiego.⁹⁸

Gli studi più recenti sul mecenatismo, ed in particolare quello musicale, hanno evidenziato le peculiarità di quello praticato a Venezia nel Cinque e Seicento.⁹⁹ Mentre quello relativo alla stampa musicale era — a Venezia come altrove — in buona parte dipendente dai dedicatari delle singole raccolte, relativamente al teatro d'opera veneziano del Sei e Settecento si può osservare come sia progressivamente sfumata la sua immagine di precursore della odierna managerialità operistica pubblica;¹⁰⁰ studi più recenti ne hanno infatti evidenziato la massiccia — ancorché abilmente dissimulata — presenza di protezioni e finanziamenti da parte della nobiltà veneziana più elevata.¹⁰¹ La dissimulazione del patrocinio esercitato dalla nobiltà veneziana nei confronti del teatro musicale era imposta in primo luogo dalla volontà di non assimilarsi alle famiglie principesche, che altrove sino a quel momento avevano esercitato tale mecenatismo (come i Medici e i Gonzaga, rispettivamente a Firenze e Mantova): il nobiluomo veneziano che poteva permettersi di finanziare le altissime spese necessarie per la rappresentazione di un'opera musicale, correva davvero il rischio di essere visto con sospetto dai componenti delle altre famiglie nobili veneziane, quasi volesse imporsi quale principe assoluto — il che era ufficialmente aborrito dal peculiare sistema di governo veneziano — che, così come accadeva nei suoi rapporti con altre nazioni, anche al proprio interno si sforzava di mantenere un equilibrio di forze tra le varie famiglie nobili e le fazioni da quelle dipendenti.

Nella decisione di molti mecenati veneziani di dissimulare il proprio mecenatismo, avevano non poco peso anche precise ragioni fiscali: è noto infatti che una buona parte degli introiti delle grandi famiglie nobiliari veneziane erano ignoti, almeno ufficialmente, all'erario veneziano. Un caso emblematico è quello di Federico Corner, che negò un tutto sommato modesto contributo allo stato veneziano per la guerra contro il Turco, motivandolo con

98. Nella stessa lettera dedicatoria, Rovetta motiva la scelta del committente proprio a causa della «rugiada intermittente de' sovrani favoriti».

99. Cfr. CLAUDIO ANNIBALDI, *Tipologia della committenza musicale nella Venezia seicentesca*, in *Musica, scienza e idee nella Serenissima durante il Seicento*, pp. 63–77.

100. LORENZO BIANCONI, THOMAS WALKER, *Production, consumption and political function of seventeenth century opera*, «Early Music History», IV, 1984, pp. 209–296.

101. In questo senso è significativo fin dal titolo lo studio, ora fondamentale, di BETH L. GLIXON – JONATHAN GLIXON, *Inventing the business of opera: the impresario and his world in seventeenth-century Venice*, Oxford, Oxford University Press, 2006; cfr. inoltre VASSILIS VAVOULIS, «Nel teatro di tutta l'Europa»: *Venetian-Hanoverian patronage in 17th-century Europe*, Lucca, LIM, 2010, pp. xxx–xxxvi.

le proprie scarse entrate; ma contemporaneamente ordinava e finanziava la costruzione e decorazione, a opera dell'artista romano più in auge del tempo, Gianlorenzo Bernini, della ben nota e sfarzosa cappella Corner in Santa Maria della Vittoria in Roma, il che diede origine a non poco mormorio tra la nobiltà veneziana.¹⁰² Il finanziamento totale o parziale delle notevolissime spese delle rappresentazioni di un'opera in musica avrebbe reso evidente il divario tra le cifre denunciate al governo, e la reale, spesso enorme ricchezza accumulata e goduta dal nobiluomo e dalla sua casata.

Dopo la morte di Antonio Lando, il figlio Girolamo — colui che intraprese il viaggio votivo sopra descritto — ereditò il legame mecenatesco che già aveva esercitato il padre verso Giovanni Rovetta: secondo una fonte successiva i discendenti gli rimproverarono il suo sin troppo munifico atteggiamento verso non meglio precisati «virtuosi»;¹⁰³ e sembra che la sua carriera pubblica fosse ostacolata da «domestiche gravissime applicazioni».¹⁰⁴ Forse l'anonimo cronista con quelle frasi voleva riferirsi al ruolo chiave, benché appunto dissimulato, svolto da Girolamo Lando nella nota vicenda del veneziano Teatro Novissimo.¹⁰⁵ Pur non potendosi annoverare tra i maggiori teatri veneziani (rimase in funzione per soli cinque anni), il ruolo di questo teatro nella prima fase del teatro d'opera veneziano — ancora in qualche misura sperimentale — fu notevole. Tra le opere che vi vennero rappresentate,

102. WILLIAM L. BARCHAM, *Re-examining Federico's Cornaro retirement to Rome*, «Studi veneziani», n.s., XXXV, 1998, pp. 137–152: 148–149; ID., *Grand in design: The life and career of Federico Cornaro, prince of the Church, patriarch of Venice and patron of the arts*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2001, pp. 380–381.

103. I-Vmc, *Mss. Cicogna* 2158 («Memorie della famiglia Lando»), cc. 42–45.

104. I-Vmc, *Mss. Cicogna* 2158; lo stesso ms., a c. 70r, segnala anche che Girolamo Lando fu podestà di Padova dal 1620; cfr. DAL BORGO, *Lando, Gerolamo*, pp. 447–449; nel 1619 egli fu inviato in Inghilterra, proprio per ottenere aiuti in occasione delle sopraccennate ostilità con gli «imperiali» (cfr. l'ottima edizione, ampiamente commentata, del suo diario di viaggio, LUIGI MONGA, *Il diario di viaggio a Londra dell'ambasciatore Gerolamo Lando*, «Miscellanea marciiana», xv, 2000, pp. 79–111, e l'ambasciata potrebbe aver avuto qualche peso nel successivo interesse dell'Evelyn, e dell'ambiente inglese in generale, per la musica di Rovetta, testimoniato da copie manoscritte di sue composizioni: infatti Lando affermò di far celebrare regolarmente la messa nella cappella privata del proprio palazzo d'ambasciatore, «sempre con devotione, et decoro senza riguardo a spesa di qual si voglia sorte», forse quindi facendo eseguire composizioni del proprio protetto Giovanni Rovetta, «in tutte le parti corrispondente al debito di buon cristiano, et alla santa pietà della Republica»; cfr. I-Vas, *Inquisitori di Stato*, b. 442, dispaccio di Lando del 6 agosto 1621. Uno studio sull'ambasciata di Lando, la sua relazione con quella precedente di Antonio Foscarini, e il musicista Antonio Notari (o Nodari) è in preparazione a cura dello scrivente.

105. GLIXON – GLIXON, *Inventing the business of opera*, pp. 74–88; un compatto sunto cronologico della vita del teatro, in forma di tabella, è a p. 77. Conferma il decisivo sostegno economico all'impresa operistica da parte di Lando l'ampia documentazione citata in I-Vas, *Giudici di Petizion*, Inventari, b. 366/20 (inventario delle scritture di Gerolamo Lando), in particolare i pagamenti al personale del teatro — compresi i «musicisti» — alle cc. 27v–31v.

una delle più importanti fu l'unica opera interamente composta dallo stesso Giovanni Rovetta, *Ercole in Lidia* (1645).¹⁰⁶ L'atto mecenatesco di Girolamo Lando nei confronti di Rovetta avrebbe quindi agito obliquamente: non con un finanziamento del compositore, né — direttamente — dell'impresa operistica, ma con un finanziamento del rischio economico dell'impresario, l'affarista d'origine aretina Gerolamo Lappoli. La vicenda può considerarsi un paradigma delle scarse fortune dell'impresa teatrale nella sua accezione veneziana, specie nei primi decenni: Girolamo Lando continuò a richiedere la rifusione dei suoi debiti derivanti dalla sua partecipazione all'impresa operistica, decenni dopo la chiusura del teatro (1645), in seguito alla vera e propria fuga di Lappoli da Venezia.¹⁰⁷ Evidentemente, malgrado il successo testimoniato dai commenti assai positivi dell'inglese John Evelyn che assistette ad una rappresentazione,¹⁰⁸ l'accesso di pubblico pagante non fu tale da riuscire ad appianare il passivo.

Alcuni decenni più tardi i meccanismi di finanziamento dei teatri operistici veneziani trovarono un certo equilibrio, consentendo il fiorire dell'opera 'veneziana' in quanto impresa operistica; essa rimase, comunque, in larga parte in mano della nobiltà più elevata, che sola poteva permettersi il rischio di una perdita totale o parziale dell'ingente capitale investito, senza che il proprio prestigio sociale ne soffrisse.

Peraltro, neppure la carriera operistica di Rovetta ebbe seguito: forse iniziò la composizione di una seconda opera, *Argiope* (1649), che comunque venne presto abbandonata, e venne rifatta o continuata dall'assai meno noto Alessandro Leardini.¹⁰⁹ Essendo andate perdute entrambe le partiture, l'unica fonte cui possiamo attingere per avere almeno un'idea delle caratteristiche

106. Sulla quale cfr. ancora GLIXON – GLIXON, *Inventing the business of opera*, pp. 84–85.

107. GLIXON – GLIXON, *Inventing the business of opera*, 83. Nel primo periodo dell'opera veneziana, simili episodi non erano infrequenti: Orazio Persiani, poeta e impresario fiorentino, qualche anno prima era stato costretto ad abbandonare Venezia precipitosamente a causa dei debiti che aveva accumulato per la rappresentazione dell'unica opera rappresentata su suo libretto, *le Nozze di Teti e di Peleo* (1639, teatro di san Cassiano, con musica di Francesco Cavalli); cfr. PAOLO A. RISMUNDO, *Persiani, Orazio*, in *DBI online* <[108. La trascrizione moderna più accurata dei diari di Evelyn, e specificatamente del passo che qui interessa, è *The diary of John Evelyn* \[...\], ed. Esmond S. de Beer, 2 vols, Oxford, Oxford University Press, 2000, II *Kalendarium, 1620–1649*, pp. 449–450.](http://www.treccani.it/enciclopedia/orazio-persiani_(Dizionario-Biografico)/>.</p>
</div>
<div data-bbox=)

109. Nel libretto *Argiope. Favola musicale di N. e di Gio: Battista Fusconi*. [...], Venezia, Giovan Pietro Pinelli, 1649, dapprima si loda la «musica impareggiabile [...] delli signori Gio. Rovetta, & Alessandro Leardini prencipi de musici moderni» (pp. 6–7); ma in un poscritto «A chi haverà letto» si afferma che «Gli accidenti, che mutano l'essere alle cose in un solo istante, havendo privato della seconda gloria il nostro dramma, la quale sarebbe stata la musica del sig. Rovetta, unita a quella del sig. Leardini, ti lasceranno godere dell'armonia d'un solo Orfeo, mentre io te ne havea apparecchiata quella di due» (p. 96).

della musica drammatica di Rovetta è costituita da un breve frammento dall'«anacronismo» di Giulio Strozzi *Il natal di Amore*,¹¹⁰ intitolato *La gelosia placata*,¹¹¹ e incluso nella seconda raccolta pubblicata dal musicista, *Madrigali concertati a 2, 3, 4 & uno a sei voci [...] libro primo, opera seconda* (Venezia, Bartolomeo Magni, 1629). L'ambientazione e il carattere del brano suggeriscono una sua destinazione accademica, piuttosto che l'inclusione nell'ambito di un'opera. Il prologo del testo originale di Strozzi allude ripetutamente ad una rappresentazione romana, e diversi componenti della nobile famiglia Orsini — cui apparteneva Paolo Giordano Orsini, duca di Bracciano, dedicatario della raccolta di Rovetta, — furono membri della romana Accademia degli Umoristi;¹¹² della stessa accademia fu forse membro lo stesso Rovetta.¹¹³ Il brano da lui composto potrebbe perciò essere stato ideato per un'esecuzione presso quell'accademia.¹¹⁴

Le caratteristiche poco drammatiche della musica del compositore veneziano, del resto, risultano evidenti anche se si prende in considerazione la sua musica per la chiesa; soprattutto quando la si confronti con quella, ben più ricca di contrasti tesi e talvolta violentemente drammatici, dei due musicisti che lo precedettero e seguirono al comando della cappella ducale, Claudio Monteverdi e Francesco Cavalli. E in effetti il successo dell'*Ercole in Lidia* sembra fosse dovuto in non piccola misura all'aspetto scenico (opera di Giuseppe Torelli, allora all'inizio della sua notevolissima carriera di scenografo

110. Il passaggio musicato da Rovetta manca completamente nella «terza impressione» del testo di Strozzi (Venezia, Evangelista Deuchino, 1622); mentre compare nella «quarta impressione» (Venezia, Evangelista Deuchino, 1629), apparsa nello stesso anno della raccolta di Rovetta che contiene la sezione del testo da lui musicata; edizione moderna del testo in GIULIO STROZZI, *Il natal di Amore*, a c. di Marco Arnaudo, Padova, Antenore, 2010 (cortese segnalazione del prof. Lorenzo Bianconi).

111. Si tratta di una parte della scena prima dell'atto III del testo dello Strozzi; cfr. JOHN WHENHAM, *Duet and dialogue in the age of Monteverdi*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982, I, pp. 106–216; trascrizione musicale in *ID.*, II, pp. 414–437. Si ringrazia nuovamente il prof. Lorenzo Bianconi per la cortese segnalazione.

112. Una copia tarda di un ruolo dell'accademia (non datato) è in I-Vnm, Ms. it. cl. XI, 61 (=6792), cc. 159r–164v (ed. in MICHELE MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1930, V, pp. 370–381): sono citati i nomi di Scipione, Mario e Ottaviano Orsini (pp. 375, 376), membri dell'accademia; mentre Flavio (duca di Bracciano) e Lelio (principe di Vicovaro) furono principi dell'accademia (p. 380).

113. Nell'elenco citato alla nota precedente è riportato un «Giovan Andrea Rovetti»; cfr. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, p. 378; così anche nel ms. originale, c. 162v, che potrebbe essere un parente del compositore, se non egli stesso, il cui nome venne erroneamente trascritto dall'anonimo copista.

114. O forse nell'ambito della corte urbinata, dato alle pp. 21–22 della «Quarta Impressione» del testo strozziano, è stampato un prologo scritto per una rappresentazione che ebbe luogo a Durante, nell'ambito appunto di quella corte: «Prologo cantato dall'Apennino nel rappresentarsi | il natal d'Amore da' signori Durantini l'anno 1629 alla corte del Serenissimo d'Urbino».

e scenotecnico), e alla presenza di alcuni interpreti vocali assai apprezzati, prima tra tutte Anna Renzi, una delle prime 'dive' del teatro d'opera.¹¹⁵

Il complesso della documentazione ora riportata dimostra l'esistenza di precise relazioni mecenatesche tra famiglie nobili veneziane, dei Cavalli e dei Lando da una parte, e famiglie di musicisti, dei Caletti e dei Rovetta dall'altro; e ancor più precisamente, la stima e conoscenza reciproca attivata tra Federico Cavalli (mecenate di Francesco Caletti-Bruni) e Antonio Lando (patrono di Giovanni Rovetta), in occasione delle delicate circostanze politiche e militari che Venezia attraversava alla metà del secondo decennio del Seicento. Questi elementi, nel loro insieme, sembrano sufficienti a fornire una verosimile spiegazione della familiarità evidenziata dal tono e dal contenuto della citata lettera, inviata da Giovanni Rovetta al padre di Francesco Cavalli.

A riprova della loro grande fiducia verso il giovane compositore, i procuratori di San Marco, già poco tempo dopo la sua elezione a strumentista, affidarono alle cure di Giovanni Rovetta altri due incarichi senza dubbio minori, ma delicati e non privi di responsabilità, quelli di 'guardiano di procuratia', e 'guardiano alle portelle'; queste ultime portavano ai «corridori», i delicati passaggi aerei tuttora visibili e che contribuiscono non poco al caratteristico aspetto della basilica marciana.¹¹⁶ La documentazione relativa a quest'ultima carica è assai più ricca della prima, che infatti sembra gli sia stata concessa contestualmente; di fatto non esiste l'atto ufficiale di elezione, e gli atti rimandano semplicemente all'annotazione che attesta l'elezione del compositore a 'guardiano alle portelle'.¹¹⁷ In quest'ultima, stilata poco tempo dopo la sua precoce elezione a strumentista marciano (quando egli

115. Il citato commento di John Evelyn significativamente, si sofferma sulla descrizione delle scene e delle abilità dei cantanti, mentre sono del tutto assenti apprezzamenti sulla musica.

116. La carica venne istituita con atto dei procuratori datato 13 luglio 1545, specificando le motivazioni dell'istituzione, poi ribadite negli atti relativi al processo Rovetta: «volendo proceder, che non sia in libertà, così d'ogn'uno d'andar sopra la Chiesa di San Marco si come al presente, et accadendo massime molti inconvenienti, che in dies concorrono, portandose via li piombi, [...]». Una deliberazione di poco successiva specifica che il guardiano avrà l'incarico di «tener le chiave della porta, che deve star aperta per andar sopra la chiesa de San Marco, et all'organo». I-Vas, PdS, b. 92, fascicolo «Processo n° 213 della Busta N° 92 / Contenente la posizione riferibile alla Carica di Guardiani delle Loggie / composto dei seguenti fascicoli / 1. — Obblighi ed emolumenti dal 1545 al 1621» — ma il fascicolo all'interno porta la dicitura (apparentemente più antica rispetto a quella ottocentesca sulla camicia esterna) «[Guardia]n delle portelle» (c. 1r-v).

117. Per la carica di 'guardiano alla procuratia' cfr. I-Vas, PdS, b. 74, fasc. «Processo N.° 167 [...], Contenente la posizione riferibile alle Cariche di Guardiani della Procuratia [...] 1 — Obblighi ed emolumenti dal 1519 al 1695». Nello specchio riassuntivo dei documenti contenuti nel fascicolo, posto in apertura, intestato «Quattro Guardiani dell'Eccellentissima Procuratia de Supra», si rimanda

non poteva certamente avere più di venticinque anni), si afferma che essa avvenne in seguito alla morte del precedente guardiano, «Bortolamio fiorentin», servitore «da ca' Lando» — ulteriore indizio del legame mecenatesco di Rovetta con quella casata.¹¹⁸

I due incarichi non erano certo di grande spicco, fatto che si rifletteva sul ridotto emolumento annuo (circa trenta ducati annui complessivamente per le due cariche);¹¹⁹ e nell'espletarli, egli approfittò ampiamente della possibilità (tacitamente concessa o quanto meno tollerata dai procuratori, per questa come per numerose altre cariche marciane minori) di retribuire privatamente un sostituto che doveva poi concretamente esercitare la custodia.¹²⁰ Nella documentazione miscelanea relativa alle varie cariche marciane (che comprendono molte figure minori, come quella di «alzafolli» — ovvero tiramantici — degli organi marciiani), troviamo un grosso fascicolo dedicato proprio alla carica di guardiano alle portelle, contenente un gruppo di carte relative a due processi nei quali fu coinvolto anche il musicista veneziano.¹²¹ Il primo si svolse tra il 1619 e il 1620,¹²² e riguardò il trafugamento di al-

appunto, senza ulteriori spiegazioni, all'atto di elezione del compositore a 'guardiano delle portelle', avvenuta il 3 dicembre 1618 (cfr. qui alla nota successiva).

118. Il 3 dicembre 1617 «Zuane de Giacomo Roetta» fu eletto a tutti i voti all'incarico di «guardiano alle portelle della chiesa di San Marco», per tutta la vita, con i salari emolumenti e doveri del predecessore «Bortolamio fiorentin da ca' Lando, [...] et ogn'altro [incarico], che paresse a *Sue Signorie Illustrissime*, e suoi successori imponerli, per il servitio sudetto»; I-Vas, *PdS*, reg. 141, c. 99r.

119. Così si può desumere dall'insieme della documentazione in copia, complessivamente fedele, contenuta nei due fascicoli sopracitati, relativi alle due cariche, nel fondo I-Vas, *PdS*, rispettivamente b. 92, fascicolo «Processo n° 213 [...]» (per il guardianato 'alle portelle'), e b. 74, fascicolo «Processo N.° 167 [...]» (per quello 'di procuratia'), confermate poi dalla documentazione originale, nei vari registri della procuratia.

120. La presenza assidua dei guardiani era ovviamente richiesta, specialmente nel caso dei 'guardiani di procuratia', che dovevano essere presenti anche la notte; ma in qualche occasione, i procuratori ebbero a lamentare la loro assenza; I-Vas *PdS*, b. 74, fascicolo «Processo N.° 167 [...]», c. 31r, cc. 26r-27r (atto originale intestato «1617. 19. zugno»). Essendo stabilito che essi potessero proporre un sostituto all'approvazione da parte dei procuratori, Rovetta propose «Matio Calegher a S. Fantin», che fu accettato; I-Vas, *PdS*, reg. 144, c. 20r, 5 aprile 1638.

121. La cosa potrebbe indicare che l'elezione di Rovetta avesse suscitato non poca gelosia in personaggi dell'entourage della procuratia, e che più o meno apertamente aspiravano alla carica; egli allude a gelosie e invidie di non nominati suoi avversari nella prefazione della sua opera prima, cfr. GIOVANNI ROVETTA, *Salmi concertati a cinque et sei voci et altri con doi violini [...]*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1626; cfr. VIO, *Nuovi elementi biografici*, p. 204.

122. Così sembra potersi presumere, dalle poche date che risultano apposte alle varie scritture contenute nel fascicolo citato (mentre molte delle petizioni inoltrate dai personaggi coinvolti a vario titolo non recano alcuna data): la deliberazione dei procuratori datata 29 gennaio 1620, intima ai 'guardiani della chiesa' che in termine di tre giorni «dobbiate haver ritrovato li piombi, et canne, che mancano dell'organo piccolo del Seminario esistente già molto tempo nelli corridori della Chiesa sudetta» (I-Vas, *PdS*, b. 92, fascicolo «Processo n° 213 [...]», c. 12v); gli interrogatori di vari testi (tra gli altri «Zuan Battista fiol de messer Antonio Padovan musico [in San Marco]», e «Bastian Zanot[t] i musico in San Marco»), escussi su richiesta dello stesso Rovetta (che evidentemente doveva sentirsi

cune canne e parti in piombo dell'organo positivo, usualmente depositato nei «corridori» interni della chiesa.¹²³ Dapprima i procuratori addossarono la responsabilità del furto ai guardiani della chiesa; questi ultimi, con una petizione piuttosto dettagliata,¹²⁴ rigettarono ogni responsabilità, indicando invece il colpevole proprio nel sostituto retribuito da Rovetta, tale «Vicenzo cartoler» (a loro dire già precedentemente condannato per simili atti), accusandolo di non fare la necessaria guardia alle porte che conducevano ai detti corridoi:¹²⁵

anzi spesse volte quelle lassa aperte, et sole; et per la ingordigia di qualche soldo lassa andar sopra essi corridori giornalmente ogni sorte di persone; et spetialmente nelle feste che Sua Serenità va in chiesa lassa andar gran numero di forastieri et altri nelli organi: che danno tal impedimento a musici, che a pena si possono mover; come spesse volte è stato osservato [...].

Il sostituto di Rovetta, a sua volta, si difese con un suo scritto, affermando che per circa quattro mesi il musicista gli aveva tolto l'incarico, e proprio in quel periodo vennero rubati «li piombi dell'orgenetto [sic]»; un giorno, infatti, dopo la consueta ronda serale,¹²⁶

[guardando] perfino nelli folli de l'orgenetto [sic] vidi che li mancava li piombi, et subito andai alla Madonna, che sono sopra li coridoro, et trovai messer Berto dal Musaico che a quell'ora sempre se ritrova per far la sua devottion de impizzar li torci alla Madona all'ora dell'Avemaria.

La mattina seguente denunciò il furto ai procuratori, ricordando inoltre come

hanno sonato quel orgenetto [sic] il giorno della Madona di agosto et li toccò a sonar al ser Paulo organista,¹²⁷ et alzar li folli [= tirare i mantici] a Zuanmaria in quel tempo che io non era al cargo [...].

particolarmente coinvolto dal procedimento), tra il 19 e il 27 agosto 1619 (I-Vas, *PdS*, b. 92, fascicolo «Processo n° 213 [...]», c. 11rv); le annotazioni dai registri della procuratoria, con le quali si ordinarono i pagamenti a «Bortolo Fonda dagli organi» per le necessarie reintegrazioni e riparazioni all'«organo piccolo cioè il 3° organo, che stà nelli corridori del quale erano statti robbati li piombi dei folli [= mantici] et alcune canne picole», datate 5 febbraio e 10 marzo 1620 (I-Vas, *PdS*, reg. 141, c. 126r; copia in I-Vas, *PdS*, b. 92, fascicolo «Processo n° 213 [...]», c. 12r).

123. Una delle incombenze del «Guardian» era proprio «Che debba tenir le chiave delle portelle, che si vā alli corridori sopra la chiesa, et custodire li piombi acciò non venghino rubbati»; I-Vas, *PdS*, b. 92, fascicolo «Processo n° 213 [...]», f. [1v].

124. I-Vas, *PdS*, b. 92, fascicolo «Processo n° 213 [...]», cc. 13r-14v, 16 marzo 1620.

125. I-Vas, *PdS*, b. 92, fascicolo «Processo n° 213 [...]», cc. 13v-14r.

126. I-Vas, *PdS*, b. 92, fascicolo «Processo n° 213 [...]», c. 7rv.

127. Nel periodo cui si riferisce il processo in oggetto, il terzo organista — ufficialmente deputato all'organo portativo — era Giovanni Battista Grillo (1617–1619). L'organista ricordato nella citazione

Dal canto suo Rovetta, in un suo memoriale probabilmente autografo da lui presentato per difendere sé stesso e il suo sostituto, affermò che¹²⁸

[nel] mancamento di piombi dell'organeto che sta sopra li corridori, certo non v'è mia colpa, perché tanto custodisce il mio sustituto quelle portelle et corridori il giorno, quanto due altri guardiani di chiesa la notte [...].

Nel contempo, assicurò che la cosa non si sarebbe più ripetuta, anche perché «dalla somma prudenza di Vostre Eccellenze [è stato] fatto accomodare l'organetto con chiavi sì che resta assicurato».¹²⁹ Con la petizione di Rovetta terminano gli atti ufficiali marciani, relativi alla vicenda.

Il secondo dei processi citati — svoltosi tra il dicembre 1619 e gennaio 1622 — vide protagonista invece tale «Daniel da Venetia quondam Andrea».¹³⁰ Questi tenne la carica dal 1602, sino al 1618 quando, essendo costui partito come soldato,¹³¹ la procuratia, constatandone la prolungata assenza, elesse in sua vece il sopracitato «Bortolamio fiorentin»; e poco dopo, stante la morte di quest'ultimo, appunto Giovanni Rovetta. Improvvisamente «Daniel da Venetia» si rifece vivo, pretendendo gli fosse restituita la posizione; non

potrebbe invece identificarsi in Paolo Giusto oppure Giovan Paolo Savii, all'epoca rispettivamente primo e secondo organista (forse uno di loro supplì all'organo positivo, in caso di assenza del titolare). Il Savii fu anzi terzo organista ufficiale in anni precedenti, dal 1610 al 1612; SELFRIDGE FIELD, *Venetian Instrumental Music*, pp. 332–334.

128. I-Vas, PdS, b. 92, fascicolo «Processo n° 213 [...]», c. 10rv; l'autografia sembra confermata da un confronto con la lettera del musicista al padre di Francesco Cavalli, certamente autografa, già edita in VIO, *Nuovi elementi biografici*, pp. 208–209.

129. Da altre testimonianze risulta che l'organetto era detto 'del Seminario [ducale]', perché pare venisse spesso trasportato da e per quella istituzione (del resto dipendente dalla chiesa ducale).

130. Le vicissitudini di questo processo sono sunteggiate in una cronologia sintetica contenuta in I-Vas, PdS, b. 92, fascicolo «Processo n° 213 [...]», c. 15r: il 3 dicembre 1619, stante la morte di «Bortolamio fiorentin», fu eletto Giovanni Rovetta; l'8 novembre dell'anno successivo «Daniel da Venetia» presentò un ricorso presso la procuratia, desiderando «havere quanto resulta creditore de suoi salarij p[er] il tempo scorso, et non pagatto, come anco vuole essere rimesso nel suo carico di guardian delle portelle»; l'11 febbraio 1620 la procuratia offrì di retribuire al ricorrente gli eventuali crediti precedenti, «purché desista alla sua pretentione di ritornare nel Carico, già decaduto»; il 17 febbraio Giovanni Rovetta si costituì come parte in causa nel procedimento, presso la magistratura dell'Ufficio del Procurator; il 14 luglio 1621, Daniele da Venezia si presentò davanti alla Serenissima Signoria (costituita dal doge e dai più stretti consiglieri), che doveva decidere se trasferire il giudizio presso la procuratia stessa, o all'Ufficio del procurator, e accettò il trasferimento presso la procuratia; il 21 febbraio 1622 «accetta l'oblatione» fatta dai procuratori l'11 febbraio 1619 «per li suoi salari».

131. Egli stesso, al suo ritorno, presentò alcune fedì sottoscritte da militi al soldo di Venezia, tese ad attestare che «Daniel da Venetia q. Andrea ha servito Sua Signoria Illustrissima per soldato nella fortezza delle Grabusse nel regno di Candia l'anno 1611, 1612 et 1613 et forse più» (dalla testimonianza dell'«illustre signor governor Vincentio Ferri d'Ascoli», in data 13 novembre 1619); I-Vas, PdS, b. 92, fascicolo «Processo n° 213 [...]», a c. 6 della seconda sezione del fascicolo, con foliazione propria. Le fedì sono debitamente certificate, in calce, da uno dei notai veneziani più importanti del tempo, Marino Reni, che attestò di esser stato personalmente presente alle sottoscrizioni.

sembra che Rovetta sia stato direttamente chiamato in causa dal ricorrente, tuttavia in un secondo tempo si sentì in dovere di tutelarsi, presentando a sua volta ricorso.¹³²

Ambedue le cariche minori cui era stato eletto Rovetta erano a vita, com'era normale per tutte le cariche marciane, e com'è testimoniato anche dagli usuali aumenti della retribuzione che gli furono accordati;¹³³ non sono note altre vicissitudini avvenute durante la sua gestione.¹³⁴

Il 18 marzo 1627 il vicemaestro marciano Alessandro Grandi fu eletto alla direzione della cappella di Santa Maria Maggiore a Bergamo, e partì lasciando vacante la carica.¹³⁵ Soltanto parecchi mesi dopo, il 22 novembre 1627 i procuratori elessero Rovetta al suo posto; in questa scelta, i nobiluomini dovettero aver preso nella dovuta considerazione le notevoli fatiche che l'ormai anziano maestro della cappella ducale, Claudio Monteverdi, avrebbe dovuto sobbarcarsi nelle imminenti festività natalizie.¹³⁶ Nelle lettere che il grande compositore cremonese scrisse con una certa frequenza, specialmente alla corte mantovana alla quale era ancora legato (nonostante il licenziamento improvviso che ne aveva determinato l'arrivo a Venezia), egli rimarcò più volte come il suo incarico di maestro di cappella marciano comportasse la sua presenza solo per le festività maggiori, ed eventualmente ad altre più

132. In effetti, ad un certo punto del procedimento «Daniel da Venetia», con una sua petizione datata 14 marzo 1620, si spinse sino a «dimandar carceratione per taglio delle sopradette elletioni et terminationi» dei procuratori, e dello stesso Rovetta, forse in seguito alla mossa preventiva dello stesso Rovetta (del 17 febbraio 1620, cfr. sopra nella cronologia di questo procedimento riportata a nota 130). I-Vas, *PdS*, b. 92, fascicolo «Processo n° 213 [...]», cc. 12r-13v.

133. Cfr. I-Vas, *PdS*, b. 92, fascicolo «Processo n° 213 [...]», in coda allo specchietto riassuntivo del succedersi delle varie persone incaricate; forse traendo i dati da documentazione oggi dispersa, si afferma che Rovetta iniziò a riscuotere la sua paga nel novembre 1618, con salario di circa 30 ducati annui, compreso quanto riscuoteva come 'guardiano di procuratia'; nel 1620 gli fu accordato un lieve aumento, «mà di queste mutationi di salario non si ritrova nessuna Terminatione».

134. L'elenco degli eletti alla carica di 'guardiano alle portelle' indica che Rovetta fu sostituito da Santo Marchetti il giorno immediatamente successivo alla sua morte, il 24 ottobre 1668; I-Vas, *PdS*, b. 92, fascicolo «Processo n° 213 [...]», c. [1r]. Dopo di ciò, l'elenco annota laconicamente che il 17 gennaio 1688 «fu terminatto di estrarre le decime»; ma nel seguito del fascicolo è riportata a c. 5v copia di una delibera dei procuratori, in data 25 febbraio 1713, secondo la quale il «carico di guardian alle portelle», vacante «per la morte di Santo Marchetti», venne allora concesso «per tutto il tempo della sua vitta a Pietro figliolo di Alvise Lunardi», con le medesime condizioni del precedente.

135. MOORE, *Vespers at St. Mark's*, p. 8.

136. I procuratori, «facendo p[er] il servitio di detta capella ser Zuane Roveta al presente cantor in Chiesa di San Marco», avuta ottima informazione sul suo operato, lo eleggono vicemaestro con salario di 120 ducati annui — dovendo però cessare il «salario che haveva come Cantore» — e con gli obblighi e incarichi già previsti per i predecessori; I-Vas, *PdS*, reg. 142, cc. 162v-163r.

occasionalì;¹³⁷ si dichiarò perfino «libero» e «disoccupato»¹³⁸ nel periodo successivo alle pesanti fatiche delle solennità natalizie, pregando perciò il duca mantovano di voler approfittare di quel breve periodo di inoperosità per proporgli la scrittura di nuove composizioni per la sua corte. Le numerose attività che il maestro di cappella marciano poteva poi svolgere fuori della cappella stessa, presso le Scuole e chiese veneziane, e nelle cappelle private dei più influenti procuratori e nobili veneziani (ampiamente da lui dichiarate nel suo epistolario, e in altra documentazione), testimoniano che il servizio marciano gli permetteva frequenti assenze. È quindi da credere che sulle spalle del vicemaestro ricadesse la gran parte della fatica delle festività mezzane e minori (fatto del resto riconosciuto, ancora una volta, dallo stesso Monteverdi).¹³⁹ Anche i frequenti aumenti dell'emolumento che Rovetta ricevette in questa fase della sua presenza a San Marco fanno ritenere che il suo compito fosse particolarmente gravoso, e perciò apprezzato.¹⁴⁰

Peraltro, proprio nel suo periodo di vicemagistrato si registra la fase di maggior attività di Rovetta, sia nel campo della composizione — il che è testimoniato dalle numerose raccolte a stampa che pubblicò in questi anni —, sia in quello delle sue partecipazioni, spesso come direttore della musica, a festività del tutto esterne alla cappella ducale. Nel 1632 fu incaricato della musica per onorare l'insediamento del nuovo patriarca veneziano, il già nominato cardinale Federico Corner; nel 1635 fu eletto «capo della musica» dell'ospedale dei Derelitti o dell'Ospedaletto;¹⁴¹ mentre è assai dubbio che

137. Dall'insieme della documentazione marciana, e dalle lettere monteverdiane, si desume che le festività più solennizzate in San Marco, e perciò quelle nelle quali la presenza del maestro della cappella era ritenuta assolutamente necessaria, erano in primo luogo quelle che cadevano nei giorni attorno al Natale; seguivano per importanza quelle della Settimana Santa (compresa Pasqua, il lunedì successivo e la domenica in albis), San Marco, la S. Croce, l'Ascensione di Cristo, il Redentore (terza domenica di luglio), l'anniversario della battaglia di Lepanto (7 ottobre), e Ognissanti; cfr. FABBRI, *Monteverdi*, pp. 187–188.

138. FABBRI, *Monteverdi*, p. 188 (lettera del 29 dicembre 1616); anche in *Claudio Monteverdi. Lettere*, pp. 51–52, lettera 20.

139. FABBRI, *Monteverdi*, p. 185.

140. Gli aumenti concessi a Rovetta della sua retribuzione come vicemaestro di cappella furono quattro: il 22 marzo 1622, il 28 marzo 1640, un terzo aumento non documentato e quindi non databile esattamente, ed il 9 marzo 1642; cfr. rispettivamente I-Vas, *PdS*, reg. 143, c. 113r (presentatosi personalmente il musicista ai procuratori, chiese che «stante li tempi tanto penuriosi per mera carità si dignassero darli quell'augumento di salario, che paresse alle loro *Sue Signorie Illustrissime*»; i procuratori, «avuto riguardo all'assiduità, e sufficienza di detto messer Zuanne» accondiscesero, portando lo stipendio da 120 a 140 ducati annui); I-Vas, *PdS*, reg. 144, c. 52v (aumento di 20 ducati, 160 ducati annui), c. 94r (aumento di 20 ducati, da 180 a 200 ducati annui; nel frattempo era evidentemente intervenuto un aumento non documentato ufficialmente).

141. Rovetta vi sarebbe stato attivo per un periodo imprecisato, tra l'anno di elezione (con salario di 24 ducati annui) e il 1647; anno quest'ultimo nel quale vi sarebbe stata una non meglio precisata «Suspension della Musica». Questi scarni dati sono tratti dal foglio riassuntivo delle vicende relative

abbia ricoperto stabilmente l'analoga carica presso l'ospedale dei Mendicanti, pur venendo proposto per l'elezione.¹⁴² Nel 1638 l'ambasciatore francese — in stretto collegamento con il re di quella nazione — gli diede l'incarico di celebrare con solenni musiche festive la nascita del futuro re Luigi XIV; e allo stesso evento è legata la pubblicazione, l'anno successivo, della sua opera terza, una raccolta contenente una messa e vari salmi dedicata al sovrano regnante Luigi XIII.¹⁴³ Sempre nel 1638 fu incaricato della musica per la festività della Pentecoste, nella chiesa dello Spirito Santo.¹⁴⁴

Le testimonianze circa attività temporanee di Rovetta presso scuole e chiese veneziane sono scarse; ma ciò si deve in buona misura alla mancata conservazione della documentazione, mentre in realtà quelle attività dovettero essere assai più numerose. Una certa quantità di composizioni di Rovetta vennero probabilmente da lui espressamente realizzate per quelle istituzioni, ed in particolare egli stesso dichiara, nella lettera dedicatoria dei suoi *Motetti concertati a due, e tre voci* [...] *opera quinta* (Venezia, Alessandro Vincenti, 1639), che gli era stato richiesto da Battista Nani, nobiluomo veneziano dedicatario della raccolta, di comporre «alcuni pochi motetti per servizio di virtuosissime vergini»; superando la richiesta, e non senza ferezza, egli ne presentò invece «un libro intero». La stretta contiguità cronologica con la sua dubbia elezione all'ospedale dei Mendicanti potrebbe suggerire che la raccolta sia stata approntata proprio per sostenere la sua candidatura,

alle cariche di natura musicale dell'istituzione, intestato «*Informatione per musica all'Ospedal de Derelitti*», presumibilmente estratto dai registri («Notatori») oggi perduti, e conservato presso l'archivio antico degli Istituti di Ricovero ed Educazione di Venezia, *Derelitti*, b. DER G 1, Materie Diverse, Ex «filza materie diverse concernenti l'Ospitale»; [fasc.] n.° 48 («Musica»), c. [1]; cfr. *Arte e Musica all'Ospedaletto*, a c. di Giuseppe Ellero – Jolando Scarpa, Venezia, Stamperia di Venezia, 1978, p. 43, e tavola fuori testo n° 18.

142. Il primo luglio 1639 i responsabili sopra la chiesa annessa a quell'istituzione decisero di licenziare Carlo Filago, sino allora organista della chiesa, e a San Marco, e assumere Giovanni Rovetta «musicò», cfr. *Arte e Musica all'Ospedaletto*, pp. 168, 175, 177. Secondo Vio, l'assunzione di Rovetta sarebbe rimasta un «pio desiderio» dei governatori dell'ospedale dei Mendicanti; cfr. GASTONE VIO, *I «maestri di coro» dei Mendicanti e la cappella marciana*, in *Galuppiana 1985*, a cura di Maria Teresa Muraro — Franco Rossi, Firenze, Olschki, 1985, pp. 95–111: 98, nota 9; si può comunque ipotizzare che Rovetta vi abbia operato provvisoriamente, forse come direttore della musica in occasione di festività straordinarie, il che spiegherebbe l'interesse e la preferenza accordatigli dai governatori dell'istituzione.

143. MOORE, *Vespers in St. Mark's*, I, pp. 13–14, 233–234, doc. 8 e 9.

144. MOORE, *Vespers in St. Mark's*, I, 14; per l'atto originale I-Vas, *Spirito Santo, Venezia*, b. 16, fasc. C, c. 20 (datata 9 agosto 1640, ma relativa alle feste dell'anno 1638). La conservazione del documento si deve al fatto che è parte integrante di un procedimento avviato dal monastero contro la scuola omonima istituita presso la chiesa annessa, inteso a stabilire chi doveva sostenere le spese dell'annuale festa (c. 17r, 23 marzo 1638, «Notta di spese fatte dalla reverenda madre Faustina Dolfin abbadessa del monastero del Spirito Santo per le feste di Pentecoste che toccava far la scuola del Spirito santo / Per la musica etc.»).

Recercare xxviii/1-2 2016

forse tramite l'appoggio che il dedicatario stesso gli poteva prestare dalla missione diplomatica che a quel tempo svolgeva a Roma assieme al padre, come lo stesso Rovetta accenna nella lettera dedicatoria alla raccolta.¹⁴⁵

Forte dell'esperienza acquisita nella sua già lunga permanenza nella cappella ducale in più ruoli (strumentista, cantore e vicemaestro), Rovetta affrontò quella maggiore, di maestro dei complessi musicali di San Marco, armato della dovuta competenza. Per la verità, neppure stavolta la scelta dei procuratori fu immediata: alla morte di Monteverdi si pensò infatti seriamente all'indizione di un concorso aperto a candidati esterni alla cappella ducale, inviando una lettera circolare ai rappresentanti dello stato veneziano dislocati a vario titolo in varie città italiane, poste anche al di fuori del dominio veneziano.¹⁴⁶

Nei loro dispacci di risposta, in generale i destinatari si mostrarono piuttosto dubbiosi sulla possibilità di trovare, in quelle località, un degno successore al grande compositore cremonese; ma in quelli inviati dal corrispondente romano, l'auditore di Rota monsignor Pietro Ottoboni, il tono si fa assai più positivo. Egli comunicò ai procuratori l'interesse di molti musicisti romani a concorrere per la prestigiosa carica, e in particolare di due notevoli rappresentanti della scuola romana del tempo, Orazio Benevoli e Romano Micheli. Monsignor Ottoboni fu esplicitamente incoraggiato dai procuratori a proseguire nella sua ricerca,¹⁴⁷ probabilmente perché essi considerarono la duplice finalità che con la scelta di un maestro di cappella di scuola romana si veniva a raggiungere: quella politica, vista la necessità — da qualche anno assai sentita a Venezia — di attuare un riavvicinamento della repubblica al papato, per poterne ottenere finanziamenti per la guerra contro il Turco; e quella più squisitamente musicale, dato che la scelta di un musicista romano avrebbe significato un aggiornamento della cappella ducale non meno importante, rispetto a quello che aveva caratterizzato la scelta di Monteverdi trent'anni prima — ma stavolta, invece che verso le tendenze monodiche

145. Nella dedicatoria, datata da Venezia 14 agosto 1639, egli augura «all'eccellentissimo signor procurator suo Padre, così in cotesta corte di Roma, come nella patria gloriosi, e fortunati avvenimenti».

146. Sulla vicenda FABBRI, *Monteverdi*, p. 346, e DENIS ARNOLD, *The Monteverdi succession at St. Mark's*, «Music & letters», XLII, 1961, pp. 205–211. La corrispondenza citata qui di seguito è in I-Vas, PdS, b. 90, processo n° 204, fascicolo 1 («1491:31: Agosto / Maestro di capella della chiesa ducal di San Marco»).

147. ANTONIO MENNITI IPPOLITO, *Fortuna e sfortune di una famiglia veneziana nel Seicento: gli Ottoboni al tempo dell'aggregazione al patriziato*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1996, p. 24, nota 17.

centro-italiane di inizio secolo, con l'approccio alla nuova tendenza del barocco 'colossale' romano, caratterizzato dalla policoralità sontuosa, a quattro e più cori, allora in auge nella città papale.

Il più noto ed importante dei due musicisti romani contattati da monsignor Ottoboni, Orazio Benevoli, ricopriva però all'epoca la carica di maestro della cappella della chiesa romana di San Luigi dei Francesi. Com'era da aspettarsi, data la sua rinomanza e il riconosciuto valore, avanzò richieste notevoli circa il salario, e la certezza dell'elezione; il suo nome presto scomparì dai dispacci del prelado. L'interesse di Micheli si dimostrò più vivo e duraturo; in un memoriale inviato ai procuratori, egli ricordò il suo precedente soggiorno a Venezia, tre decenni prima, in occasione della morte del maestro di cappella di San Marco Giulio Cesare Martinengo. Anche allora Micheli aveva tentato di essere eletto, ma gli venne preferito Monteverdi; e i procuratori, quasi per compensarlo, lo elessero invece alla carica di «maestro di canto degli zagli», i componenti del «coro», com'era denominato il gruppo di chierici abitualmente addetti all'esecuzione del canto fermo.¹⁴⁸ Data la natura temporanea e non ufficiale dell'incarico, non è peraltro possibile stabilire esattamente per quanto tempo il musicista la ricoprì;¹⁴⁹ ma c'è la buona possibilità che egli abbia avuto tra i suoi allievi (sia pure per breve tempo) il giovanissimo Francesco Cavalli, reclutato dai procuratori pochi anni dopo come fanciullo cantore solista.

Comunque sia, in occasione della successione monteverdiana Micheli non ritenne opportuno recarsi a Venezia; inviò invece ai procuratori alcune raccolte a stampa di proprie composizioni, stimandole sufficienti a dimostrare la sua abilità; tra queste, alcuni vespri di compieta, che egli stesso ricorda aver composti proprio durante il suo precedente soggiorno veneziano.

148. Il memoriale del Micheli è in I-Vas, *PdS*, b. 90, Processo n° 204 – Fascicolo n° 1 (“1491:31: Ag.to / Maestro di capella della Chiesa Ducal di San Marco”), f. 49rv, s.d., (forse inviato con dispaccio dell'Ottoboni del 16 gennaio 1644). Effettivamente il 25 luglio 1614 i procuratori avevano accolto la richiesta di Romano Micheli «musico romano, [...] d'insegnar a cantar a figlioli di buona voce per soprani, quali riuscendo sicuri et di bona voce a satisfaction di Sue Signorie Illustrissime, siano accetati quelli solamente che parerà, et piacerà» ai procuratori, con retribuzione di 80 ducati per «ciascun figliolo, che sarà acetatto [...] per quel tempo solamente, che parerà et piacerà a Sue Eccellenze Illustrissime, che li detti figlioli siano in detta voce soprana buoni, et accomodati a tal parte, et quella portione di danaro, che detto don Romano sarà restato d'accordo con essi figlioli darli, debba quella de paga in paga esser loro datta, et il resto sia contato a detto don Romano per il tempo modi, et condition come di sopra»; cfr. I-Vas, *PdS*, reg. 141, c. 5v.

149. Termini approssimativi per la permanenza di Micheli in area veneta possono considerarsi le posizioni di maestro di cappella da lui tenute presso le cattedrali di Concordia Sagittaria (1616) e di Aquileia (1618–1621), testimoniate peraltro solo da dichiarazioni presenti sulle stampe musicali. Certamente nel 1624 era a Roma già da qualche tempo (cfr. New Grove, *ad vocem*).

Dopo un vivace scambio di lettere, memoriali e petizioni Micheli rinunciò, motivando la sua mancata partecipazione con l'età avanzata.

Un'altra importante testimonianza di una certa preferenza dei procuratori per un nuovo maestro di cappella di area romana, è la lettera inviata da Giacomo Razzi, già cantore della cappella papale¹⁵⁰ ma attivo a San Marco dal 1642,¹⁵¹ a Giacomo Carissimi, un compositore romano di importanza centrale in quegli anni. La lettera non è, ovviamente, conservata nel fondo veneziano della procuratia, ma tra le carte di Carissimi tuttora conservate nell'archivio del Collegio Germanico-Ungarico, l'istituzione presso la quale fu maestro di cappella per oltre quarant'anni.¹⁵² La descrizione fatta da Razzi traccia un'immagine lusinghiera della cappella ducale in quegli anni; in particolare per gli accenni alle esecuzioni policorali in San Marco — laddove vi si afferma che nelle «feste solenni [...] che viene il Serenissimo con tutt'il senato, si fa musica grande a 4, 5 e 6 cori con concerti diversi di stromenti e di voci» —, specifici ed attendibili data la professione di Razzi e la sua notevole esperienza in merito; ma che non trovano riscontri nella produzione musicale prodotta in ambito veneziano sino a quell'epoca e oltre. Può essere che anche a Venezia fosse in uso la pratica della moltiplicazione dei cori, grazie alla quale era possibile ricavare, da una semplice partitura a due cori, una composizione a quattro o più cori;¹⁵³ qualche labile traccia di queste pratiche

150. Cfr. JEAN LIONNET, *La musique a Saint-Louis des francais de Rome au 17. siecle*, 2 voll., Venezia, Fondazione Levi, 1985-1986, I, pp. 77-78, II, p. 21 (doc. 25).

151. Lo si può identificare nel «Giacomo...» [sic] assunto assieme ad altri cantori il 23 aprile 1642; cfr. I-Vas, *PdS*, Chiesa, reg. 144, c. 100v. Il nome di Razzi è riportato poi per esteso negli elenchi di pagamenti bimestrali di cantori e strumentisti marciati presenti in I-Vas, *PdS*, registri 12 e 13, già sin dal 23 agosto 1642; in quello immediatamente precedente, del 23 giugno, figura un «d. Gia...», che ugualmente si può identificare con Razzi (un'annotazione rimanda alla citata terminazione della procuratia).

152. All'interno del Fondo APO, No. 16, Parte A (gentile comunicazione di F. Markus Pillat SJ, *Kollegsarchivar*); cfr. THOMAS D. CULLEY, *Jesuits and music: I. A study of the musicians connected with the German College during the 17th century and of their activities in northern Europe*, Rome - St. Louis, Jesuit Historical Institute, 1970, pp. 185-187, 332-333. Cfr. anche FABBRI, *Monteverdi*, pp. 189-190. Una migliore trascrizione dei soli passi essenziali si trova in ANNIBALDI, *Tipologia della committenza musicale nella Venezia seicentesca*, pp. 70-71.

153. JEAN LIONNET, *Les musiques polychorales romaines: problèmes d'interprétation*, in *La scuola policorale romana del Sei-Settecento*, atti del convegno (Trento, 4-5 ottobre 1996), a c. di Francesco Luisi - Danilo Curti - Marco Gozzi, Trento, Provincia autonoma - Servizio beni librari e archivistici, 1997, pp. 103-118. Per ulteriori considerazioni sulle prassi policorali in San Marco all'epoca in cui Rovetta era maestro e oltre, qui forzatamente appena accennate, si rimanda allo studio dello scrivente *La cappella musicale di San Marco nel periodo tra Giovanni Rovetta e Giovanni Domenico Partenio (1644-1701): organici, stili e tecniche compositive*, in corso di pubblicazione negli atti del convegno «Polifonie e cappelle musicali nell'età di Alessandro Scarlatti» (Reggio Calabria 2-3 ottobre 2015), a c. di Gaetano Pitarresi.

si può rilevare nelle parti staccate a stampa delle composizioni di Rovetta,¹⁵⁴ e di altri autori, che dunque si potrebbe supporre venissero eseguite seguendo quei criteri. Non è da poi escludere che Razzi, esagerando un poco, volesse con questa descrizione blandire Carissimi, che certo conosceva assai bene la scrittura policorale ‘alla romana’, e quindi incoraggiarlo a partecipare al concorso. Comunque sia, un vero e proprio concorso per la scelta del successore alla carica di maestro della cappella ducale, dopo la morte di Claudio Monteverdi, in realtà non venne mai indetto; i procuratori scelsero, a loro totale discrezione, Giovanni Rovetta, com’era del resto loro piena facoltà, e com’era accaduto in precedenti occasioni. Evidentemente la scelta cadde su di lui perché musicista e compositore già a servizio da decenni nella cappella ducale, e per di più discendente da una famiglia di strumentisti già attivi da almeno due generazioni nelle chiese e ‘scuole’ veneziane.

Forse anche in conseguenza di questa scelta, a Venezia le testimonianze di pratiche policorali avvicinati a quelle in uso a Roma restano scarse anche per i decenni successivi. Tra le poche, si segnalano quelle dovute a Paul Hainlein, musicista tedesco giunto a Venezia per studio e interesse personale,¹⁵⁵ che documentano una spiccata predilezione per le disposizioni spaziali assai inconsuete. Anche in questo caso, constatata la carenza nella produzione coeva di tracce esplicite di simili pratiche policorali, si può solo supporre che le composizioni ‘a doppio coro’, sia di Rovetta e di altri, venissero adattate — con modalità oggi non facilmente precisabili — alle più svariate condizioni dell’ambiente nel quale ci si trovava ad operare.

Ad ennesima riprova che anche la sua elezione a maestro di cappella non fu scontata e incontrastata, come si potrebbe credere, mentre le esequie di Monteverdi vennero celebrate in San Marco sotto la direzione proprio del vicemaestro Rovetta,¹⁵⁶ un cantore marciano che da tempo tentava di porsi in luce, Giovanni Battista Marinoni, detto Giove, volle far celebrare nuove esequie «con pompa veramente regia», nella chiesa dove il musicista cremonese era stato sepolto, ovvero nella chiesa dei Frari, facendo pubblicare persino un fascicolo commemorativo. Le mire di Marinoni a un avanzamento di carriera non ebbero seguito nella cappella ducale veneziana, dove rimase

154. GIOVANNI ROVETTA, *Messa, e salmi concertati*, I, pp. XIII–XIV.

155. WILLIBALD GURLITT, *Ein Briefwechsel Zwischen Paul Hainlein Und L. Friedrich Behaim Aus Den Jahren 1647–48*. «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft» XIV, 1912–1913, pp. 491–499.

156. Ne dà testimonianza Matteo Caberloti, piovano della vicina chiesa di San Tommaso, nel suo encomio funebre riportato in un opuscolo redatto a cura dello stesso GIOVANNI BATTISTA MARINONI, *Fiori poetici* [...], Venezia, Francesco Miloco, 1644, p. 8; cfr. FABBRI, *Monteverdi*, pp. 345–34).

un semplice cantore;¹⁵⁷ qualche tempo dopo venne invece eletto maestro della cappella del duomo padovano.¹⁵⁸

Il periodo di attività di Rovetta, successivo alla sua elezione a maestro della cappella ducale marciana, sembra essersi svolto più quietamente rispetto a quello precedente; forse in ciò giocò qualche ruolo la coscienza di aver ormai raggiunto la carica più elevata cui un musicista veneziano potesse aspirare. Con alcuni memoriali, da lui stilati nel 1653 su precisa richiesta dei procuratori, Rovetta fissò con precisione il numero di cantori della cappella in trentadue complessivi, organizzati nella ripartizione vocale ancor oggi più usuale, soprani-contralti-tenori-bassi (otto per ciascun registro). L'elenco dei cantori effettivamente presenti, che il Rovetta allega — lamentando il fatto che non rispettavano, per eccesso o per difetto, il numero da lui ritenuto più opportuno¹⁵⁹ — non ne specifica purtroppo i nomi;¹⁶⁰ ad esso segue un altro, relativo invece alle festività alle quali i cantori erano stati obbligati a partecipare dopo il contagio pestilenziale del 1630, che ascendevano al numero di ottanta; da aggiungersi al bel numero delle 525 già precedentemente obbligatorie.¹⁶¹ Se a tutto ciò si aggiungono le notevoli attività di molti cantori della chiesa ducale, nei teatri cittadini, era abbastanza logico e normale che le assenze nella cappella ducale fossero frequenti. Nel tentativo di contenerle in limiti accettabili esse erano annotate da persone appositamente elette allo scopo, i 'puntatori'; oltre a quello specifico per i cantori e strumentisti, ve n'erano altri che dovevano registrare le assenze degli ecclesiastici e degli altri inservienti della chiesa. A seconda della quantità delle assenze 'puntate', era prevista una pena pecuniaria, che di solito veniva poi suddivisa tra i cantori presenti; ma, come fa presente Rovetta nel suo memoriale, da qualche tempo si era deciso invece di destinare la somma «per fare le cotte, e vesti alli zaghi».

157. Su di lui cfr. VIO, *Nuovi elementi biografici*, pp. 200–203.

158. ANTONIO LOVATO, *Tarquino Merula «musico» di Giorgio Cornaro vescovo di Padova (1642–1663)*, «Rassegna veneta di studi musicali», v-vi, 1989–90, pp. 181–202: 182.

159. Anzi affermando che essendo i cantori «altre volte stati al n° di 40, sarebbe bene giungere almeno al n° di 32, cioè otto per parte»; un numero veramente notevole, che avrebbe reso certamente possibile la loro disposizione in più 'cori' (ovvero gruppi vocali-strumentali), almeno nelle festività più importanti.

160. Secondo tale schema, i bassi erano 8, i tenori 9, i contralti (castrati) 5, i «mezzi soprani» 3, i «falsetti» (probabilmente contralti) 2, uno solo il soprano (castrato), per un totale di 28 cantori effettivi; assai largo era però l'utilizzo, nelle feste maggiori — ma frequenti — di cantori straordinari, come si ricava dall'abbondante documentazione in merito.

161. Ambedue i documenti, strettamente collegati, sono editi in MOORE, *Vespers in St. Mark's*, I, p. 268, doc. 87, 88.

Evidentemente la carica rimase scoperta per qualche tempo, perché allo stesso Rovetta nel 1657 venne intimato di «deputare uno de cantori in appuntatore, qual habbia a puntare per doi mesi continui tutti li cantori negligenti del punto ordinario, cominciando dal più vecchio, et così di mano in mano, i quali ponti siano sottoposti all'ordine e regola, come è stato dechiarito delli diaconi, subdiaconi et pretti di coro».¹⁶² Naturalmente ci si deve guardare dal considerare queste ed altre analoghe annotazioni come un'indicazione di uno stato di malessere della cappella ducale; al contrario la vigilanza dei procuratori e dello stesso maestro di cappella potrebbero essere considerate una prova della loro premurosa attenzione.

Le sole registrazioni continue oggi esistenti, relative ai pagamenti somministrati ai singoli componenti della cappella ducale, riguardano il periodo che va dal maggio 1642 al 20 febbraio 1652;¹⁶³ in esse il nome di Rovetta compare con buona regolarità.¹⁶⁴ Anche questa documentazione, dunque, contribuisce ad avvalorare l'ipotesi che egli non si sia mai allontanato a lungo da Venezia e dalle sue occupazioni usuali, imperniate attorno ai suoi incarichi marciiani. Non era certo insolito, per qualsiasi musicista marciiano richiedere e ottenere qualche licenza;¹⁶⁵ nel caso di Rovetta, comunque, non se ne ha no-

162. I-Vas, PdS, b. 91, proc. 208, fasc. [2], c. 20r, 23 aprile 1657; l'annotazione, che non sembra aver avuto un seguito ufficiale (non ve n'è traccia nel corrispondente registro delle deliberazioni ufficiali dei procuratori), fu forse iniziativa personale del «procuratore cassier» Alvise Contarini. Egli specificò che si riservava di poter concedere licenze «in scrittura sottoscritta per quel tempo parerà alla prudenza di detto eccellentissimo signor procurator cassier, et successori esser giusto, et conveniente».

163. MOORE, *Vespers in St. Mark's*, p. 61.

164. Eventuali irregolarità sono da imputare a una certa negligenza del personale della basilica, nonché da una particolare forma di pagamento, che tendeva, per le cariche superiori, ad essere quadrimestrale anziché bimestrale, come avveniva per la massa dei cantori e strumentisti. Spesso infatti Rovetta fu retribuito cumulativamente per quattro o più mesi; ciò avveniva anche per cariche inferiori, come i due organisti. Non si deve automaticamente addebitare questo fatto ad un viaggio o ad altro impedimento od occupazione; anche Monteverdi ebbe modo di affermare che le retribuzioni marciiane erano tanto sicure, che poteva tranquillamente permettersi di dimenticarsi di ritirarle. Inoltre, alcune retribuzioni a Rovetta sono cumulative, per il salario di maestro di cappella e per quelli di 'guardiano alle portelle' e 'guardiano di procuratia': per esempio quelle alle date 4 luglio 1642, 15 marzo 1645 (annotazione separata, non inclusa negli elenchi anzidetti), 26 maggio 1646; I-Vas, PdS, reg. 12, alle date. Esse tra l'altro confermano l'identità della persona che ricopriva i tre incarichi; del resto, nonostante alcune disposizioni dei procuratori tentassero di porre un argine al fenomeno del cumulo delle cariche, Rovetta non era certo il solo a goderne.

165. Le figure relativamente minori, come gli organisti, cantori e strumentisti, che si assentavano per periodi più o meno lunghi dovevano inoltrare petizioni o suppliche (alcune sono tuttora conservate), alle quali la procuratia non sempre rispondeva positivamente. Per le figure maggiori non vi era una specifica regolamentazione, ma spesso il principe o l'istituzione che ne richiedeva l'operato si rivolgeva direttamente al doge o alla Signoria tramite il proprio rappresentante diplomatico, come accadde per Francesco Cavalli, in occasione della sua lunghissima licenza (circa due anni, 1660-1662) fattagli ottenere dall'ambasciatore di Francia a Venezia, per la composizione e la rappresentazione parigina dell' *Ercole amante*.

tizia né da documentazione specifica, interna alla procuratia (che per questo periodo non è conservata), né grazie ad altra documentazione.¹⁶⁶

Nel testamento, da lui steso più d'un anno prima di morire,¹⁶⁷ il compositore ordinò che, non appena fossero maturate le rendite dei suoi cospicui investimenti, queste avrebbero dovuto essere utilizzate per retribuire i canonici ed i cantori marciati, che avrebbero prestato la loro opera in una celebrazione annuale in suo onore nella chiesa ducale, eseguendo in tale occasione la «messa da morto a due cori composta da me, e scritta a Bologna con il motetto *Ad Dominum cum tribularer*».¹⁶⁸ Queste composizioni non ci sono trasmesse da fonti coeve; tuttavia, se ne conservano alcune copie tarde, che le attribuiscono esplicitamente a Rovetta; il fatto che in esse compaiono ambedue i brani, nonché la loro analisi stilistica, sembra avvalorare l'attribuzione a Rovetta.¹⁶⁹ La frase ora citata, «composta da me, e scritta a Bologna», non è di facile interpretazione: il musicista intendeva affermare che compose i due brani a Bologna, ovvero che il manoscritto che li tramandava era stato redatto in quella città? Ambedue le ipotesi sono verosimili: alcune annotazioni nei registri della procuratia testimoniano come più volte, nei decenni centrali del Seicento, quell'istituzione ricompensò Rovetta (allora maestro di cappella) per le spese di invio e copiatura a Bologna di alcune non meglio specificate «messe».¹⁷⁰ D'altra parte, è anche ben noto che impor-

166. Disperse le musiche, solo da documentazione esterna alla procuratia si viene ad avere notevole documentazione relativa alla lunga licenza ottenuta da Monteverdi negli anni 1627–28, per poter preparare e far rappresentare alcuni intermedi presso la corte di Parma; cfr. FABBRI, *Monteverdi*, pp. 268–279.

167. Ecco la trascrizione dell'atto, presente nei registri canonici della parrocchia della chiesa ducale marciana: «1668 a 23 ottobre / Il signor Gioanni Roetta maestro di capella ducale d'anni 71 in circa amalato mesi doi in circa da febre, et cattaro ettico, medico l'eccellenza Fasol — lo fa seppelire la signora sua sorella et nepote»; I-Vasp, *Parrocchia di San Marco di Venezia*, Registri dei morti, 3 («San Marco. Morti. 1665 sino 1691»), c. 8v.

168. I-Vas, *NT*, b. 281 (notaio Francesco Ciola), 113 (datato 16 luglio 1667 — Rovetta vi aggiunse un codicillo il 2 agosto 1668, beneficiando ulteriormente il nipote –, pubblicato il 23 ottobre 1668, registrato il 3 novembre 1668); trascrizione parziale in MOORE, *Vespers*, I, pp. 235–236, doc. 16. Nell'atto il testatore specificò che la messa avrebbe dovuto essere eseguita anche durante la celebrazione annuale in suo ricordo.

169. La messa è datata 1655 in due delle fonti marciane — tarde, ma evidentemente ricavate dal materiale antico; GIOVANNI ROVETTA, *Masses*, ed. Jonathan R.J. Drennan, Middleton, A-R Edition, 2006, facsimile tavola f.t. 11; per una discussione pp. xvi–xvii; edizione moderna della messa, pp. 139–191. La composizione dovrebbe essere antecedente al 28 maggio 1663; a quella data i procuratori ordinarono fossero pagati ventidue ducati e £22, compresa copiatura e legatura, per una «messa da morto» composta da Rovetta (MOORE, *Vespers in St. Mark's*, I, p. 235, doc. 15).

170. I-Vas, *PdS*, reg. 13 («Giornali Cassier», 1648–1659), cc.n.n., alle date 12 dicembre 1650 e 22 aprile 1651; nella prima di esse si ordina vengano dati dieci ducati a Rovetta «per mandar a Bologna al scrittor di musica per haver scritto un libro di due messe di carte trenta una», e si specifica inoltre che «fu dato di libri simili l'anno 1645»; la seconda annotazione, assai simile, specifica che la remunerazione fu data per «spesa di mandar è ritornar da Bollogna [sic]».

tanti cantori marciiani, ed altri già partecipanti alle prime rappresentazioni operistiche veneziane, si recarono nella città emiliana in più occasioni, dal quarto decennio del Seicento sino alla data di morte del compositore, per partecipare alle rappresentazioni di opere veneziane nei teatri cittadini.¹⁷¹ Nel 1641 «quattro cantori ricercati di andare a Bologna per loro interessi» chiesero licenza ai procuratori,¹⁷² probabilmente appunto per la rappresentazione bolognese di alcune opere già rappresentate a Venezia (tra le quali *Il ritorno d'Ulisse in patria* di Monteverdi), come documentato da un libretto edito per l'occasione.¹⁷³ Inoltre, vari cantori di origine bolognese furono reclutati dalla cappella ducale, forse proprio su suggerimento di Rovetta: tra l'altro «Don Giulio Mattioli bolognese basso», arruolato ancora nel 1638 con il notevole salario di 100 ducati;¹⁷⁴ e un non meglio identificato «Prè Giulio Cesare bolognese», che compare improvvisamente negli elenchi delle retribuzioni degli addetti alla chiesa ducale, dal maggio 1650 al febbraio 1652.¹⁷⁵

La lettera sopra citata di Giovanni Rovetta a Giovanni Battista Caletti ha per argomento centrale il progetto matrimoniale architettato dal primo — apparentemente all'insaputa degli interessati e dei loro genitori —, riguardante la sorella Elena e il figlio del destinatario, [Pier] Francesco. Il progetto non andò a buon fine: com'è noto,¹⁷⁶ Francesco Caletti detto Cavalli sposò parecchi anni più tardi Maria (da) Canal Schiavina, detta Sozomeno, subito

171. CORRADO RICCI, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, Bologna, Monti, 1888, pp. 327–336; LORENZO BIANCONI – THOMAS WALKER, *Dalla Finta pazza alla Veremonda: storie di Febiarmonici*, «Rivista Italiana di Musicologia», x, 1975, pp. 379–454: 401, nota 102, 429, nota 202.

172. I-Vas, PdS, reg. 144 («Terminazioni», 1637–1648), c. 76v, annotazione datata 1 aprile 1641; Tra i quattro cantori, Francesco Manelli, autore della musica delle prime due opere rappresentate a Venezia, Francesco Pesarino, Francesco Angioletti e Marcantonio Brocchi. I procuratori accondiscesero alla richiesta, ma stabilirono che, «per il tempo che staranno fuori», i cantori non sarebbero stati remunerati.

173. *Le glorie della musica celebrate dalla sorella poesia, rappresentandosi in Bologna la Delia, e l'Ulisse nel teatro de gl'illustriss. Guastavillani*, Bologna, Ferroni, 1640; cfr. HEINRICH OSTHOFF, «Zur Bologneser Aufführung von Monteverdis 'Ritorno d'Ulisse' im Jahre 1640», *Anzeiger der Philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, xcv, 1958, pp. 155–160. La cronologia ricostruita da Osthoff è stata messa in dubbio in NINO PIRROTTA, *Claudio Monteverdi, veneziano d'adozione*, «Studi musicali» xxxii/1, 1994, pp. 74–86: 82 e relativa nota erratamente numerata 3, a p. 80, secondo la quale la rappresentazione bolognese sarebbe avvenuta nel tardo autunno del 1639, mentre quelle successive, veneziane, avrebbero avuto luogo assai più tardi, nel 1641, e la citata annotazione della procuratia sarebbe perciò retroattiva.

174. I-Vas, PdS, reg. 144, c. 15v (17 gennaio 1637).

175. EMANS, *Die Musiker des Markusdoms in Venedig*, I, 65, n° 25; non si è rinvenuto un atto di elezione ufficiale. Il nominativo inizia a comparire nell'elenco datato 19 maggio 1650, e si ritrova in tutti quelli conservati, sino all'ultimo datato 22 febbraio 1652; I-Vas, PdS, reg. 13, alle date. In questi elenchi compare sempre nelle prime posizioni, e con la retribuzione massima prevista per un cantore (100 ducati); il che denota una notevole considerazione da parte dei procuratori e del maestro di cappella.

176. Cfr., per esempio, JANE GLOVER, *Cavalli*, Londra, B. T. Batsford, 1978, pp. 15–16.

dopo la celebre peste del 1630-1631, nella quale era morto il suo precedente consorte Alvise Schiavina;¹⁷⁷ mentre la sorella di Giovanni Rovetta, Elena, si unì in matrimonio, in epoca imprecisata, con tale Antonio Volpe.¹⁷⁸ Nel 1662 o poco prima, tuttavia, quest'ultimo e la consorte si separarono; una serie di documenti notarili, rogati in quell'anno, fornisce qualche utile informazione al riguardo. In essi il nome del consorte è citato per esteso, come Antonio de Grandis «detto Volpe» del fu Martino, risiedente nella contrada di San Vitale. Quest'ultimo si presentò presso il notaio Paulini, affermando aver riscosso alcune somme di denaro:¹⁷⁹

per conto dell'heredità della *quondam signora* Pasquetta Cotti *relitta del quondam signor* Giacomo Roeta, che spettavano alla *signora* Elena Roetta *figliola d'essa quondam signora* Pasquetta, et consorte di lui *signor* Antonio, afferma haver delle medesime summe di denaro fatto investita nell'ufficio *illustrissimo* della Cecca nel deposito del sette per cento in doi partite.

Il Grandis-Volpe evidentemente morì poco dopo, perché il sette novembre dello stesso anno si presentò presso il medesimo notaio la stessa «molto illustre signora Elena Roetta *relitta* di *signor* Antonio Volpe», volendo eleggere suo procuratore il «molto illustre *signor* Giovanni Roetta suo fratello», perché potesse trarre dall'ufficio della Zecca «a qualunque deposito, tanto a capital vivo, quanto sopra la vita *cadauni* pro maturati, e che matureranno nell'avvenire».¹⁸⁰

Anni più tardi, la stessa Elena ed il figlio, «*reverendus* *Johannis* Baptista G[r]andis *dicti* Roetta *quondam* Antonij»,¹⁸¹ fecero rogare al medesimo no-

177. Per un riassunto della situazione familiare di Francesco Cavalli e sul matrimonio con Maria Canal Schiavina, detta anche Maria Sozomeno dal nome del nobile cipriota, vescovo di Pola, già protettore della madre, cfr. v10, *Ancora su Francesco Cavalli*, pp. 243–244.

178. v10, *Nuovi elementi biografici*, p. 205.

179. Le «partite» citate nel documento erano una di «ducati cinquecento, de dì 14 agosto 1653», e l'altra di «ducati settecento, de dì 29 novembre susseguente, tutte a nome, e credito della *detta signora* Elena, capitabili per l'heredità *suddetta*, mentre era seco in matrimonio; che però come suoi [beni] dimissoriali ne potrà essa *signora* Elena a suo piacimento disporre senza ostacolo o *contraditione* alcuna»; cfr. I-Vas, NA, b. 3497 (Claudio Paulini e soci, protocolli 1662/I), c. 49r-v, atto datato 6 marzo 1662. Si potrebbe opporre qualche dubbio circa l'identificazione del de Grandis, detto Volpe, con il marito della sorella di Rovetta, Elena; ma le coincidenze (il nome della moglie, della madre di costei, della contrada San Vitale, nella quale abitava Volpe, come accertato da Vio) e, ancora di più, la connessione con i documenti citati più sopra e qui oltre, la rendono praticamente certa.

180. I-Vas, NA 3498 (Claudio Paulini e Soci, protocolli, 1662/II), c. 299v–300r (7 novembre 1662).

181. Qui, e in altri luoghi del medesimo documento, il nome di famiglia del padre di Giovanni Battista Grandis (ovvero 'Rovetta' o 'Rovettino') è poco chiaro (in altri punti sembra potersi leggere «Gondis» o «Gondris»), il che lascia sospettare che il notaio non l'abbia inteso bene — forse perché il personaggio non era ricordato volentieri —, e l'abbia magari ricostruito a posteriori, a memoria. Figura, invece, assai chiaramente come «de Grandis» nel documento da lui stesso fatto rogare (cfr.

taio una nuova procura, questa volta dando al «molto illustre signor Giovanni Battista Gualtieri» ampia facoltà di poter «riscuoter, elevar, et ricever» qualsiasi somma dai depositi presso la Zecca;¹⁸² il documento fa esplicita menzione del già citato testamento del fratello e zio Giovanni Rovetta.

L'antefatto di tutti e tre i documenti è costituito evidentemente dagli investimenti a nome di quest'ultimo, nei vari depositi da questi versati presso la zecca di stato veneziana, forse con i fondi derivanti dalla citata commissione delle musiche per i festeggiamenti della nascita del Delfino di Francia (il futuro Luigi XIV), e la relativa dedica al re francese della sua opera quarta, *Messa e Salmi concertati*.¹⁸³ L'8 agosto 1652 Giovanni Rovetta si era premurato di creare il patrimonio per l'ordinazione sacerdotale del nipote Giovanni Battista «Volpe», tuttora ricordato con quel nome, e spesso con un altro soprannome, «Rovettino»;¹⁸⁴ al tempo diacono nella chiesa di San Fantin; in quell'occasione citò esplicitamente i sessanta ducati che riscuoteva annualmente dall'ufficio dei Pro' della Zecca, in seguito al deposito di ben mille ducati da lui effettuato «al deposito delle cinque per cento in vigor di partita de di 31 Ottobre 1639» sottoscritta dai procuratori, e da «Don Bernardo Cesana scontro».¹⁸⁵

Tra i molti dati forniti da tali documenti, spiccano quelli relativi alla consorte di Giacomo Rovetta, Pasqua («Pasquetta») Cotti. Costei era una componente di un importante famiglia di mercanti di origine greca, che aveva raggiunto una notevolissima prosperità già nella generazione precedente, con Eustachio (Stathis) Cotti; questi, ottenuta la cittadinanza originaria,¹⁸⁶ e

qui sopra); non sembra possibile metterlo in relazione con la famiglia di musicisti omonima, attiva a Roma, ma proveniente da Montalboddo (oggi Ostra) nelle Marche (gentile comunicazione del sig. Giovanni Ricciotti, 18 gennaio 2013).

182. I-Vas, NA 3523 (Paulini Claudio e soci / Protocolli 1669/I), c. 34r. Il Gualtieri era un ufficiale di notevole grado della Zecca; cfr. ZBG, reg. 11 (rubrica 1662) c. 14r, ZBG, b. 9; ZBG, b. 163, c. 405.

183. Cfr. nota 96.

184. Cfr. la voce relativa in *New Grove*, sotto «Volpe, Giovan Battista»; e quella in *Neue MGG, Personenteil*, 14, coll. 558–561, in coda alla voce «Rovetta, Giovanni». FRANCESCO GASPARINI, *L'armónico pratico al cimbalò*, Venezia, Antonio Bortoli, 1708, p. 62, menziona un «sentimento» del «famoso Ruettino di felice memoria, già organista della ducale di San Marco di Venezia». Questa continua oscillazione tra nome di famiglia e soprannome ereditato dallo zio, riscontrabile nei documenti, non è affatto rara per l'epoca. Il medesimo fenomeno si riscontra nei documenti riguardanti lo stesso Francesco Caletti Bruni, che soltanto irregolarmente, e in documenti successivi al 1630 circa, è citato nei documenti veneziani con il cognome del suo primo mecenate Federico Cavalli.

185. Il documento si trova in I-Vas, NA 3469 (Paulini Claudio e Soci, protocolli 1652/II), cc. 505v–506v.

186. I-Vas, *Avogaria de Comun*, b. 381 (Cittadinanze originarie, 21), fasc. 88; e il sunto schematico riportato in I-Vmc, ms. P.D. c. 4/ 2; cfr. TASSINI, *Cittadini Veneziani*, pp. 125–126 (alla voce 'Cotti'); consultabile online <http://lettere2.unive.it/manoscritti/tassini/img/ve0039-pdc_4.2_125.jpg> e <http://lettere2.unive.it/manoscritti/tassini/img/ve0039-pdc_4.2_126.jpg> (accesso dicembre 2015).

maritando una Giustinian (componente dell'omonima ed illustre famiglia nobile veneziana di origine cipriota), si era posto in relazione con la parte più influente della nobiltà veneziana.¹⁸⁷

In seguito, forse proprio in virtù dell'eredità di Eustachio Cotti, Pasquetta Cotti ebbe diritto ad una parte dei rendimenti relativi agli investimenti fatti dal suo congiunto; diritto che poi Antonio de Grandis fece valere con il documento notarile da lui fatto rogare, e che poi vennero goduti — assieme a quelli depositati da Giovanni Rovetta — da Elena e dal figlio Giovanni Battista 'Volpe'.

I depositi di denaro presso della Zecca (detti 'del Sale', 'al tre' o 'al cinque' per cento ecc., a seconda del loro rendimento) a quel tempo erano considerati particolarmente sicuri, e di ottimo rendimento;¹⁸⁸ perciò erano assai praticati, non soltanto dalla nobiltà, ma anche dal ceto cittadino e mercantile più abbiente, nonché dai musicisti di maggior spicco operanti presso la cappella ducale, tra cui Cavalli e Legrenzi.¹⁸⁹ Gli interessi dei vari versamenti effettuati da Rovetta nei depositi della Zecca veneziana furono poi utilizzati dai commissari testamentari — la sorella Elena e il nipote Giovanni Battista — per il pagamento delle mansionarie da lui ordinate nel suo testamento.¹⁹⁰

Alla luce dei documenti notarili sopracitati, i dati offerti da documenti già noti assumono nuovo significato; per esempio, era già ben noto che il musicista, nel suo testamento,¹⁹¹ ordinò le proprie esequie e la propria sepoltura

187. I depositi in Zecca da Eustachio Cotti sono registrati in I-Vas, ZBG, 163 (Terminazioni, 14 lu. 1637–3 nov. 1639), cc. 413r–416v (1–3 marzo 1638); il testamento dello stesso Eustachio, con il quale ordina la ricchissima mansionaria fondata quegli stessi investimenti è in I-Vas, NT, 329, n° 532 (testamenti Fausto Doglioni/II), datato 8 marzo 1629.

188. I registri citati dei provveditori in Zecca coprono, pressoché senza lacune, il periodo dall'anno 1623 (n° 159) al 1805 (n° 1063). Non esiste purtroppo bibliografia riguardante tali investimenti; ma una semplice scorsa evidenzerebbe quanto il loro studio potrebbe risultare fruttuoso agli studiosi interessati non solo all'economia, ma anche ai numerosi altri aspetti della società veneziana dall'epoca.

189. MENNITI-IPPOLITO, *Fortuna e sfortune di una famiglia veneziana nel Seicento*, p. 39, nota 1.

190. Le date dei versamenti precedentemente attuati da Rovetta sono elencate con precisione nel documento in I-Vas, ZBG, 201 (Terminazioni, 12 dicembre 1668–8 giu. 1669), c. 314 (20 febbraio 1669): in quello 'al cinque per cento' vennero depositati complessivamente 2500 ducati, in diverse «partite», alle date 8 aprile 1638, 31 ottobre 1639, 16 gennaio 1642, 26 giugno 1643 (nei depositi 'al 5%' di rendimento), mentre un solo deposito di 1750 ducati fu versato nei depositi 'al 7%', il 5 novembre 1655.

191. Estratti in MOORE, *Vespers at St Mark's*, pp. 235–236 (doc. 16); notizie in VIO, *I monasteri femminili del Seicento*, pp. 314–315. La particolare insistenza con la quale quella chiesa ricorre in molti dati biografici dei Rovetta ha probabilmente la sua radice nel fatto che lì aveva la sua residenza, almeno dalla metà del Quattrocento, la *scuola dei Sonadori* (VIO, *L'Arte dei sonadori*, pp. 71–72); è molto probabile che della scuola siano stati membri già il nonno Alberto e il padre Giacomo, entrambi strumentisti di spicco, e poi lo stesso Giovanni Rovetta. Ciò, tuttavia, non è verificabile dalla documentazione, essendo da tempo scomparsa la «mariegola» o matricola della scuola.

nella chiesa veneziana di San Silvestro. Nel 1780, in seguito a richiesta del pievano di quella chiesa, la magistratura che a Venezia si occupava di sanità pubblica, i Provveditori e Sottoprovvveditori alla Sanità, con un avviso a stampa fece sapere a chiunque avesse o ritenesse avere diritti su alcune lapidi che sarebbero state rimosse di lì a poco per il rifacimento del pavimento, di rendere noti tali diritti nel termine di trenta giorni; nel foglio sono riportate per esteso le iscrizioni sulle lapidi sepolcrali, compresa quella dell'arca familiare dei Rovetta:¹⁹²

Jo: Rovetta D. M. Sacelli, Musicæ praefectus Sepulcrale suarum major: Domicil. Hieron. Cotti Ecclesiae Presb. Tit., & Avunculus hoc Pietatis Monim. Parand. curavit 1646

Il sepolcro si trovava accanto a quello di Antonio Fustinoni – mercante di origine bergamasca, amico di Francesco Cavalli ed esecutore delle sue ultime volontà –,¹⁹³ e cioè «all'altar di san Giuseppe». Nella documentazione dell'archivio antico della parrocchia veneziana di San Silvestro tuttora esistente (residuo di quella originaria ben più cospicua, che comprendeva manoscritti e dipinti andati dispersi in anni anche recenti¹⁹⁴) si trova ampia traccia delle disposizioni testamentarie di Gerolamo Cotti, sacerdote veneziano di un certo spicco, titolato nella chiesa medesima.¹⁹⁵ Questi infatti

192. I-Vas, *Miscellanea stampe della Serenissima Repubblica*, b. 190 (Provveditori alla Sanità, busta 'B'); cfr. VIO, *Elementi biografici*, p. 207.

193. Cfr. nel testamento del musicista, edito in TEODORO WIEL, *Francesco Cavalli (1602–1676) e la sua musica scenica*, «Nuovo archivio veneto», n.s., xxviii, 1914, pp. 108–150: 146.

194. Cortese segnalazione del dott. Davide Trivellato, dell'Archivio Storico Patriarcale di Venezia.

195. Non risulta invece abbia mai fatto parte del clero di quella chiesa Giovanni Rovetta stesso; negli atti tuttora esistenti il suo nome non è mai riportato come componente del capitolo della chiesa. Del resto, come già affermato da VIO, *Nuovi elementi biografici*, p. 206, la documentazione non riporta alcun dato concreto a sostegno dell'ipotesi che Rovetta fosse un religioso, né sacerdote secolare, né tantomeno appartenente a qualsivoglia ordine religioso (non esiste la «Congregazione di S. Silvestro» della quale avrebbe fatto parte il «prete» Giovanni Rovetta, secondo CAFFI, *Storia della musica sacra*, p. 266). L'equivoco nacque forse in seguito alla citata vicenda, relativa all'arca di famiglia in San Silvestro (VIO, *Nuovi elementi biografici*, p. 207), e dalla confusione, frequente in atti redatti decine di anni dopo la morte del musicista, con il nipote Giovanni Battista De Grandis-Volpe-Rovettino, quest'ultimo ben documentato come ecclesiastico di un certo spicco. Poco prima di consegnare lo studio è giunta una cortese segnalazione del prof. Jonathan Pradella (trasmessa dal prof. Lorenzo Bianconi che nuovamente si ringrazia): alla data 29 marzo 1646, nei registri della parrocchia di San Marco — nella cui giurisdizione ricadeva la residenza riservata dai procuratori al maestro della cappella ducale, che vi doveva soggiornare stabilmente — è registrato il decesso di «Marina consorte del signor maestro di cappella d'anni 50»; I-Vasp, *Parrocchia di San Marco di Venezia, Registri dei morti*, 2 («S. Marco. Libro de' morti. 1600 usque 1649»).

ordinò, con il suo testamento vergato di suo pugno il 25 aprile 1620,¹⁹⁶ una ricca mansionaria, da celebrarsi appunto in quella chiesa.¹⁹⁷ Il complesso e ricco cerimoniale, da lui ordinato per la propria sepoltura, ricorda da vicino quello ordinato quasi cinquant'anni dopo dal nipote Giovanni Rovetta, nel suo testamento:¹⁹⁸ rimandando ad un secondo tempo la costruzione di una vera e propria «archa», indica quale luogo da lui prescelto quello poi indicato imprecisamente nella tarda stampa citata sopra. Come era uso infatti, i componenti di una stessa famiglia ordinavano spesso, per via testamentaria o con opportune indicazioni date ai famigliari, di essere sepolti nella stessa 'archa' dei propri predecessori; uso certo suggestivo, ma che nel tempo poteva dar luogo — come testimonia la disposizione tardosettecentesca dei provveditori alla Sanità — a seri inconvenienti di ordine sanitario.

Nel testamento di Gerolamo Cotti vi sono indizi di una vicinanza del sacerdote con gli strati più alti della società veneziana del tempo; cosa che non giunge inaspettata, dato il titolo che deteneva in una delle più antiche e ricche chiese veneziane.¹⁹⁹ Nel prosieguo del testamento il sacerdote cita i suoi due cognati, Giacomo (da identificarsi con il padre di Giovanni Rovetta — ed evidentemente colui che si era unito in matrimonio con la già citata sorella di Girolamo, Pasqua o Pasquetta Cotti) e Marcantonio. Ma più avanti ancora cita in primo luogo il nipote Antonio, nome finora non incontrato, riponendo in lui notevoli speranze per la sua carriera ecclesiastica; e gli altri nipoti Giovanni ed Elena, da identificarsi con il compositore e la sorella. Nella documentazione della procuratia, peraltro, è possibile ricordare almeno due occasioni nelle quali è menzionato Antonio Rovetta. La prima risale al 1617, quando i procuratori decisero di eleggere i tre musicisti «Antonio Roeta, Piero furlan, Marc'Antonio Zorzi» al posto di due strumentisti recentemente mancati, Antonio Chilese e Francesco Venier, ed un altro, «Zanetto Chilese che si trova fuori a Gras».²⁰⁰ Non sappiamo se Antonio Rovetta

196. La data, come si affretta ad aggiungere — non senza orgoglio patrio e personale — lo stesso estensore, era carica di risonanze sia per lui stesso (nato proprio in quel giorno, nell'anno 1582 — era quindi trentottenne), come per la città di Venezia, miticamente fondata lo stesso giorno dell'anno 452.

197. L'intero testamento, nell'originale stilato da Cotti, è in I-Vas, NT, 841 (notaio Marino Reni, testamenti II), cedola n.° 473.

198. Cfr. lo stralcio edito da MOORE, *Vespers in St. Mark's*, I, pp. 235-236, doc. 16.

199. Ricorda infatti di aver dato «a livello» una somma non precisata alla «clarissima Veniera Venier hora habitante in Villa di Monticel sotto Lonigo territorio di Vicenza», e dal ricavato dell'investimento ordina sia usufruttuaria la madre, sin che vivrà; ed afferma inoltre di essere abitante «nella casa posta in mio nome dalli eccellentissimi signori Procuratori d'Ultra».

200. Da I-Vas, PdS, reg. 141 (Terminazioni 1614-1620), cc. 68rv, 30 aprile 1617; cfr. SELFRIDGE FIELD, *Rovetta's music for the Holy Week*, p. 406, e nota 24; la deliberazione dei procuratori specifica «con obbligo di servir nelli tempi limitati per la termination 7 dicembre 1614, et esser obligati sonar

abbia poi proseguito la sua carriera musicale;²⁰¹ il fatto che il testamento di Girolamo Cotti non faccia il minimo cenno di sue attività in quel campo, di per sé potrebbe non significare nulla, dato che non vi si fa cenno neppure delle analoghe attività di Giacomo e Giovanni Rovetta. Comunque, Antonio Rovetta dovette in seguito abbracciare la carriera ecclesiastica, o venirne indirizzato dai genitori, probabilmente su suggerimento dello stesso zio Gerolamo, che nel testamento caldeggia assai quella scelta; infatti, il secondo documento marciano sinora reperito, successivo di quasi vent'anni, elenca «G. Antonio de Giacomo sonador» non più come strumentista, ma tra i candidati di un'elezione di «figlioli per entrar nel seminario».²⁰²

Talvolta, nella bibliografia specializzata, alla famiglia Rovetta viene associato anche un altro musicista marciano, Vito Rovetta; cantore, ma anche strumentista, uno di quei virtuosi — non rari all'epoca — abili nel cantare accompagnandosi con la tiorba. Il suo nome ricorre abbastanza spesso nella documentazione della cappella ducale, intorno al secondo decennio del Seicento, dopo la sua prima elezione;²⁰³ ma già precedentemente era stato attivo, nel-

de tutti quell'*instrumenti*, che sapranno sonar, si come le sarà imposto dal capo de concerti, et dal maestro di capella [...]. Evidentemente il documento si riferisce a Graz, sede della corte arciducale d'Austria; infatti, già ben prima che l'emorragia di strumentisti e cantori privasse la cappella ducale delle «voci più esquisite», era ben attivo il canale preferenziale verso l'Austria e le corti principesche austro-germaniche dipendenti da Vienna, come ben insegna la storia professionale di Andrea e Giovanni Gabrieli.

201. Due composizioni, gli inni *Ut queant laxis* e *Quo Sanctum Marcum*, a 4 voci, sono a lui erroneamente attribuite nella copia tarda in I-Vnm, cod. it. cl. IV 1136, confondendolo inoltre con il ben più tardo, già nominato, Giovanni Battista Volpe, ovvero il nipote di Giovanni Rovetta; mentre in quello che sembra essere il manoscritto marciano originale (oggi in I-Vasp, Capitolo di San Marco, sezione antica, Libri manoscritti, Libri musicali 4), risultano anonime. Le composizioni sono presentate e illustrate da LUIGI COLLARILE, «Ad uso della cappella ducale di Venetia». *Intorno a due inedite composizioni sacre di Francesco Cavalli*, in *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra* (Roma, 26 maggio-1 giugno 2011), a c. di Antonio Addamiano – Francesco Luisi, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2013, pp. 639–664. Lo studioso ritiene di poterle attribuire fondatamente — sulla scorta di alcune annotazioni tratte dai registri della procuratia — a Francesco Cavalli; l'analisi stilistica delle composizioni avvalorava l'attribuzione.

202. I-Vas, PdS, reg. 143 (Terminazioni 1629–1637), c. 148v (16 novembre 1636), nel terzo degli elenchi presenti, relativo ai tredici candidati «straordinarij», che probabilmente dovevano rimpiazzare qualcuno dei dieci precedenti, in caso d'impedimento. È anche specificato che essi sono elencati in ordine d'anzianità; Antonio Rovetta è il primo elencato, ma è difficile stabilire se ciò voglia significare che era il più giovane, ovvero — come sarebbe più probabile, se fosse identificabile con il citato nipote di Girolamo Cotti — il più anziano del gruppo.

203. Infatti venne eletto due volte; dapprima, l'11 aprile 1615, soltanto per servire in alcune specifiche occasioni: «per servir nelli organi [...] in tutti li concerti» ordinati dal maestro di cappella, alla presenza della «Serenissima Signoria» (il doge ed un gruppo ristretto di consiglieri), e nei giorni di particolare solennità, «ch'è solito farsi concerti»; cfr. I-Vas, PdS, reg. 141, c. 15v, 11 aprile 1615; cit. in SELFRIDGE FIELD, *Rovetta's music for the Holy Week*, p. 406, nota 22. Forse l'elezione non ebbe effetto, perché egli venne poi retribuito per prestazioni musicali da lui effettuate in singole occasioni, spesso

le sue molteplici abilità, nelle esecuzioni musicali organizzate in occasione dell'annuale festa presso la scuola di San Rocco.²⁰⁴ Nonostante tale relativa ricchezza documentaria, la sua figura è sfuggente; le sue origini non sono chiarite dalla documentazione, dove comunque non è mai citato in associazione con i componenti della famiglia sinora citati. A parte le sue attività di musicista, era anche sacerdote titolato presso la chiesa di una piccola località piuttosto appartata da Venezia, Sant'Angelo di Piove di Sacco;²⁰⁵ infatti è anche citato più brevemente come «il monsignor da Piove»,²⁰⁶ il «falsetto da Piove», o con altre formule simili. Già all'atto della prima elezione, egli chiese ed ottenne di essere rimborsato delle spese di viaggio dalla località d'origine;²⁰⁷ ed anche in seguito le annotazioni marciiane accennano alle difficoltà derivate dalla distanza dal suo consueto luogo di residenza.²⁰⁸ Alcune cronache del territorio padovano lo ricordano come ecclesiastico «rettore» della chiesa anzidetta, ma anche come «raro musico Don Vido Bergamasco da Padoa»,²⁰⁹ ovvero «Don Vito Roveto Bergamasco»;²¹⁰ aggiungendo che egli «nell'armonia e scientia di contemplar et exercitar i concerti e cori

in occasione delle festività maggiori (cfr. p. es. I-Vas, *PdS*, reg. 30, cc. n.n., alla data 15 gennaio 1619). Seguì l'elezione a cantore effettivo, con i consueti obblighi, il 3 gennaio 1621, con salario annuo di ben 100 ducati, il che fa ritenere che alle precedenti incombenze straordinarie si fossero aggiunte quelle consuete per i cantori effettivi; cfr. I-Vas, *PdS*, reg. 142, c. 5r.

204. È documentato negli anni 1604, 1608, 1617–1624, 1627; cfr. GLIXON. *Honoring God and the city*, pp. 283–287.

205. Il musicista è già qualificato come «messer Vido Roveti arciprete, et rettor di S. Angelo in Padovana», nel primo atto di elezione della procuratia, sopra citato. Nella raccolta *Canoro pianto di Maria Vergine sopra la faccia di Christo estinto* (Venezia, Bartolomeo Magni, 1613), su poesie spirituali di del frate benedettino Angelo Grillo, contenente la sua composizione, *Misera, e come puote l'anima addolorata* (cfr. FABBRI, *Monteverdi*, pp. 172–173, 200–202), è definito semplicemente «D. Vido Rovetto». Nella più tarda e più nota raccolta *Ghirlanda sacra scielta da diversi eccellentissimi compositori de varij motetti a voce sola*, edita a cura del cantore marciano Leonardo Simonetti (Venezia, Gardano «appresso Bartolomeo Magni», 1625), nella rubrica apposta al suo mottetto *Gaudete omnes* è invece detto «R. D. Vido Rovetto arciprete di S. Angelo. detto il Falsetto da Piove».

206. Per esempio nella polizza per la festa della scuola di San Rocco nel 1617, citata a nota 76.

207. «Che siano datti ducati vinti al reverendo messer prè Vido Rovetta da S. Agnolo in Padovana il qual fu eletto per falsetto a servir nelli concerti delli organi con ducati cento all'anno, et pagarli le spese del viaggio come li fu promesso a parte, et questi siano per conto de ditte spese»; I-Vas, *PdS*, reg. 141, c. 39v, 17 aprile 1616.

208. In occasione di una sua prolungata assenza (per un anno intero, a partire dal novembre 1630), egli dovette provare l'indisposizione «con fede del medico, et depositione di due testimonij, con loro giuramento»; I-Vas, *PdS*, reg. 143, c. 39r, 1 gennaio 1632.

209. *Descrittione di Padoa e suo territorio*, [ca. 1606], Padova, Biblioteca Civica, ms. B.P. 324 (ed. mod. Conselve, Veneta Editrice, 1993); questa sembra essere la fonte di tutta la documentazione successiva, che perciò non si cita per brevità.

210. Da altra copia della medesima opera citata alla nota precedente, sempre in Padova, Biblioteca Civica, ms. B.P. 125 [1–16].

Recercare XXVIII/1-2 2016

ordinati composti de soni et intervalli, generando constitutioni, toni e mutationi, ha per parer de molti pochi pari». ²¹¹

La parentela di Vito Rovetta con i componenti della famiglia veneziana trattata in questo studio resta da verificare; la sua recente provenienza bergamasca, dichiarata con una certa enfasi nella documentazione, porterebbe anzi ad escludere una simile ipotesi. Ancor più incerta è la parentela di altri cantori o compositori omonimi, come Nazario Rovetti, ²¹² noto soltanto per la testimonianza relativa ad una sua raccolta musicale oggi dispersa, nella quale sembra fosse definito «virtuoso del serenissimo duca di Mantova». ²¹³

Anche al di fuori del ristretto ambiente veneziano la musica di Giovanni Rovetta fu ampiamente apprezzata. Buona e ben documentata è la diffusione dei suoi lavori in altri paesi, innanzitutto grazie alle ristampe di interesse sue raccolte già edite a Venezia, approntate dagli Eredi Phalèsè di Anversa; e inoltre in seguito al trasferimento e alla circolazione di musicisti marciiani (o che ebbero comunque contatti all'interno della cappella ducale veneziana), e dei materiali a stampa e manoscritti che essi portarono con sé nel loro trasferimento in cappelle musicali dei principati germanici. ²¹⁴ In Inghilterra, la presenza di manoscritti contenenti sue composizioni profane, tratte dalle raccolte a stampa, si dovette forse all'ottima impressione suscitata dalla succitata rappresentazione veneziana dell'*Ercole in Lidia* nell'inglese John Evelyn, assai influente nella cerchia della casa reale.

211. *Descrizione di Padoa e suo territorio*, Padova, Biblioteca Civica, ms. B.P. 324, p. 288 (ed. mod. p. 194).

212. La lieve divergenza del nome di famiglia non è probante; si pensi solo alla quantità di forme che il nome dello stesso Giovanni Rovetta assume nei documenti veneziani.

213. Secondo la testimonianza di GIUSEPPE OTTAVIO PITONI, *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica*, ed. mod. a c. di Cesarino Ruini, Firenze, Olschki, 1988, p. 230: «Nazario Rovetti. Virtuoso del serenissimo duca di Mantova, stampò li motetti a 4, libro 1°, opera II, in Venezia per Bartolomeo Magni l'anno 1621».

214. Due esempi particolarmente interessanti sono trattati in FROHMUT DANGEL-HOFMANN, *Eine bisher unbekante Monteverdi-Quelle*, «Die Musikforschung» xxxv, 1982, pp. 251-254; JEROME ROCHE, *Rovetta and Tunder: Misattribution or plagiarism?*, «Early Music», III, 1975, pp. 58-60. Occorre osservare però che buona parte delle copie manoscritte di composizioni di Rovetta, tuttora conservate in biblioteche o istituzioni germaniche, sono copie (talvolta anche assai tarde) di lavori apparsi a stampa durante la sua vita. Numerose copie manoscritte della *Salve Regina* a cinque voci, posta in chiusura della raccolta *Motetti concertati a due, tre, quattro, & cinque voci, con le litanie della Madonna [...] opera terza* (Venezia, Alessandro Vincenti, 1635), sono in biblioteche di varie istituzioni tedesche ed austriache; tutte sono assai tarde, probabilmente ricavate dalla ristampa pubblicata nella rivista «Allgemeine Musikalische Zeitung», xv/1, 6 gennaio 1813, pp.n.n. (inserto musicale dopo p. 16); una nota avverte che la trascrizione venne effettuata dalle parti originali (allora evidentemente conservate nella loro completezza) della ristampa del 1640 (RISM/AI 2965), conservate allora presso la biblioteca dell'Elisabethanischen Gymnasiums a Wroclaw (allora Breslau), e oggi (ridotte alle sole parti di Alto, Basso e b.c.) presso la biblioteca universitaria della medesima città.

Testimonianza particolarmente interessante della considerazione nella quale era tenuto il compositore dai suoi contemporanei è la lettera dedicatoria di una raccolta edita nel 1668, comprendente musiche di Bonifacio Graziani. Il fratello del cantore e compositore romano, dedicando la raccolta ai «molto illustri, et virtuosissimi signori», Giovanni Rovetta, Natale Monferrato, Francesco Cavalli, e «Gio. Battista Rovetta», allora rispettivamente maestro e vicemaestro di cappella, primo e secondo organista della «reggia basilica di San Marco», avvicinò baroccamente il nome del primo al rovetto ardente di biblica memoria:²¹⁵

Chi non ammira in voi sig. Giovanni Rovetta uno spirito quasi dissi divino, come nel famoso rovetto di Mosè tutto lume in nere et acute note espresso. Risplendeva quello senza incenerirsi giamai, e voi anche dopo le ceneri serbarete vivo lo splendore della vostra virtù, come i lumi eterni [...].

Ancora al nome di Graziani è legata la singolare iniziativa del compositore brandeburghese Christoph Peter, che l'anno successivo pubblicò una raccolta di proprie creazioni,²¹⁶ composte però «ad imitationem quarundam praestantissimorum musicorum cantionum» — cioè assumendo come modelli altrettante composizioni di autori ritenuti eccellenti dall'autore ed evidentemente dall'ambiente in cui operava. Gli autori prescelti per l'esercizio mimetico sono spesso di area germanica, e particolarmente di quella parte della Germania dalla quale proveniva lo stesso Peter (Johann Hermann Schein, Andreas Hammerschmidt, Tobias Zeutschners, Friedrich Weissensee, Alberik Mazak); mentre sono presenti tre soli autori italiani: il citato Graziani,²¹⁷ il pugliese, ma attivo a Ferrara e a Vienna, Giuseppe Tricarico, e lo stesso Giovanni Rovetta.²¹⁸

215. BONIFACIO GRATIANI, *Sacri concerti [...] a due, tre, quattro e cinque voci [...]. Opera decimaquinta*, Roma, Amedeo Belmonte, 1668. La descrizione bibliografica della stampa e la trascrizione completa della dedica sono in JOSÉ M. LLORENS, *Le opere musicali della Cappella Giulia, 1: Manoscritti e edizioni fino al '700*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1971, pp. 262–264. Si ringrazia il prof. Sergio Monaldini per la cortese segnalazione.

216. *Precationis thuribulum continens litanias sive missas (ut vocant) duodecim, partim quindenum, partim septenum, octonumque vocom, cum basso continuo, ad imitationem quarundam praestantissimorum musicorum cantionum*, [...], Guben, Christoph Gruber, 1669.

217. Con le litanie *O Herr erbarm dich* «super *Intende Domine*», e *Herr erbarm dich über uns* «super *Exaudi Domine vocem deprecationis*».

218. Sono la messa «Super *In te Domine speravi*», a otto voci in due cori di 3 voci 'favorite' [soliste] e 5 'a cappella', il cui modello è l'omonimo motetto a cinque voci (n.° 34) della raccolta *Motetti concertati a due, tre, quattro et cinque voci [...]. Opera terza*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1635); e le litanie *Super «Venga»*, a due violini, cinque voci e b.c., per le quali il modello è il madrigale *Venga dal Ciel migliore virtù*, n.° 11 dai *Madrigali concertati a 2, 3, 5, 6, 8 [...]. libro secondo*, op. 6, Venezia, Alessandro Vincenti, 1640.

Ovviamente, la derivazione del nome del compositore, offerta all'inizio di questo studio, è assai più plausibile rispetto a quella proposta nella dedica della raccolta di Graziani. Ma, come si è potuto constatare, è anche senza dubbio più fruttuosa ai fini della ricostruzione dei rapporti artistici, umani e sociali nei quali il musicista si mosse durante la sua lunga e luminosa carriera; e quindi può fornire un valido ausilio alla comprensione delle scelte stilistiche osservabili nelle sue composizioni. Resta comunque valida l'altra asserzione di Graziani, cioè che la memoria del nome di Giovanni Rovetta, delle sue composizioni e dell'indubbia «virtù» che le ha prodotte, resterà durevolmente viva; le sue composizioni vengono infatti tuttora pubblicate in edizioni moderne²¹⁹ ed eseguite, a più di quattro secoli dalla sua nascita.

219. Si vedano le già citate edizioni GIOVANNI ROVETTA, *Masses*, GIOVANNI ROVETTA, *Messa, e salmi concertati*, e *Sacra Corona*, Venice, 1656; nonché *Madrigali Concertati a 2, 3, 5, 6, 8 et nel fine una cantata a 4, libro secondo, op. 6* (Venice, 1640), ed. John Whenham, ASCIMA (*Archive of seventeenth-century Italian madrigals and arias*), Birmingham, Birmingham University, 2012 (<www.ascima.bham.ac.uk>).