

Tra testo letterario e tradizione musicale: spunti veneziani^{*}

Martina Dal Cengio
(Università degli Studi di Roma “La Sapienza”)

ORCID 0000-0002-9422-6806

DOI: 10.54103/consonanze.161.c333

Abstract

Approfondire la fortuna musicale dei testi lirici può rivelarsi una pista d'indagine proficua sia per delineare le dinamiche di un determinato ambiente culturale, sia per le sue implicazioni ecdotiche, laddove consente, in alcune circostanze, di imbattersi in varianti testuali e di suggerire un'ipotesi di datazione dei testi. Attraverso alcuni affondi sulla tradizione in musica di alcune rime di Domenico Venier, Sperone Speroni, Girolamo Fenarolo e Girolamo Molin, il saggio si propone di avviare una riflessione sul contesto veneziano di pieno Cinquecento, scena connotata da una fitta trama di intersezioni tra la sfera musicale e poetica.

Parole chiave: Poesia e musica, ambiente veneziano del Rinascimento, Domenico Venier, Sperone Speroni, Girolamo Fenarolo, Girolamo Molin

Abstract

The investigation of the musical tradition of lyrical texts could be important to delineating cultural dynamics and, in certain circumstances, to studying philological implications, such as textual variants and hypotheses for dating poems. Focusing on musical adaptations of Domenico Venier,

^{*} Questo saggio integra, rielabora e ripropone solo parzialmente considerazioni già pubblicate nella mia tesi dottorale *Le “Rime” di Girolamo Molin (1500-1569) e la poesia veneziana del Cinquecento. Edizione critica e commento*, Scuola Normale di Pisa, a.a. 2019/2020, relatori Corrado Bologna e Andrea Torre. Desidero ringraziare per le loro indicazioni i curatori di questo volume e il revisore anonimo.

Sperone Speroni, Girolamo Fenarolo and Girolamo Molin's rhymes, the article aims to analyze the Venetian context of the 16th century, characterized by many intersections between musicians and poets.

Keywords: Poetry and music, Venetian context of Renaissance, Domenico Venier, Sperone Speroni, Girolamo Fenarolo, Girolamo Molin

Gli studi hanno largamente sottolineato l'importanza di prendere in considerazione, per lo meno in merito ai testi poetici cinquecenteschi, anche la loro coeva messa in musica.¹ Questo ramo della tradizione, infatti, può rivelarsi una pista decisamente proficua sia in una prospettiva ecdotica, laddove i testimoni musicali, talvolta, tramandano varianti sulla cui responsabilità autoriale occorre avviare, caso per caso, le dovute riflessioni, sia in una prospettiva culturale in senso ampio, in quanto consentono di inseguire la ricezione testuale nei confini di un determinato ambiente intellettuale, soprattutto se contraddistinto da una fitta intersezione fra espressioni artistiche.² In più, l'attenzione al punto di incontro tra poesia e musica costringe, necessariamente, a ragionare pure sull'identità dei musicisti coinvolti, sulla quantità dei testi musicati, ponderando di volta in volta le ragioni alla base della scelta, e sulla geografia della circolazione dei singoli testi.

Bisogna ammettere che sono molte le questioni di natura teorica su cui è, tuttavia, scivoloso esprimersi *a priori*, a partire proprio dalla sottile interpretazione delle singole alterazioni testuali che, a rigore, possono essere traccia di una stratificazione redazionale d'autore, interpolazioni del compositore o, perché no, di una banale corruzione attestata nell'antigrafo di riferimento dell'ignaro musicista. In realtà, la faccenda è ancora più com-

1. Per una bibliografia fondamentale si rinvia a Vela 1984; Borghi-Zappalà 1995 (soprattutto M. De Santis, *Questioni di prassi ecdotica nell'edizione dei testi poetici musicati da Andrea Gabrieli*, 57-68); Caraci Vela 1995; Cecchi 1998; Pirrotta 2001; Campagnolo 2001 (soprattutto M. De Santis, *Ancora sull'edizione dei testi poetici musicati nel Cinquecento*, 61-68); De Santis 2000, 2001 e 2007; Caraci Vela 2015 e Piperno 2017.

2. Infatti, trascurare questo lato della *recensio* significa non solo rendere «gravemente mutilato il quadro della loro fortuna, ma vengono anche emarginate attestazioni fra le più precoci (e talora preziose in sede di datazione), né entrano in gioco varianti che non è detto siano sempre dovute ad adattamenti operati dal musicista» (Balduino 2008, 86 n. 126). I possibili approcci analitico-interpretativi nei confronti del testo musicato in ambito rinascimentale sono al centro delle ricerche di Mangani 2023, 13-88. Sulle possibili interazioni tra testo verbale e suo rivestimento musicale si è soffermata, in merito al compositore Filippo di Monte, invece Luzzi 2003, 13-40.

plicata. Molte altre sono infatti le variabili da soppesare, a partire dall'effettiva dimestichezza dei musicisti con la scrittura poetica, da non dare per scontata poiché è poco conosciuto il loro livello di alfabetizzazione lirica. Parimenti, sarebbe importante verificare in che rapporti fosse il compositore con il poeta, al fine di vagliare la probabilità o meno, per esempio, che il primo avesse accesso ai suoi manoscritti autografi. In ogni caso, è indubbio che delineare le coordinate entro cui ha preso forma la musicazione di un esercizio lirico costituisce il primo passaggio per discutere la paternità delle varianti testuali, nonché sondarne la fortuna, anche da parte dell'editoria musicale. Del resto, il quadro è ulteriormente più frastagliato, dal momento che impone di tenere a mente, recuperando una brillante distinzione proposta da Claudio Vela, pure la differenza tra una poesia redatta fin da subito in vista di un suo adattamento musicale (poesia 'per' musica),³ e una «non espressamente composta per la musica ma scelta dai musicisti a posteriori» (poesia 'in' musica).⁴ Questa distinzione non può che avere evidenti ricadute sul processo che ha portato all'intonazione di un testo e, non ultimo, sull'interpretazione di eventuali varianti testuali. Per ora, teniamo sullo sfondo la questione e limitiamo il nostro discorso alla seconda tipologia, dunque a quei componimenti che hanno goduto di una messa in musica solo *dopo* essere stati scritti.⁵

La fortuna musicale di alcuni autori di tardo Cinquecento ha già sollevato una certa attenzione da parte degli studiosi:⁶ si pensi, per citare qualche nome, a Giuliano Goselini, Francesco Coppetta, Luigi Cassola, Gabriello Chiabrera, Luigi Groto, gli ultimi assai vicini alla scena musicale del loro tempo.⁷ Ma è Torquato Tasso, tra i poeti più musicati di

3. Da inscrivere anche nell'orizzonte teorico dell'epoca: utile in tal senso è il lavoro di La Via 1990.

4. Vela 1989, 408.

5. Come ha sottolineato Lorenzo Bianconi, possibili discordie circa una paternità contesa o sulla primazia intellettuale tra poesia e musica non dovevano essere casi isolati, e di queste tensioni è un ottimo esempio una risentita epistola di Luigi Groto, rivolta ad un musico di nome ignoto: la lettera, del 27 maggio 1577, si legge in Groto, *Lettere famigliari* (1601), cc. 101v-103v: c. 103r. La missiva è già segnalata in Bianconi 1986, 341.

6. Non sono mancati studi sulla tradizione musicale di autori di epoche precedenti, quali Ludovico Ariosto (es. Balsano 1981) e Francesco Petrarca, sulla cui messa in musica le ricerche sono innumerevoli (es. Chegai-Luzzi 2005).

7. Per Goselini si rimanda a Luzzi 1991; per Coppetta è d'aiuto Ciliberti 1998; per Cassola si veda Bellorini 1995; per Chiabrera si rinvia a Volta 1900, Vassalli 1993 e Russo 1993; per Groto sono utili Fabbri 1987, Brunello 1987 e Cavallini 1987.

fine Cinquecento, ad aver goduto del maggior riscontro critico,⁸ al punto che la ricezione in musica di tutte le sue opere in versi è al centro del “Tasso in Music Project”, coordinato da Emiliano Ricciardi (University of Massachusetts Amherst).⁹

Risulta più difficile, invece, approfondire la tradizione musicale dei cosiddetti autori minori cinquecenteschi, complici una complessiva penuria di indagini sul tema e la necessità di avviare, da zero, nuove piste di ricerca che analizzino, componimento per componimento, il maggior numero possibile di madrigali, pressoché sempre adespoti, annoverati fra gli stampati musicali dell’epoca. Per un’indagine come questa, il miglior punto di partenza è lo strumento del “Repertorio della Poesia Italiana in Musica 1500-1700 (RePIM)”, coordinato da Angelo Pompilio, che mette a disposizione un ricchissimo database in cui le schede di descrizione di tutte le composizioni musicali sono accompagnate dall’indicazione dei testi poetici rintracciati nelle fonti letterarie.¹⁰

1. Il concento veneziano

Circoscriviamo il discorso alla scena veneziana di pieno Cinquecento, da considerare, secondo David Bryant, «uno dei centri propulsori non solo della cultura musicale italiana, ma anche di quella europea».¹¹ Punto di riferimento per l’editoria musicale (basti pensare all’attività di tipografi come Girolamo Scotto, Antonio e Angelo Gardano),¹² la laguna accolse,

8. Tra i molti contributi, mi limito a ricordare: Balsano-Walker 1988; Vassalli 1988, Gallico 1999, Balsano 2000, Piperno 2013 e Ricciardi 2013. Sui madrigali spediti da Tasso al noto compositore napoletano Carlo Gesualdo, e sul loro rapporto di collaborazione, si veda da ultimo Perotti 2021.

9. Il progetto, che ha il merito di mappare la fortuna musicale di alcune opere tassiane nel periodo compreso tra il 1570 e il 1640 e offrirne un’edizione digitale, è realizzato in collaborazione con Craig Stuart Sapp (Stanford University’s Center for Computer Assisted Research in the Humanities); per maggiori dettagli rimando alla presentazione offerta da Ricciardi 2015.

10. Da ultimo presentato in Pompilio 2005. Il database è consultabile qui: <https://repim.itatti.harvard.edu/resource/repim:formSearch>. Sullo sfondo, è bene non dimenticare anche strumenti di consultazione più tradizionali, quali Vogel *et al.* 1977.

11. Bryant 1983, 446.

12. Per l’editoria musicale veneziana è fondamentale Bernstein 2001; un affondo su Scotto è delineato da Bernstein 1990 e 1998; sui Gardano, si vedano Lewis 1981 e 2005. Sugli interessi musicali, in ambito editoriale, del noto tipografo Francesco Marcolini si è soffermato Armellini 2009.

in effetti, alcuni dei più significativi compositori dell'epoca, primo fra tutti il fiammingo Adrian Willaert,¹³ a capo della cosiddetta Scuola veneziana nonché maestro di allievi di calibro, quali Andrea Gabrieli¹⁴ e Gioseffo Zarlino, quest'ultimo tra i più importanti teorici del suo tempo.¹⁵ Tra gli anni Quaranta e la fine del secolo, la cornice lagunare assume le sembianze di un vivace groviglio di intrecci culturali, il cui frizzante connubio tra sfera letteraria e musicale è già stato largamente approfondito dalla critica, soprattutto in ambito anglosassone.¹⁶ Molti di questi incontri si devono alle varie *soirées* musicali organizzate nei palazzi della ricca società veneziana: del resto, per utilizzare un'espressione di Gaetano Cozzi, in quegli anni a Venezia «non c'era quasi casa in cui non si suonasse».¹⁷ Fra queste dimore spiccano per importanza quella del veneziano Gottardo Occagna, protettore di musicisti come Perissone Cambio e Girolamo Parabosco, sui quali torneremo,¹⁸ del fiorentino Neri Capponi, trasferitosi in Veneto agli inizi degli anni Trenta, e quella del veneziano Antonio Zantani,¹⁹ quest'ultimo

13. La bibliografia su di lui è corposa; ci si limita qui a ricordare il saggio di Pirrotta 2001, 13-42, utile per un inquadramento generale.

14. Per una panoramica sul ruolo di Gabrieli nella vita musicale veneziana del tempo cfr. Degrada 1987 e Bryant-Morell 1988. Per le scelte letterarie di Gabrieli cfr. De Santis 2001, la cui indagine si iscrive all'interno dell'imponente progetto dell'Edizione nazionale delle sue opere, coordinato da David Bryant e ancora in corso.

15. Non è secondario ricordare che Zarlino prese parte all'esperienza dell'Accademia della Fama (1557-1561), a cui aderirono, in veste ufficiale, pure letterati di punta come Bernardo Tasso, Dionigi Atanagi e Celio Magno, tutti già protagonisti del sodalizio veniero. L'Accademia della Fama, fondata da Federico Badoer, da riconoscersi come una delle più ambiziose istituzioni veneziane di pieno Cinquecento, affonda le sue radici nel sodalizio ca' Venier, attivo fin dagli anni Quaranta. Tra i vari collegi che ne componevano la fisionomia, quello dei Matematici includeva anche una classe di Musici, a cui aderirono Francesco da Venezia, Ieronimo Orio, Alessandro Contarini e Gioseffo Zarlino): si rimanda a Guarna 2018 per una capillare ricerca sull'istituzione. Per il ruolo di Gioseffo Zarlino all'interno dell'istituzione cfr. Fenlon 2002; per recenti ricerche sul compositore cfr. Pradella 2022.

16. Limitando i rimandi alla bibliografia più recente, segnalo: Feldman 1995; Bernstein 2001; Lewis 2005; Schiltz 2018. In ambito italiano, sono preziose le considerazioni di Cozzi 1987; Miggiani-Vescovo 1993; e Baroncini 2015.

17. Cozzi 1987, 1.

18. I rapporti di Gottardo Occagna con Cambio e Parabosco (affermati musicisti sulla scena veneta di metà secolo, per i quali si rinvia alle nn. 29 e 48 del qui presente saggio) sono dettagliatamente ripercorsi da Feldman 1995, 51-62, a cui si rimanda per maggiori informazioni sul mecenate.

19. Per Zantani e Capponi cfr. Feldman 1995, 63-81. Gli interessi musicali di Zantani sono testimoniati con precisione da Orazio Toscanella, che gli dedica il suo *I nomi antichi e moderni* (1567): «È pur notissimo, ch'ella s'è di Musica in guisa diletтата, che lungo tempo

definito addirittura «il padre de' musici, dei letterati, degli scultori, degli architetti, de' pittori, [degli] antiquarii» dall'editore musicale Zuan Iacomo di Zorzi.²⁰ Questo gusto per l'intrattenimento musicale, combinato non di rado a letture poetiche e momenti mondani, trova discreta testimonianza nella letteratura dell'epoca. Per esempio, Anton Francesco Doni, giunto a Venezia nel 1547, è autore di una lettera, datata 7 aprile 1548, meritevole di attenzione perché offre un quadro realistico dei tipici concerti che facevano da sfondo alla vita sociale veneziana:

La Musica, che si fa in casa vostra, Signore, di liuti, di stromenti, di pifferi, di flauti, di voci, et in casa dell'honorato M. Alessandro Colombo, è dignissima, et quella de i violoni del S. Guido dalla Porta mirabile, ma se la S. V. udisse la maraviglia ch'io ho gustato con l'orecchia dell'intelligenza qui in Vinegia stupirebbe. Ecco una gentil Donna Polisenia Pecorina (consorte d'un Cittadino della mia patria) tanto virtuosa et gentile che non trovo lode sì alte che la commendino. Io ho udito una sera un conce<n>to de violoni, et di voci, dov'ella sonava, et cantava in compagnia d'altri spiriti eccellenti: il maestro perfetto della qual musica era Adrian Willaert di quella sua diligente invention non più usata da i musici, sì unita, sì dolce, sì giusta, sì mirabilmente acconcie le parole, ch'io confessai non haver saputo che cosa sia stata armonia ne' miei giorni, salvo in quella sera.²¹

pagò la compagnia de' Fabretti, et de' Fruttaruoli cantatori, et sonatori eccellentissimi, i quali facevano in casa di lei Musiche rarissime, et tenne anco pagato a questo effetto Giulio dal Pistrino Sonator di Liuto senza pari. Ove concorrevamo Girolamo Parabosco, Annibal organista di S. Marco, Claudio da Correggio Organista di S. Marco, Baldassare Donato, Perissone [Cambio], Francesco Londariti, detto il Greco, et altri Musici di fama immortale. Si sa ottimamente che V. C. S. ha fatto fare compositioni preciose, et stampar Madrigali, intitolati *Corona di diversi* (c. *2v). La lettera di dedica è datata al 22 agosto 1567. Il passo di Toscanella, in relazione all'attività di Zantani come promotore di iniziative musicali, è ricordato pure da Edwards 1987, 55-56. Sui rapporti tra Zantani e Zarlino si sofferma Brannon 2022, 4-5.

20. L'informazione si legge nella lettera di dedica a Zantani, non datata e posta in apertura di Contino, *La eletta* (1569). Nella trascrizione dei testi, in assenza di edizioni critiche, ho optato per un criterio moderatamente conservativo, intervenendo sulla punteggiatura e adeguando gli accenti secondo l'uso corrente.

21. Doni, *Tre libri di lettere* (1552), II, 219-220 (la lettera è diretta ad Annibale Marchese Malvicino). Il poeta si riferisce ad un concerto, non databile con esattezza, che ha avuto luogo presso la dimora veneziana del fiorentino Neri Capponi. La testimonianza epistolare è già segnalata da Einstein 1949, 198 e Bryant 1994, 456.

Non sfugga che Polissena Pecorina, cantante all'epoca molto apprezzata,²² ebbe davvero modo di collaborare con Adrian Willaert, che le aveva dedicato un madrigale (*Qual dolcezza giamai*), di autore non identificato, da lui adattato in musica nel 1540.²³ Le lettere di Anton Francesco Doni, oltre ad attestare qualche scambio pure con compositori di punta, tra cui il fiammingo Jacques Buus,²⁴ costituiscono una ricca fonte di informazioni circa le abitudini musicali diffuse negli ambienti veneziani. Ad esempio, in un'epistola del 1552 diretta a Luigi Paoli, l'intellettuale fiorentino scrive:

Voi havete a venir Domenica sera da noi con tutta la vostra compagnia, et portate la Cassa con le Viole, le Stromento grande di penna, i Liuti, Flauti, Storte, et libri per cantare, perché Giovedì si fa la nostra Comedia, ma non portate quelle berrette a Cantoni, che voi non faceste acquisto di nome di sere in perpetuo qua, come feci già io per esser Maestro di Capella.²⁵

Quanto descritto da Doni trova riscontro anche in altre raccolte di lettere di area veneta, preziose perché gettano luce sui rapporti fra compositori e letterati del periodo. A tal proposito, viene subito in mente il caso delle *Lettere* del poeta veneziano Andrea Calmo, edite per la prima volta nel 1563.²⁶ Il letterato, nelle sue missive, non manca di rivolgere af-

22. A Polissena Pecorina Doni rivolse anche il proprio sonetto *A la bella concordia unica, et rara* (Doni, *Dialogo della musica* [Malipiero], 90); per un inquadramento sulla soprano, e sul suo ruolo nell'ambiente musicale veneziano, cfr. Feldman 1995, 24-46 e Hadden 2012 (dove a p. 19 si dà notizia di un madrigale, *Viv'ardor, viva fiamma*, della compositrice vicentina Maddalena Casulana, in lode di Polissena).

23. Willaert, *Le dotte et excellentissime compositioni* (1540), 1. Alla morte di Willaert, proprio la cantante acquisì un importante manoscritto con le musiche del compositore (per l'informazione e maggiori dettagli, anche sul madrigale, si veda Feldman 1995, 24 e 33).

24. Doni, *Tre libri di lettere* (1552), II, 183-184 (lettera non datata). Jacques Buus fu primo organista di San Marco dal 1541 al 1551. A lui Doni indirizza la sezione della «Musica stampata. Madrigali, mottetti, messe et canzoni» della propria *Libreria* (1550, poi ristampata nel 1557), ora leggibile in Doni, *Libreria* (Castellani). Per maggiori dettagli sull'attività musicale di Buus, e i suoi contatti con Doni, cfr. il commento di Castellani, II, 240-243 e 249-250.

25. Doni, *Tre libri di lettere* (1552), III, 351. Sul destinatario della missiva non ho rinvenuto informazioni; la lettera è segnalata anche da Pier Paolo Donati (2018, 160-161), che identifica il destinatario con un cantore.

26. Le cui *Rime*, oggi edite da Gino Belloni, furono parzialmente messe in musica da Ludovico Agostini nella raccolta *Musica sopra le Rime biszarre di messer Andrea Calmo* (Cesare

fettuose parole d'omaggio ad alcuni musicisti attivi nella scena veneziana;²⁷ e, soprattutto, indugia ripetutamente sulle pratiche musicali di alcuni suoi destinatari non compositori di professione: in questa prospettiva, le sue lettere aiutano così a definire una precisa rete di contatti e attestano, con tutta evidenza, l'interesse di molti letterati verso la coeva scena musicale.²⁸ Meno studiato, ma non meno importante, è l'epistolario del compositore piacentino Girolamo Parabosco, allievo di Willaert e, dal 1551, primo organista di San Marco.²⁹ Letterato versatile, molto vicino a Gottardo Occagna e Domenico Venier,³⁰ Parabosco è autore di un libro di *Lettere famigliari* (1551), vera e propria fotografia del panorama artistico di quegli anni. Per esempio, fra le sue epistole, spicca quella diretta a Cristoforo Mielich,³¹ ricco mercante tedesco promotore di numerosi incontri musicali, apprezzato da Parabosco pure in apertura della sua *Progne* (1548) e nei suoi *Diporti* (1550).³² A margine, sia consentito qui aprire una piccola parentesi intorno a un'altra opera di Parabosco, le sue *Lettere amoroze*, capaci di illuminare ulteriormente i fitti scambi tra artisti e letterati. L'opera, ancora priva di un'edizione critica, godette negli anni di numerose ristampe. Tra le molte, vale la pena di ricordare almeno la pubblicazione del 1568 (Venezia, Giolito), licenziata dal poligrafo Tommaso Porcacchi: nella lettera dedicatoria ad Antonio Beffa de' Negrini, il letterato riferisce di aver arricchito la riedizione con materiali inediti datigli direttamente dal musico Claudio Merulo, «il quale per la profession della Musica, in che è mirabile, et della bella et vera creanza, in che è amabilissimo et gratissimo a' Principi, et a ogni condition di galant'huomo, era molto intrinseco del Parabosco Musico di somma lode, et gentile fino a quanto si potesse de-

Pozzo, Milano, 1567). Per la messa in musica dei suoi versi si veda Mazzinghi 1987; sulla vicinanza tra Calmo e l'ambiente musicale si soffermano Miggiani-Vescovo 1993, 18-29.

27. Basti pensare alle sue lettere a Bellina Hebrea, Ippolito Tromboncino e Adrian Willaert (Calmo, *Lettere*, II 25-26 e III 12). Per alcune considerazioni sull'epistolario di Calmo cfr. i lavori di De Nichilo 1977 e Drusi 2004.

28. La considerazione si deve a Miggiani-Vescovo 1993, 19.

29. Per un affondo sulla sua attività musicale cfr. Bussi 1961, 82-90. Il compositore è celebrato da Aretino in una lettera dell'ottobre 1548, in cui il poligrafo riconosce il merito a Domenico Venier di averli fatti conoscere (*Lettere* [Procaccioli], V 358).

30. Per una panoramica sulla sua variegata attività letteraria, fortemente intrecciata alle iniziative del sodalizio ca' Venier, si vedano Andreani 2014 e la nota bio-bibliografica offerta in Parabosco, *Diporti* (Pirovano), 34-47.

31. Parabosco, *Lettere* (1551), c. 22r-v (la lettera è del 17 ottobre 1550). Per l'ambiente musicale attorno a Mielich cfr. Miggiani-Vescovo 1993, 20.

32. Parabosco, *Progne* (1548), c. Aiiir-v; *Diporti*, *Motti* 2.

siderare, che glie l'haveva lasciate in mano avanti la sua morte» (c. Avr). Del resto, Claudio Merulo, nominato organista di San Marco subito dopo la morte di Parabosco (m. 1557), non era una figura estranea ai circoli letterari del tempo.³³ Per esempio, aveva collaborato alla messa in musica di alcune parti delle *Troiane* (1567) di Lodovico Dolce, tragedia rappresentata durante il carnevale del 1566 probabilmente presso la dimora, a Santa Giustina, del poeta friulano Giorgio Gradenigo, che ne avrebbe per primo incoraggiato la composizione.³⁴ E proprio a Merulo è rivolta una lunga lettera encomiastica firmata, nel febbraio del 1564, da Luigi Groto, radicato nei più importanti circoli veneti di fine secolo e decisamente familiare alla scena musicale contemporanea.³⁵ Parimenti, le lettere di Veronica Franco mostrano come, circa negli stessi anni, anche la sua dimora veneziana ospitasse serate musicali, di cui rimane qualche traccia nel suo epistolario:

(...) ho preso ardire di domandarle in favore che le piaccia per alquanti giorni accomodarmi del suo stromento da penna, e se può mai far ch'io l'abbia domani dalle venti ore in poi, nel qual tempo io la priego a degnarsi a venir a onorar con la sua presenza questa mia casa, in occasione ch'io faccio musica.

33. Per alcuni affondi sul compositore si veda Capra 2006; per un'analisi dei suoi legami con la scena editoriale Collarile 2007.

34. A dichiararlo è Dolce in persona: *Le Troiane* (1567), c. A11r-v; per l'informazione cfr. Cavallini 2006, 282-283 (il cui saggio approfondisce la stretta collaborazione tra Dolce e Merulo). Per il poeta friulano, protagonista del sodalizio letterario ca' Venier, cfr. Gradenigo, *Rime e lettere* (Acquaro Graziosi). In calce all'edizione delle *Troiane* è pubblicata una corona di sonetti di Dolce in lode di coloro che contribuirono alla rappresentazione dell'opera: fra questi uno è diretto al compositore Antonio Molino detto il Burchiella (son. *Non perché la virtù che 'n voi si mostra*, p. 150), e uno a «Claudio Musico» (son. *Voi che con numerosi atti concertati*, p. 157). In effetti, Dolce collaborò da vicino anche con Molino (per questo sodalizio cfr. Damerini 1965), autore degli intermezzi musicali della *Marianna* (Venezia, Giolito, 1565), tragedia oggi edita da Renzo Cremante (Dolce, *Marianna*). Molino riscosse apprezzamenti da importanti esponenti della scena musicale dell'epoca, fra cui Andrea Gabrieli e Filippo da Monte; per maggiori dettagli su Molino, si veda Crimi 2011. Sul Dolce tragediografo sono utili le ricerche di Neuschäfer 2001 e Giazzon 2011.

35. Groto, *Lettere familiari* (1601), cc. 28r-29r. Nella missiva, Groto riferisce il solievo, quasi paradisiaco, provato ascoltandolo suonare, al punto da ispirargli il desiderio di scrivere «una loda che passa ogni loda, una gloria che vince ogni gloria, un pregio che avanza ogni pregio, un honor che eccede ogni honore, et una eccellenza che sormonta ogni eccellenza, ché voi siete solamente musico di voce e di mano, ma filosofo d'intelletto» (c. 28v).

A me sarà grazia e favore ch'Ella venga, e massimamente domani alla musica per tempo, perché io, avanti il cominciar del suono musicale, possa, sì come desidero, godere della dolcissima armonia de' soavi ragionamenti di Vostra Signoria.³⁶

Torniamo ad Anton Francesco Doni, dal momento che nella sua produzione letteraria, come ha sottolineato Mario Armellini, «la musica è tema ricorrente».³⁷ Nel suo *Dialogo della musica*, pubblicato a Venezia nel 1544 dall'editore Girolamo Scotto, il letterato fiorentino alterna momenti dialogati – in cui si menzionano vari interpreti della letteratura coeva (es. Girolamo Parabosco, Luigi Cassola, Lodovico Domenichi, Pietro Aretino) – alla trascrizione di madrigali musicali, composti da Adrian Willaert, Cipriano de Rore, Girolamo Parabosco, Vincenzo Ruffo e Philippe Verdeloth, tutti operanti a Venezia.³⁸ Inoltre, sempre Doni nella *Zucca* (1551) informa i lettori del fatto che i membri dell'Accademia Pellegrina, ospiti presso la dimora del patrizio Marco Pasqualigo a Murano, andavano dilettrandosi «al suono d'una soave viola (...) e con motti, con arguzie e con leggere nuove rime, et altre prose; con alegrrezza cenammo di compagnia, e con musiche per le gondole ciascuno se ne tornò a casa allegramente».³⁹ Nessuno dei due testi appena evocati è da confondere, ovviamente, con il resoconto esatto di fatti realmente accaduti, dal momento che è impossibile provarne la concretezza storica; ma questi affreschi sono quantomeno da intendere come una verosimile testimonianza degli intrattenimenti che animavano davvero le raffinate serate veneziane di metà Cinquecento. Difatti, secondo l'opinione di Giulio M. Ongaro, «questo tipo di divertimenti musicali poteva aver luogo nelle case dei nobili, dei mercanti, e dei cittadini, ma spesso i più ricchi si rifugiavano nei giardini e nelle ville di Murano per delle serate di piacevole conversazione e di musica a cui potevano partecipare letterati e musicisti professionisti».⁴⁰

36. Rispettivamente Franco, *Lettere* (Bianchi), n° 9 e 45. Non sono identificati i destinatari.

37. Armellini 2012, 331.

38. Per maggiori informazioni sull'opera, oggi edita da Gian Francesco Malipiero (*Dialogo della musica* 1965), si veda Haar 1966.

39. Doni, *La Zucca* (Pierazzo), I, 364. Oltre all'edizione a cura di Elena Pierazzo, segnalò il recente intervento di Carapezza 2019, con aggiornati riferimenti bibliografici sull'attività letteraria di Doni. Per la menzionata Accademia Pellegrina, in rapporto a Doni, si veda Masi 1999.

40. Ongaro 2017, 37.

In effetti, più o meno in quel giro d'anni, l'isola di Murano era diventata meta di ritiro intellettuale per molti patrizi veneziani e importanti letterati (es. Gian Giorgio Trissino, Trifon Gabriele); non sorprende, dunque, che proprio questa ambientazione funga da sfondo anche alle *Piacevoli notti* (1550) di Giovanni Straparola, un'altra fortunata raccolta di novelle, la cui cornice narrativa è ambientata durante i giorni di carnevale. Tra i protagonisti narratori si annoverano poeti più o meno illustri, quali Pietro Bembo, Bernardo Cappello e Benedetto Trevigiano, nonché affermati musicisti, come Antonio Molino, detto il Burchiella.⁴¹ Sul modello decameroniano, la brigata si intrattiene alternando racconti a momenti di intrattenimento sonoro, di cui Straparola dà puntuale descrizione; ad esempio:

Indi la Signora comandò che 'l Trivigiano il liuto prendesse e il Molino la viola e tutti gli altri carolassino, menando il Bembo la carola. Finito il ballo, e posto silenzio alla dolce lira e chetate le sante corde del concavo liuto, la Signora a Lauretta impose che una canzone cantasse.⁴²

Eppure, tra tutti i vari sodalizi veneziani, per notorietà e prestigio, richiede un'attenzione particolare soprattutto il circolo promosso dal poeta e patrizio Domenico Venier, la cui dimora in Campo Santa Maria Formosa divenne, indicativamente a partire dalla metà degli anni Quaranta, uno dei più vivaci ambienti intellettuali del periodo, con interessi filosofici, politici e letterari. Frequentato da alcuni dei più rilevanti esponenti della cultura veneta del tempo (tra questi, Girolamo Molin, Giacomo Zane, Girolamo Fenarolo, Giorgio e Pietro Gradenigo, Sperone Speroni, Bernardo Tasso, Gaspara Stampa, Celio Magno, Orsatto Giustinian, Gian Mario Verdizzotti, Valerio Marcellino, Veronica Franco), questo sodalizio nutrì pure una certa inclinazione musicale.⁴³ Difatti, tra i suoi *habitués* si con-

41. Per alcuni rinvii bibliografici sul compositore cfr. n. 34.

42. Straparola, *Piacevoli notti* (Pirovano), *Notte terza, Introduzione*, 163 (a cui si rimanda anche per maggiori informazioni sui personaggi citati). Sulla rappresentazione della musica nell'opera di Straparola si è soffermato Elias 1989. I testi lirici inclusi nell'opera di Straparola sono stati recentemente analizzati da Gabriele Baldassari nel suo intervento *Lo spazio della poesia nelle Piacevoli notti di Francesco Straparola*, all'interno del Convegno internazionale di studi *Il Rinascimento della novella* (26-28 ottobre 2023, Scuola Normale di Pisa), a cura di S. Carapezza, S. Carrai, E. Curti, M. Marchi.

43. Per il forte connubio tra ambiente letterario e musicale del cenacolo ca' Venier è d'obbligo il rinvio alle numerose ricerche di Martha Feldman (1991 e 1995), punto di partenza imprescindibile per questa indagine. Sul versante letterario, il sodalizio, profondamente compatto nonostante la pluralità dei suoi partecipanti, è stato indagato da Taddeo

tano celebri compositori, come il già ricordato Girolamo Parabosco,⁴⁴ e virtuose cantanti, spesso cortigiane apprezzate per le loro doti canore.⁴⁵ Tra queste, è d'obbligo ricordare innanzitutto il nome di Gaspara Stampa, lodata per la sua abilità con il liuto e la voce armoniosa.⁴⁶ La donna, oltre ad essere la dedicataria del *Primo libro di madrigali a quattro voci* (1547) di Perissone Cambio, musicista particolarmente attivo nella Venezia degli anni Quaranta,⁴⁷ riscosse l'ammirazione di Parabosco, come si desume da una delle sue *Lettere amorose*, diretta proprio a lei:⁴⁸

Che dirò io di quella angelica voce, che qual'hora percuote l'aria de'
suoi divini accenti, fa tale et sì dolce harmonia, che non pure a guisa di
Sirena fa d'ognuno, che degno d'ascoltarla?

Una simile attitudine musicale contraddistinse anche un'altra protagonista del ridotto ca' Venier ossia la giovane Irene di Spilimbergo, la cui

1974, Erspamer 1983 e, con un'angolatura metrica, Galavotti 2021. Si coglie l'occasione per condividere le perplessità già espresse da Miggiani-Vescovo (1993, 19 n. 47) circa l'effettiva esistenza di una presunta stampa apparsa a Padova nel 1546, composta da una corona di testi lirici in lode di vari musicisti contemporanei, di cui dà segnalazione Giazotto 1954. La cinquecentina è, però, irreperibile.

44. Una lettera a Venier del 27 luglio 1550 fornisce un limite *ante quem* alla loro collaborazione (Parabosco, *Lettere* [1551], c. 4r-v).

45. Per la relazione tra la musica e le cortigiane veneziane è utile affidarsi alle parole di Laini 1990.

46. Sulla vicinanza tra la poetessa e la scena musicale locale, più che nota alla critica, segnalò alcuni interventi tenutisi nel recente convegno di studi *Gaspara Stampa e la sua fortuna* (Università di Padova, 1 dicembre 2023), organizzato da E. Selmi et alii: Monica Farnetti, "Cantar la solfa". *Ancora intorno all'esperienza musicale di Gaspara Stampa*; Marco Giuliani, *Perissone Cambio, Baldassarre Donato e altri musicisti ammiratori di Gasparina*; Marco Bizzarini, *Il poeta bresciano Girolamo Fenarolo, Gaspara Stampa e i musicisti di Venezia*. Al momento della scrittura di questo saggio, gli atti non sono ancora disponibili. Intanto, si rimanda a Bizzarini-Marchetti 2023.

47. «(...) niuna donna al mondo amar più la musica di quello che fate voi, né altra più raramente possederla e di questo ne fanno fede i mille e mille spirti gentili e nobili, i quali havendo i dolci concetti vostri, e' v'hanno dato il nome di divina sirena, restandovi per tempo devotissimi servi» (Cambio, *Primo libro di madrigali* [1547], c. n. n.). Per una panoramica sul compositore, e opportuni rinvii bibliografici, cfr. Feldman 1995, 341-384.

48. Parabosco, *Lettere amorose* (1545), cc. 24r-26r: c. 24v. La lettera è stata segnalata per primo da Salza 2019, 16 (riproduzione in formato digitale, per le cure di Danilo Romei, di un articolo edito sul «Giornale storico della letteratura italiana» 62 [1913]). È altrettanto noto agli studi che la donna fu ricordata come «Gran poetessa et musica eccellente» da Lando, *Sette libri di cathaloghi* (1552), 475.

morte prematura, nel 1559, ispirò l'allestimento di un'imponente raccolta funebre, promossa da Giorgio Gradenigo e a cui presero parte molti dei poeti attivi sulla scena nazionale del tempo. La raccolta è preceduta dalla *Vita* della defunta, redatta con tutta probabilità da Dionigi Atanagi, curatore della silloge. Tra le molte qualità della giovane, il poligrafo non manca di evidenziare il suo talento musicale:

Quello poi che la S. Irene apparò nel suono, e nel canto di liuto, d'arpicordo, et di viola; et come in ciascuna di questi stromenti, oltre al costume, et l'ingegno delle donne, s'appressasse a più eccellenti di quelle arti, mi tacerò, ché troppo lunga historia bisognarebbe. Solo dirò, che ella in breve tempo sotto l'ammaestramento del Gazza Musico in Venetia di non picciola stima, imparò infiniti madrigali in liuto, et ode, et altri versi latini; et gli cantava con disposition così pronta, delicata, e piena di melodia, che i più intendenti se ne maravigliavano. Ultimamente havendo conosciuto per lo canto d'alcuno scolare del Trommoncino Musico perfettissimo della nostra città, che quella maniera di cantare era più armoniosa, e soave delle altre, (...) apprese e cantò molto delle cose sue, non meno gentilmente e dolcemente che si facessero gli scolari del predetto maestro.⁴⁹

In questo contesto, non deve aver avuto un ruolo secondario nemmeno la cantante Franceschina Bellamano, dedicataria del sonetto *Né 'l bianco angel che 'n grembo a Leda giacque* di Domenico Venier.⁵⁰ Sebbene di quest'ultima ci siano pervenute pochissime notizie, è lecito pensare che abbia goduto di una certa notorietà: ricordata per i suoi meriti canori

49. *Rime in morte di Irene* (1561), c. [A6v]; il passo è già citato, e parzialmente commentato, in Cavallini 2005, 618-619. La raccolta, già studiata tra gli altri da Frapolli 2004, è attualmente oggetto dell'attenzione critica di Guido Baldassarri, Franco Tomasi e Paolo Zaja, che ne stanno curando un'edizione di prossima pubblicazione. Per la biografia della giovane, e la sua discussa attribuzione ad Atanagi, si veda Sturba 2002. Nella citazione a testo, i musicisti sono probabilmente da riconoscere in Bartolomeo Gazza e Ippolito Tromboncino, per i quali cfr. Nutter 1989.

50. Venier, *Rime* (Bianco) 193. L'identificazione della cantante si ricava dalla Tavola del secondo volume delle *Rime di diversi* (1565), dove, in corrispondenza del sonetto, Atanagi annota: «Ad una virtuosa donna, che cantava et sonava eccellentemente di liuto detta Franceschina Bellamano: al qual cognome allude nel primo Terzetto» (c. K12 4r). Dà conto del testo già Feldman 1995, 104. Al commento e all'edizione delle Tavole delle *Rime di diversi* (1565) sono attualmente impegnati Valeria Guarna e Pietro Giulio Riga.

da Pietro Aaron e da Ortensio Lando,⁵¹ è più volte menzionata fra le lettere di Pietro Aretino⁵² ed ebbe modo di collaborare, proprio come Irene, con Ippolito Tromboncino, cantore di liuto attivo nell'orizzonte veneziano di quegli anni.⁵³ Inoltre, sempre Venier si dedicò a tessere le lodi pure della cantante senese Virginia Vagnoli, destinataria del sonetto *Qual harmonia d'angelici concenti* (Venier *Rime* [Bianco] 246), diretto al poeta pesarese Lodovico Agostini e tramandato in un manoscritto della Biblioteca Oliveriana di Pesaro.⁵⁴ Attiva soprattutto nelle corti dei Della Rovere e dei Medici, Virginia godette di una certa popolarità anche a Venezia, se diamo credito alle parole di Francesco Sansovino che, a partire dalla seconda edizione delle sue *Cento novelle*, la descrive a Murano, intenta a «cantare, et sonare, o liuto, o viole»,⁵⁵ deliziando i suoi ospiti.

51. Aaron, *Lucidario in musica* (1545), c. 32r (la donna compare fra le «Donne a liuto e a libro») e Lando, *Sette libri di cathaloghi* (1552), 512, dove la cantante è annoverata fra i «Musici, et sonatori dell'una e dell'altra età». Per alcune recenti considerazioni su Pietro Aaron, e i suoi rapporti con la coeva scena poetica (in particolare Fortunato Martinengo), si veda Marchetti 2016.

52. Aretino, *Lettere* (Procaccioli), IV 573 (maggio 1548); V 50 (luglio 1548), 103 (novembre 1548), dove la invita a cena insieme a Tiziano, Sansovino e Tromboncino, 463 (maggio 1550), in cui esprime il suo entusiasmo per l'abilità della donna col liuto. Per ulteriori spunti sui rapporti del poligrafo con la scena musicale, in particolare con Paolo Aretino, cfr. Luzzi 2017.

53. Variamente evocato da Aretino nel suo epistolario (*Lettere* [Procaccioli], IV 658-659; V 81, 103, 213, 575; VI 32). Sui rapporti della donna con Tromboncino si sofferma Nutter 1989, 133-134.

54. Pesaro, Biblioteca Oliveriana ms. 193 II, son. 164 *Qual harmonia d'angelici concenti* («Del S.r Domenico Veniero»); al testo segue la «Risposta de l'Agostini al S. r. Veniero», il son. 165 *Veniero, oggi ch'al suon de' miei lamenti*. La segnalazione, più che acquisita alla critica, si legge fin da Saviotti 1919, 117-118. A lei il poeta indirizzò un corposo canzoniere amoroso, databile, grazie alla dedicatoria, al 1569. Difatti, «quest'amore caldo e sincero per la "divina cantante", la delusione dell'abbandono e gli scrupoli della sua tormentata coscienza religiosa, sono le note dominanti dell'opera dell'Agostini» (Agostini 1953, 46). Le numerose prove liriche di Agostini, ancora inedite, sono conservate, oltre che nel manoscritto pesarese, anche nel ms. It. IX 301 (7005) della Biblioteca Marciana di Venezia. Per un profilo bio-bibliografico del poeta è utile l'introduzione di Franco Barcia, XV-XL, ad Agostini, *Giornate soriane* (Salveti Firpo), dialogo di argomento politico che non manca di includere Virginia Vagnoli tra i suoi protagonisti. L'attività musicale della cantante è indagata da Piperno 1999 e 2001.

55. Sansovino, *Cento novelle* (1571), 230 (la descrizione conclude la Nona giornata). Il passo è commentato già in Piperno 2001, 78; per uno studio sulla musica nell'opera cfr. Piperno 2017, 237-257 (cap. 'Forma libro' novelliere: la cornice musicale delle Cento novelle di Francesco Sansovino). La raccolta di Sansovino è stata recentemente oggetto dell'indagine di Rando 2018 e 2019.

Sono molti i quadretti musicali che punteggiano l'opera di Sansovino, da esaminare, come le altre raccolte di novelle, sia in rapporto con una precisa tradizione letteraria di marca decameroniana sia alla luce del suo orizzonte culturale. Difatti, tra i madrigali messi in musica, in conclusione di ogni giornata, si registrano adattamenti pure di autori contemporanei, protagonisti di quell'orizzonte lirico frequentato quotidianamente da Sansovino (es. Domenico Venier e Girolamo Molin).⁵⁶

Un discorso a parte richiederebbe invece Maddalena Casulana, celebre compositrice vicentina, la cui attività musicale conosce, diversamente dalle cantanti appena citate, un esito a stampa. Molto è stato già scritto su di lei:⁵⁷ dunque, ci si accontenti qui di ricordare la stima di Antonio Molino, che le dedicò una raccolta di madrigali a quattro voci (1568), e del poeta vicentino Giambattista Maganza, autore di una canzone in sua lode.⁵⁸ Tutte le donne menzionate fin qui sono (abbastanza) conosciute. Tuttavia, scorrendo le rime di alcuni poeti del ridotto ca' Venier, capita di imbattersi anche in versi d'omaggio nei riguardi di cantanti sulle quali le informazioni scarseggiano, ma che è lecito pensare si esibissero abitualmente all'interno delle medesime circostanze mondane; giusto un paio di esempi, tra i vari possibili: Orsatto Giustinian tesse le lodi di una cantante veneziana di nome Olimpia (*Questa bella del ciel nova sirena*), di incerta identi-

56. Si condivide quanto ha puntualizzato Franco Piperno, secondo il quale «la musica riveste un ruolo rilevante e sfaccettato nel progetto editoriale delle sansoviniane *Cento novelle*, un ruolo che ne riflette il radicamento nella prassi della “Civile conversazione”. La sua presenza caratterizzante in questa e in altre cornici di novellieri non necessariamente comporta la trasmissione di informazioni documentariamente rilevanti e attendibili relative a personaggi, eventi o luoghi, ma di sicuro, data la funzione di ambientazione esemplare e omologatrice assolta dalla cornice del libro di novelle, detta presenza fornisce indicazioni certe sul ruolo riservatole nella cultura e nei costumi della società coeva» (Piperno 2017, 249).

57. Fondamentale rimane Pescerelli 1979; recenti considerazioni si leggono in Perocco 2019, che allarga il discorso anche a Veronica Franco, Gaspara Stampa e Isabella de' Medici. Per una panoramica generale sulla musica a Vicenza, a fine secolo, è d'aiuto Bolcato 1995.

58. Canz. *Parona el di, c'è fu* (Maganza, *Rime* [1569], cc. [D6r]-E2r). Maganza non è l'unico esponente della cosiddetta 'poesia rustica' (per la quale è d'obbligo almeno Paccagnella 2020) a coltivare rapporti con la scena musicale. Vale la pena di ricordare che nel corso degli anni Quaranta, Adrian Willaert musicò alcune prove liriche di Ruzante (cfr. Moretti 2010, 139-141, a cui si rimanda per ulteriori approfondimenti sugli intrecci letterari e musicali in area pavana).

ficazione;⁵⁹ parimenti, Pietro Gradenigo è autore di un sonetto, *Questa bella del ciel Serena snoda*, in lode di una cantante di dubbia identità.⁶⁰

La trama di relazioni tra poeti e compositori della cerchia ca' Venier si infittisce ulteriormente allargando lo sguardo ai componimenti in lode dei musicisti. In rapida rassegna, a titolo esemplificativo: un sonetto di Luigi Groto omaggia un compositore ebreo di nome Levi;⁶¹ un sonetto di Domenico Venier esalta Gasparo Fiorino di Rossano, musicista in contatto anche con altre figure di spicco della scena letteraria veneta come Giuseppe Betussi, Giovanni Fratta e Luca Contile.⁶² Inoltre, sia Venier sia Girolamo Fenarolo, poeta e musicista bresciano,⁶³ sono autori di alcuni versi in morte di Perissone Cambio (m. 1562 ca.).⁶⁴ Sempre Venier e Fenarolo prendono parte pure alla *Corona* (1568) in morte di Annibale Caro (m. 1566), silloge composta da quindici sonetti musicati a cinque voci, fra cui è incluso un loro scambio (Fenarolo, son. *Poi che son le due luci al pianto intese*; Venier, son. *Mentre del mio buon Caro il fin ripenso*), adattato da Daniele Grisoni, compositore attivo a Venezia dagli anni Sessanta presso San Severo (Castello), e dal già citato Gioseffo Zarlino.⁶⁵ Del re-

59. Giustinian, *Rime* (Mercatanti), estravaganti n° 6 (23). Oltre alle note introduttive all'edizione delle *Rime*, per una panoramica sull'attività lirica del poeta è utile Mammana 2001.

60. Gradenigo, *Rime* (1583), c. 43v. Genere di Pietro Bembo, Pietro Gradenigo, protagonista della scena poetica veneziana di pieno Cinquecento, è un poeta ancora poco studiato e le cui *Rime*, pubblicate nel 1583 per i torchi veneziani di Rampazetti, sono ancora in attesa di attenzione critica. Il richiamo onomastico del primo verso suggerisce che la dedicataria possa chiamarsi Serena, ma si tratta di un riferimento equivoco molto inflazionato nei testi in lode delle cantanti. Non si può fare a meno di rilevare la vicinanza tra l'attacco del sonetto di Gradenigo e quello di Giustinian: non ci si addentra, però, sulle possibili ragioni di una simile corrispondenza.

61. Groto, *Rime* (Spaggiari), I 207. Lo stesso è anche autore di un madrigale dedicato all'insegnamento della musica alla propria donna: Groto, *Rime* (Spaggiari), III 44.

62. Son. *Poiché non puote alcun de' miei lamenti* (Venier, *Rime* [Bianco], 86). Per maggiori dettagli sull'attività musicale del primo, menzionato esplicitamente al v. 5 («canta, prego, Fiorin, i miei tormenti»), si veda Borsetta-Pugliese 1999; per un approfondimento sui rapporti di Fiorino con la rete intellettuale veneta è d'aiuto il saggio di Galiano 1999, 536-538.

63. Per gli interessi musicali di Fenarolo, le cui *Rime* furono pubblicate postume da Domenico Venier nel 1574, si veda Marshall 2009.

64. Mi riferisco ai sonetti *Ben perì suon (qual suona il nome stesso)* (Venier, *Rime* [Bianco] 257) e *Sì mi sento ne l'alma il suono impresso* (Fenarolo, *Rime* [1574], c. 38r). I testi sono pubblicati anche da Feldman 1995, 405.

65. Per la *Corona*, alla quale collaborarono illustri personalità musicali attive nella Venezia del tempo (come Andrea Gabrieli, Claudio Merulo e Vincenzo Bell'Havér), si rimanda a Fava 2001. Si fa cenno all'adattamento in musica dei versi di Venier da parte di Zarlino in Collins Fudd-Schiltz 2017, 54.

sto, sembra probabile che Fenarolo fosse in rapporti diretti con lo stesso Adrian Willaert, dal momento che gli indirizza un capitolo satirico,⁶⁶ in più, Antonino Barges, allievo di Willaert e maestro di musica presso la chiesa veneziana di Santa Maria Formosa, sceglie di dedicare proprio a Fenarolo il suo *Primo libro de villotte a quattro voci* (1550), appellandosi alla sua familiarità con il linguaggio musicale:

Io, dunque, a voi che oltre le bellissime litere, et i gratiosi costumi, sete ancho ornato di questa dolcissima virtù, mi sete amico et udite volentieri le mie compositioni, dedico queste mie piccole fatiche (c. n. n.).⁶⁷

Infine, qualcosa va detto pure del poeta Girolamo Molin, tra i più cari amici di Venier e in stretto contatto con alcuni noti compositori di quegli anni, tra cui Bartolomeo Tromboncino,⁶⁸ forse padre del musicista Ippolito Tromboncino, quest'ultimo destinatario di alcuni sonetti moliniani.⁶⁹ Soprattutto, Molin ebbe modo di frequentare il musicista Giovanni Del Lago, sacerdote presso la chiesa di Santa Sofia a Venezia a partire dal 1520.⁷⁰ Questi gli dedicò un complesso trattato di teoria musicale, dal titolo *Epistole composte in lingua volgare nelle quali si contiene la resolutione de' molti reconditi dubbii della Musica*, verosimilmente redatto tra il 1535 e il 1538, mai andato a stampa, forse per la sopraggiunta morte del musicista o per le scarse risorse economiche di Molin, che verosimilmente avrebbe dovuto sostenerne le spese editoriali.⁷¹

66. Nel componimento il poeta cerca di dissuadere il musicista dall'intraprendere un viaggio nelle Fiandre. Il testo, con incipit *Dapoi c'ho inteso certo che volete*, si legge nei *Sette libri di satire* (1560), cc. 193r-195v.

67. Un commento al passo in Feldman 1995, 98-100.

68. La loro collaborazione è attestata da una lettera, datata 2 aprile 1535, di Tromboncino diretta a Giovanni Del Lago, conservata nel ms. Vat. lat. 5318 della Biblioteca Apostolica Vaticana, c. 188r. La lettera è trascritta e commentata in Blackburn-Lowinsky-Miller 1991, 201, 869, 897-907.

69. Molin, *Rime* (Dal Cengio), 167-168 e 236; per maggiori dettagli sul compositore cfr. Nutter 1989.

70. Per il musicista cfr. Harràn 1973.

71. Le epistole sono conservate presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (ms. Vat. lat. 5318); il manoscritto appartenne al tipografo Paolo Manuzio, su plausibile concessione di Molin che a sua volta deve aver ereditato il testo dal musicista in persona (per questa idea cfr. Blackburn-Lowinsky-Miller 1991, 33).

2. La fortuna in musica: Venier, Fenarolo, Molin e Speroni

La fitta trama di rapporti che ha connotato la vita culturale veneziana di pieno Cinquecento, delineata qui senza pretesa di esaustività, sollecita vari spunti di riflessione, a partire dalle possibili ripercussioni su un piano letterario, sia per le varie collaborazioni fra artisti,⁷² sia per le singole messe in musica dei testi. Per quest'ultimo punto, occorre tenere in considerazione innanzitutto i canali attraverso i quali i compositori attingevano i propri madrigali: i) manoscritti ottenuti direttamente dagli autori o di circolazione autonoma; ii) composizioni musicali precedenti; iii) edizioni poetiche a stampa, spesso antologiche, di dominio pubblico. I florilegi poetici di metà XVI secolo rappresentano, in effetti, il punto di partenza per la gran parte delle poesie musicate cinquecentesche, complici la popolarità dei testi (così come dei loro autori) e la loro facile accessibilità.⁷³ Eppure ciò non toglie che in altri casi si dovrà ammettere invece una fonte manoscritta o una plausibile influenza fra compositori, forse del tutto ignari dell'originale lirico. Ma andiamo con ordine. Ai fini di un'indagine prettamente letteraria, le ragioni di interesse di una tradizione musicale sono almeno tre: i) lo studio della fortuna del testo, intesa come ricezione e circolazione all'interno di un determinato contesto culturale, prospettiva di qualche significato per una ricostruzione d'ambiente; ii) la liceità di avanzare alcune ipotesi di datazione nei confronti di testi altrimenti genericamente ascrivibili al sedicesimo secolo (o, in circostanze ancora più fortunate, di retrodatarne la composizione); iii) una riflessione a partire da varianti testuali attestate dagli adattamenti in musica, talvolta circoscritte a un singolo lemma, talvolta più estese. Bisogna tenere a mente che, come precisa Mila De Santis, è «difficilmente ascrivibile al musicista una riscrittura integrale, o comunque di ampie proporzioni, di un componimento poetico».⁷⁴ Ciononostante è d'obbligo frenare la tentazione di appellarsi precipitosamente ad una variantistica d'autore: anche nei casi più estesi, non

72. Queste sono ben ricostruibili soprattutto nei confronti dei vari adattamenti teatrali con intermezzi musicali. Basti pensare al caso delle composizioni di Andrea Gabrieli per l'*Edipo Tiranno* di Sofocle, messo in scena al Teatro Olimpico di Vicenza nel 1585 (Pirrotta 1995 e 2001, 43-62).

73. Il meccanismo si fa evidente, per esempio, prendendo in mano le *Rime di diversi* (1553), dove sessantacinque degli oltre seicento componimenti inclusi godettero di una tradizione in musica. L'informazione l'ho ricavata consultando RePIM.

74. De Santis 1995, 58 n. 2. Inoltre, la studiosa sottolinea che «le stampe musicali conservano talora versioni dei singoli componimenti che rispecchiano uno stadio redazionale diverso, di solito precoce, rispetto a quello vulgato» (ivi, 58).

si può escludere a priori che i musicisti intervenissero liberamente sul testo, magari adattandolo alle proprie necessità o sensibilità. Occorrerà, volta per volta, provare a sondare il loro livello di alfabetizzazione letteraria.

Per esemplificare la situazione, soffermiamoci innanzitutto su un madrigale di Girolamo Fenarolo, incentrato sul consueto *topos* dei mortali effetti paralizzanti scaturiti della vista dell'amata.⁷⁵ Dato alle stampe nel 1553, il testo, quasi vent'anni dopo, viene messo in musica dal cremonese Tiburzio Massaino:

Rime di diversi (1553), c. 90v:

Massaino, *Il primo libro de madrigali* (1569), 6:⁷⁶

Chi brama di veder beltà divina,
e udir dolci parole,
v'ascolti e miri SARRA pellegrina.
Ma chi morir non vuole,
e viver desia sciolto,
chiuda l'orecchie e non vi miri in volto,
che, tra diletto e spene,
vincete i Basilischi e le Sirene.
E promettendo aita
nascondete la morte ne la vita.

Chi brama di veder beltà divina
e udir dolci parole
v'ascolti e miri illustre Pellegrina.
Ma chi morir non vuole
e desia viver sciolto
chiuda l'orecchie e non vi miri in volto,
che tra diletto e spene
vincete i basilischi e le sirene.
E promettendo aita
nascondete la morte ne la vita.

75. Il testo si fonda su un susseguirsi di binomi oppositivi: la morte e la vita, la vista e l'udito, a cui corrispondono programmaticamente i «Basilischi, e le Sirene» (v. 8).

76. Preciso che il testo ricorre identico in ognuna delle quattro voci musicali (Canto, Alto, Tenore, Basso, quest'ultimo privo però dei vv. 7-8); ho corretto *dolce* in *dolci* (v. 2). All'interno del *Primo libro dei madrigali a quattro voci* (1569) di Massaino si annoverano adattamenti in musica di Camillo Pellegrino, Luigi Cassola, Francesco Maria Molza, Giovanni Della Casa, Pietro Bembo, Giovanni Battista Amalteo, Sperone Speroni, Antonio Brocardo. Per maggiori informazioni sul compositore è d'aiuto Garavaglia 2008. Dei madrigali musicali si riporta solo il profilo verbale del componimento, senza dar conto di eventuali ripetizioni, ridondanza del tutto ascrivibile al linguaggio musicale.

Oltre a un'inversione al v. 5 (*viver desia* > *desia viver*), l'adattamento in musica sostituisce la lezione originaria *Sarra* con *illustre* (v. 3). Questo intervento, pur circoscritto, richiede almeno un appunto. Il madrigale di Fenarolo si iscrive all'interno di un ciclo in lode di una donna di nome Sarra,⁷⁷ forse da identificare in Angela Serena Sarra, una delle più note cortigiane della scena lagunare di metà Cinquecento.⁷⁸ La scelta di eliminare il richiamo onomastico conferisce senza dubbio una maggiore universalità al testo, ora rivolto a un soggetto femminile più generico; del resto, si tratta di un'alterazione, plausibilmente non autoriale, forse motivata dal fatto che il compositore non conobbe di persona la donna, morta molti anni prima del 1569.⁷⁹

Un caso più complesso è offerto dalla tradizione delle poesie di Girolamo Molin. Il canale principale di riferimento, per i suoi vari adattamenti musicali, corrisponde con le sue *Rime*, edite postume nel 1573 per i tipi di Comin da Trino. Queste devono aver goduto di una certa rinomanza (e quindi circolazione) nel contesto veneziano degli anni Settanta, rappresentando probabilmente la fonte da cui attinsero la gran parte dei compositori del periodo: una collazione tra le musicazioni e la *princeps* rivela infatti una pressoché totale aderenza al modello originario (salvo sporadiche corrottele).⁸⁰ I testi di Molin continuarono a desta-

77. Il testo è preceduto dalla ballata *Stringimi pur'Amore* e dall'ottava *Poi che Giove mirò ne i più bei fonti* (*Rime di diversi* [1553], c. 90r-v), sempre in lode di una donna di nome Sarra.

78. Di questa idea è Barzaghi 1980, 51. Più volte citata nell'epistolario di Pietro Aretino (es. I, 61, 81, 90, 95, 125, 150, 174, 212, 268, 301, 307; II, 149; V, 51), che le dedicò le *Stanze in lode di Madonna Angela Serena* (1537), la donna trova riscontro anche nella *Tariffa delle puttane di Venegia* (Romei), v. 461. Tuttavia, come mi è stato suggerito dal revisore anonimo, la formulazione del riferimento onomastico non esclude che Fenarolo possa riferirsi, in realtà, a una donna di nome Sara Pellegrini, sulla quale però non ho rinvenuto informazioni: non l'ho trovata menzionata fra gli epistolari del tempo, né nei *Cataloghi delle principali cortigiane del periodo* (da ultimo cfr. Crimi 2018, ricco di ulteriori spunti bibliografici).

79. Aretino riferisce della sua morte in una lettera a Don Lope di Soria del febbraio 1540 (Aretino, *Lettere* [Procaccioli], II, 149). A distanza di anni, pure il musicista Giovanni Contino portò in musica il madrigale, mantenendo l'originario riferimento onomastico alla donna del v. 3 (*Sarra pellegrina*), ma intervenendo sul v. 2, senza stravolgere però il significato complessivo del testo (*dolci > grate*); si veda Contino *La Eletta* (1569), 39.

80. Del resto, la mancanza di varianti testuali non implica una rigida adesione all'antigrafo lirico da parte del musicista. Ad esempio, il madrigale a dialogo *Alma d'amor gioiosa bor che sospiri?* (Molin, *Rime* 125) è restituito in maniera completamente diversa da Giovanni Dragoni e da Tiburzio Massaino: ad esempio, limitatamente alla sola prima voce (il canto), Massaino mantiene inalterato l'andamento dialogico distintivo del testo di partenza, mentre Dragoni elimina sia gli interrogativi sia le risposte, alterando così sensibilmente il testo

re l'interesse dei compositori anche negli anni Ottanta e Novanta del Cinquecento, sebbene si abbia l'impressione che i musicisti non guardino più (o solo) al volume del 1573. A titolo esemplificativo, indugiamo un poco su un paio di adattamenti in musica, rispettivamente di Lucrezio Ruffolo e Gioseffo Biffi:⁸¹ il primo visse prevalentemente a Guastalla (Reggio Emilia), al servizio del duca Ferrante II, e non abbiamo notizie di suoi soggiorni a Venezia né di rapporti culturali con l'ambiente lagunare; Biffi visse invece tra Milano, la Polonia e la Germania, senza mai frequentare il *milieu* veneto. Entrambi intonarono un solo madrigale del poeta veneziano, *Questi gigli novelli* (Molin *Rime* 106), da loro pubblicato sempre in forma adespota. Ovviamente non si può escludere a priori che entrambi possano aver avuto fra le mani l'esemplare delle *Rime* di Molin, ma si deve ammettere che si tratta di una congettura quantomeno non scontata, tanto più che il componimento aveva già goduto, tra gli anni Settanta e Ottanta, di una discreta risonanza musicale.⁸² Limitando il discorso al solo testo verbale,⁸³ l'adattamento proposto da Ruffolo si allinea alla *princeps* moliniana, salvo l'omissione del v. 4 e un verosimile refuso ai vv. 2 e 3;⁸⁴ al contrario, i versi centrali dell'adattamento di Biffi differiscono completamente dall'originale:⁸⁵

originario e il suo intento complessivo. Per gli adattamenti in musica cfr. Dragoni, *Madrigali* (1575), 30 e Massaino, *Madrigali* (1578), 22.

81. Qualche cenno sul primo si legge in Coluzzi 2023, 429 n.; per il secondo cfr. Dell'Amore 1995, 70.

82. Es. Pordenone, *Madrigali* (1578), 13; Di Monte, *Madrigali* (1581), 18; Bassano, *Madrigali* (1585), 10. Per le scelte poetiche nei madrigali di Filippo di Monte, che attinse a piene mani dalle *Rime* di Molin, è d'obbligo il rimando a Luzzi 2003, volume prezioso per la densità di informazioni e l'utile ricostruzione di contesto.

83. Si rinuncia qui a un'adeguata disamina del rivestimento musicale del componimento, in quanto l'esame delle partiture richiederebbe competenze che, chi scrive, non ha.

84. Il testo ricorre identico nelle prime quattro voci (Canto, Alto, Tenore, Basso); nella Quinta il v. 1 è lacunoso (*Questi gigli*) e v. 2 è omissso. Nella stessa raccolta, si attestano adattamenti in musica di Torquato Tasso, Giuliano Gosellini, Pietro Barignano, Battista Guarini, Francesco Petrarca.

85. Quanto trascritto si riferisce alla sola voce del Tenore. Non ho potuto compiere le opportune verifiche sulle altre quattro voci musicali, in quanto l'esemplare custodito presso la Biblioteca Marciana di Venezia (MUSICA 01290), nonché l'unico conservato in Italia secondo l'OPAC SBN, è privo delle altre parti. Preciso di aver sanato l'ipometria del v. 1, integrando l'aggettivo *novelli*, come correttamente riportato anche nella «Tavola» (p. 22) della stessa silloge musicale. Nella stessa raccolta, si attestano adattamenti in musica di Pietro Barignano, Luigi Groto, Gian Battista Guarini, Girolamo Parabosco.

Molin, *Rime* 106:

Questi gigli novelli e queste rose
e questi vaghi fiori,
ch'aprono in queste valli al Sol ascose,
tutti sono favori
e grazie sol de le luci amorose,
ché può madonna, ove non passa il Sole,
far col guardo fiorir rose e viole.

Ruffolo, *Madrigali* (1598), 10:

Questi gigli novelli e queste rose
e queste vaghi fiori
ch'apron in queste valli al sol ascosi
e gratie sol delle luci amorose
che può madonna ove non passa il sole
far col guardo fiorir rose e viole.

Biffi, *Madrigali* (1598), 20:

Questi gigli <novelli> e queste rose
ch'apron in queste valli al Sol ascose
Laura rinverde, col suo vag'aspetto,
e qui prende diletto,
che sola può dove non pass'il Sole,
far col guardo fiorir ros'e viole.

La portata dell'innovazione in Biffi si ridimensiona considerando un antecedente di qualche anno prima, pubblicato da Francesco Soriano nel 1581:

Soriano, *Madrigali* (2018), 19:

Questi gigli novelli e queste rose
e tanti vaghi fiori,
ch'aprono in queste valli al sol ascose,
scopre e rinverde col suo vago aspetto
(e qui prende diletto)
l'amata mia Licori
che sola pò, dove non passa il sole,
far col guardo fiorir rose e viole.

È possibile che Biffi avesse a mente il testo di Soriano poiché ne recupera le innovazioni principali: «rinverde col suo vago aspetto / et qui prende diletto», a sostituzione dei vv. 4-5 di Molin. Se è verosimile immaginare che Biffi conoscesse la versione del 1581, da cui avrebbe ereditato il corpo centrale, è anche vero che provvide a mutarne la struttura metrica – Soriano AbACbDD, Biffi AABbCC – portando il numero di versi da 8 a 6, ed eliminando la rima B (-orì). L'ipotesi però non soddisfa in ogni caso il

problema interpretativo delle alterazioni testuali introdotte dal primo musicista: si tratta di lezioni ‘moliniane’ legate ad una circolazione alternativa (o anteriore) dell’opera o innovazioni del musicista in persona? Lo schema metrico del madrigale proposto da Soriano non trova riscontro nel corpus di Molin, ma è in sé perfettamente accettabile. Maggiori dubbi sorgono osservando i vv. 4-6 di Soriano, non esattamente rispondenti all’*usus* di Molin, dal momento che questi non si serve mai del termine ‘*rinverdire*’ né di espressioni, pur comuni, come ‘*prendere diletto*’; allo stesso modo, il riferimento alla ninfa Licori costituirebbe a sua volta un *unicum*, tanto più anomalo a fronte della pressoché totale assenza nella lirica moliniana di rimandi a personaggi della tradizione bucolico-pastorale. Altrettanto eccezionale sarebbe, sempre in relazione alla poesia del nostro, anche una memoria così esplicita di Petrarca nel richiamo, presente in Biffi, a Laura. Pur nella consapevolezza che non si possa respingere del tutto l’ipotesi di una prima redazione d’autore, sottoposta a un *labor limae* poi confluito nella stampa del 1573, sembra più plausibile che gli interventi attestati in Soriano siano l’esito di un’iniziativa del musicista stesso (o di un suo collaboratore).⁸⁶ Tanto più che Soriano trascorse la sua intera vita a Roma e, dalle informazioni biografiche a nostra disposizione, non risulta aver avuto rapporti con nessun interprete del cenacolo veneziano, intonando solo questa lirica di Molin: insomma, siamo forse di fronte ad un caso di interpolazione del testo moliniano, adattato prima a un filone bucolico e, poi, a uno filo-petrarchesco.

Un terreno decisamente meno impervio è quello delle datazioni, laddove un’attestazione musicale può suggerire un indubbio limite *ante quem* alla scrittura di un testo lirico. Prendiamo rapidamente in esame alcuni esempi, per lo più sfuggiti alla critica. Come si è detto, le *Rime* di Molin andarono in stampa postume nel 1573. Eppure, uno dei suoi madrigali amorosi, *Come vago augellin, ch’a poco a poco* (*Rime* 127), vanta una tradizione musicale databile già a un decennio prima: infatti Francesco Portinaro lo

86. Di questa opinione è anche Francesco Bracci nell’introduzione a Soriano, *Madrigali* (2018), 11: «Ciò suggerisce la presenza duratura, al fianco del compositore, di un poeta di fiducia, che potrebbe anche essere il compositore stesso (tra i casi certi di compositori coevi che hanno scritto i testi dei propri madrigali emerge, in area romana, quello di Giovanni Battista Mosca). Allo stesso autore di questi testi anonimi potrebbe appartenere la modifica apportata alla poesia di «*Questi gigli novelli*» (*Madrigali* 18; cfr. edizione dei testi) dove sono stati sostituiti due versi, modificando in maniera accettabile lo schema delle rime». Al suo saggio si rimanda anche per opportuni rinvii bio-bibliografici sul compositore.

mette in musica nel 1563, mentre Antonio Molino nel 1568.⁸⁷ Si rinuncia, in questa sede, a una puntuale disamina delle minime varianti testuali tramandate dalle loro intonazioni. Piuttosto, sia consentito porre l'accento sul fatto che questi adattamenti musicali fissano, con evidente sicurezza, la circolazione del testo, e quindi la sua scrittura, al più tardi agli inizi degli anni Sessanta: e, dal momento che a quell'altezza il componimento moliniano non era stato ancora pubblicato, Portinaro deve essere entrato in contatto necessariamente con un manoscritto, forse d'autore, data la loro comune rete culturale di riferimento. Su Antonio Molino, protagonista del ridotto ca' Venier, qualcosa è già stato detto. Tocca dire qualcosa su Portinaro, profondamente radicato nella scena culturale patavina: maestro di cappella del Duomo di Padova nel 1576, diventa poi membro, in qualità di maestro di musica, dell'Accademia letteraria e musicale degli Elevati di Padova e dell'Accademia Filarmonica di Verona.⁸⁸ E non sono mancati nemmeno rapporti con la coeva scena poetica. Sappiamo, infatti, che il compositore era vicino al figlio di Pietro Bembo, Torquato, dedicatario del suo *Primo libro de' madrigali a cinque voci* (1550). A sua volta, Torquato era legato alla scena letteraria veneziana di metà secolo, come dimostra una lettura dell'epistolario del cognato Pietro Gradenigo, tra i principali esponenti della cerchia di Campo Santa Maria Formosa.⁸⁹ Inoltre, sfogliando i madrigali messi in musica da Francesco Portinaro, oltre all'immane presenza petrarchesca, si rileva una certa predilezione per l'attualità lirica contemporanea di area veneta, con adattamenti di Parabosco, Molin, Speroni e Venier.⁹⁰ Di quest'ultimo, per esempio, Portinaro mette in musica la canzonetta amorosa *Mentre m'havesti caro*, andata a stampa solo nel 1565, ma da lui musicata già nel 1554.⁹¹ Sempre di Venier, si può ricordare anche l'ottava *Gloriosa, felice, alma Vinegia*, in lode di Venezia, consegnata ai

87. Portinaro, *Primo libro de madrigali* (1563), 6; Molino, *Dilettevoli madrigali* (1568), 4. Si rinuncia, in questa sede, a una disamina delle minime varianti testuali tramandate dalle loro intonazioni.

88. Le informazioni sono tratte da Colussi 2016.

89. L'epistolario, ancora inedito, è custodito nel ms. Biblioteca Marciana It. X 23 (6526). Per un affondo sui contatti tra Pietro Bembo e la scena musicale patavina è imprescindibile Cassia 2023.

90. Il dato, relativo al periodo 1550-1572, si ricava consultando RePIM.

91. Quanto musicato da Portinaro è una versione scorciata del testo originale di Venier, a sua volta imitazione della celebre ode oraziana *Donec gratus eram tibi* (*Odi* III 9); i componimenti si leggono in *Rime di diversi* (1565), II, c. 14v (oggi Venier, *Rime* [Bianco] 207) e Portinaro, *Madrigali* (1554), 30. Consultando RePIM, non ho trovato altri adattamenti in musica della canzonetta di Venier.

torchi, ancora una volta, nel 1565.⁹² In realtà, anche in questo caso, la sua scrittura deve essere anticipata almeno di una quindicina d'anni, dal momento che il testo figura fra le *Napolitane* (1550) del veneziano Baldassarre Donato, attivo nel ridotto ca' Venier fin dagli anni Quaranta.⁹³ Dato che l'adattamento in musica del 1550 non attesta alcuna variante testuale, se non l'omissione di *oltra* (v. 8), si può immaginare che Venier non abbia sentito la necessità di tornare sul testo prima di darlo ai torchi, molti anni dopo, in una delle più rilevanti antologie poetiche del tempo. Simili considerazioni valgono anche per la ballata *Amor, già che tu vuoi pur ch'io m'arrischi* del filosofo Sperone Speroni, andata in stampa per la prima volta fra le *Rime di diversi* del 1552:

Amor, già che tu vuoi pur ch'io mi arrischi
in udir e vedere
Sirene e Basilischi;
fammi gratia, Signore,
s'egli avien ch'io mi strugga a lo splendore
di duoi occhi sereni, et che io sia preda
d'un ragionar accorto;
che chi ne è colpa creda
che per veder et per udir sia morto.
Gentil coppia eccellente,
chi vi mira et ascolta
solamente una volta,
et non muor di piacere,
può gir arditamente
ad udir e vedere
le Sirene d'Amor e i Basilischi.⁹⁴

92. *Rime di diversi* (1565), II, c. 12r; è oggi leggibile nell'edizione delle *Rime* a cura di Bianco (n° 198).

93. Donato, *Napolitane* (1550), 20. L'adattamento musicale è studiato da Ellen Rosand (1977, 527-529), all'interno di una più ampia indagine sul ruolo della musica nella costruzione del mito veneziano in epoca moderna, con affondi su Baldassarre Donato e Andrea Gabrieli. Dal momento che Donato frequentò in prima persona il circolo ca' Venier (Feldman 1991), è plausibile che il musicista sia entrato in contatto con gli scartafacci d'autore. Per ulteriori approfondimenti su Donato cfr. Feldman 1995, 384-404.

94. *Rime di diversi* (1552), 373. Con lievi varianti, il testo è attestato anche in Speroni, *Opere* (1740), IV, 372. Salza suggerisce che questi versi possano riferirsi a Gaspara e Cassandra Stampa, la «gentil coppia eccellente» del v. 10 (Salza 2019, 136).

Il testo intona il motivo della pericolosa minaccia amorosa, restituita da una fitta rete di geometriche riprese interne, incentrate sulla vista e sull'udito, in maniera del tutto simile a quanto proposto da Fenarolo nel già citato madrigale *Chi brama di veder beltà divina*. Ancora una volta, lo studio della sua messa in musica consente di retrodatare la composizione dell'esercizio lirico: il componimento, infatti, venne intonato da Perissone Cambio già nel 1547 e, l'anno dopo, da Adriano Willaert.⁹⁵ Questi adattamenti coincidono, salvo minime inversioni non significative, a quanto poi pubblicato nel 1552, il che fa pensare che i compositori avessero avuto modo di consultare gli originali d'autore o manoscritti affidabili. D'altra parte, che Speroni conoscesse Willaert è provato da una lettera di Bernardo Tasso, che attesta un'intenzione di collaborazione musicale:

Molto Eccellente Sig. mio Osserv. io dissi d'aver parlato a M. Adriano per far quanto V. S. m'aveva imposto, non perché gli avesse parlato. Ier mattina andai col Clar. [Federico] Badoaro a ritrovarlo; e dopo molte preghiere che gli fece sua Mag. ed io ci rispose che gli rincresceva oltre modo di non poterci compiacere, perché e la sua indisposizione e l'età già decrepita non gli lasciavano far più cosa buona, e che si terria a grandissima ventura di poter soddisfare a V. S. ma che credeva che ci fossero altre persone che potriano menare a fine questo suo desiderio; e sopra tutto ci nominò uno Maestro di Cappella di Treviso nominato Giovan Nasco.⁹⁶ Ma il Signor Clariss. informatosi senza nominar V. S. da persona bene intendenti della Musica, ha inteso che un nipote di M. Adriano (ancorch'egli forse per modestia non l'abbia nominato) lo saprà fare giudiciosissimamente: ed in questo caso forse M. Adriano gli darebbe aiuto e consiglio.⁹⁷ Dui altri ancora sono stati nominati, ad ognuno de' quali se V. S. vorrà che si parli, si farà lor fare ciò ch'ella vorrà.⁹⁸

95. Cambio, *Primo libro dei madrigali a quattro voci* (1547), 23; il madrigale di Willaert si legge in Rore, *Il Terzo libro di Madrigali a cinque voci* (1548), 14.

96. Di origini fiamminghe, Giovanni Nasco fu maestro di musica presso l'Accademia Filarmonica di Verona e, dal 1551, del Duomo di Treviso. Non mi risulta che abbia musicato rime di Speroni. Per i rapporti tra Nasco e la coeva scena letteraria rimando a Pozzobon 2006.

97. Il nipote è da identificare in Alvise Willaert, cantore di San Marco sul quale le informazioni scarseggiano. Anche in questo caso, non ho trovato sue musicazioni di componimenti speroniani.

98. Tasso, *Lettere* (1751), III, 135-136. La lettera, indirizzata a Speroni, è datata 10 giugno 1559. Preciso di non aver rinvenuto riferimenti a Giovanni Nasco e Alvise Willaert fra le lettere di Speroni, *Opere* (1740), V, 327-390. Federico Badoaro è variante onomastica

Questa lettera è particolarmente degna di nota in quanto non solo prova una rete di reciproche conoscenze, ma suggerisce altresì la volontà di Speroni di mettere in musica un proprio componimento, purtroppo imprecisato e dunque non identificabile, sulla scorta di una collaborazione con Willaert che affonda, per l'appunto, le sue radici già negli anni Quaranta.⁹⁹

Avviandosi rapidamente alla conclusione, si dica qualcosa sull'ultimo punto rimasto ancora in sospeso, ossia l'importanza di ripercorrere la ricezione in musica dei testi lirici, prospettiva proficua per sondarne la fortuna e le forme di circolazione. L'aspetto quantitativo è ricavabile da uno spoglio delle edizioni, facilitato, come si è detto, da strumenti digitali quali RePIM.¹⁰⁰ Una simile indagine evidenzia non solo *quali* poeti di pieno Cinquecento hanno goduto di una maggiore attenzione musicale (e da parte di *chi*), ma consente anche di ripercorre il loro successo in musica nel susseguirsi dei vari decenni,¹⁰¹ verificando così le tendenze principali messe a punto dai singoli compositori. Per esempio, nonostante la complessiva propensione per soggetti amorosi, è pur vero che capita di imbattersi, di tanto in tanto, in madrigali di argomento epicedico-politico, come nel caso del sonetto *Giovane illustre alteramente nato* di Domenico Venier (*Rime* [Bianco] 140), in lode del duca di Ferrandina, Antonio Castriota, assassinato a Murano durante una festa di carnevale nel febbraio del 1548.¹⁰² Pubblicato per la prima volta fra le *Rime di diversi* (1550, c. 213r), una decina

per Federico Badoer. Al cantiere delle lettere di Bernardo Tasso sta lavorando Valentina Leone.

99. Si dia spazio a un dato curioso: l'attività poetica di Speroni trova attestazioni negli anni Quaranta solo grazie ai citati adattamenti in musica di Willaert; per una prima apparizione in una antologia poetica bisogna aspettare infatti il 1551 (madr. *Signora Nicolosa*, in *Rime di diversi* [1551], 229).

100. Rimane del tutto scoperto, invece, il versante della tradizione manoscritta dei componimenti musicali.

101. Per esempio, non stupisce che il più celebre sonetto di Venier, *Non punse arse o legò stral fiamma o laccio*, estremamente popolare fra i poeti contemporanei, abbia goduto di anche un'attenzione musicale da parte di Martoretta, *Il Terzo libro di madrigali* (1554), 7 e Camaterò di Negri, *Il primo libro di madrigali* (1560), 8. Impresso per la prima volta fra le *Rime di diversi* (1550), a c. 198r, il sonetto fu ripetutamente stampato nel corso degli anni Cinquanta (*Rime di diversi* [1552], 297; *Rime di diversi* [1555], 263; *Rime di diversi* [1556], 417; *I fiori delle rime* [1558], 182). Il testo è oggi leggibile nell'edizione a cura di Monica Bianco (n° 144).

102. L'episodio di cronaca godette di una certa risonanza letteraria, indagata da Bianco 2010.

di anni dopo il testo venne musicato da Costanzo Porta, abbastanza vicino all'ambiente musicale di Antonio Molino.¹⁰³

Uno sguardo di questo tipo restituisce, a colpo d'occhio, *quanti e quali* testi abbiano destato l'interesse dei compositori dell'epoca, ma non risolve altri interrogativi, per nulla secondari. Ad esempio: il particolare successo musicale di un determinato componimento lirico si deve ricondurre al fatto che rispondeva a giuste condizioni di musicabilità? Quando è da vagliare invece la possibilità che si tratti di una poesia *per* musica? Non è affatto semplice dare una risposta, e ogni adattamento andrà discusso singolarmente, tenendo in debita considerazione fattori cruciali come la storia del singolo componimento lirico, la familiarità del musico con il rimatore in questione e le sue personali inclinazioni letterarie, ricostruibili solo a partire da uno spoglio integrale di tutti gli incipit dei suoi stampati. Terreno impervio, quanto affascinante, la tradizione in musica della lirica cinquecentesca consente, insomma, di attraversare sentieri utili per illuminare una rete di *patronage* e di rapporti culturali, nonché, con la dovuta prudenza, validi per sondare possibili stratificazioni redazionali, tutte da dimostrare. Ma bisogna prendere atto che molto resta da scavare e, prendendosi la licenza di utilizzare, un po' impropriamente, la terminologia di settore, molte sono le note che rischiano di risultare dissonanti.

103. Porta, *Secondo libro de le Muse* (1559), 19. Si tratta dell'unico testo di argomento encomiastico-politico dell'intera silloge musicale del 1559 e, al contempo, è anche l'unico componimento di Venier musicato da Porta (per il quale si rinvia a Chemotti 2016).

Bibliografia

- Aaron, *Lucidario in musica* (1545) = *Lucidario in musica di alcune oppenioni antiche, et moderne con le loro oppositioni (...) composto dall'eccellente et consumato musico Pietro Aron de Ordine de crosachieri, et della citta di Firenze*, Venezia 1545.
- Agostini, *Giornate soriane* (Salveti Firpo) = L. Agostini, *Le Giornate soriane*, a c. di L. Salvetti Firpo, introduzione di F. Barcia, premessa di P. Parroni, Roma 2004.
- Agostini 1953 = S. Agostini, *Di Ludovico Agostini poeta pesarese*, «Studia Oliveriana» 1 (1953), 45-61.
- Andreani 2014 = V. Andreani, *Note per un primo profilo di Girolamo Parabosco poeta*, «L'Elisse. Studi storici di letteratura italiana» 9, 1 (2014), 39-66.
- Aretino, *Lettere* = P. Aretino, *Lettere*, 6 voll., a c. di P. Procaccioli, Roma 1997-2002.
- Armellini 2009 = M. Armellini, *Francesco Marcolini stampatore di musica*, in P. Procaccioli, P. Temeroli, V. Tesi (a c. di), *Un giardino per le arti: «Francesco Marcolino da Forlì». La vita, l'opera, il catalogo*. Atti del Convegno internazionale di studi, Forlì 11-13 ottobre 2007, Bologna 2009, 183-224.
- Armellini 2012 = M. Armellini, *Musica e musicisti nei "Marmi" di Anton Francesco Doni*, in G. Rizzarelli (a c. di), *"Marmi" di Anton Francesco Doni: la storia, i generi e le arti*, Firenze 2012, 331-352.
- Arnaldi-Pastore Stocchi 1983 = G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi (a c. di), *Storia della cultura veneta*, 4/I, *Il Seicento*, Vicenza 1983.
- Balduino 2008 = A. Balduino, *Appunti sul petrarchismo metrico nella lirica del Quattrocento e primo Cinquecento*, in Id., *Periferie del petrarchismo*, a c. di B. Bartolomeo, A. Motta, presentazione di M. Pastore Stocchi, Roma-Padova 2008, 31-90.
- Balsano 1981 = M.A. Balsano (a c. di), *L'Ariosto, la musica, i musicisti: quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, Firenze 1981.
- Balsano 2000 = M.A. Balsano, *Fortuna di Tasso nella produzione madrigalistica di Cinque e Seicento*, in P. Gargiulo, A. Magni, S. Toussaint (a c. di), *Neoplatonismo, musica, letteratura nel Rinascimento. I Bardi di Vernio e l'Acca-*

- demia della Crusca*. Atti del Convegno internazionale di studi, Firenze-Vernio 25-26 settembre 1998, Prato 2000, 83-104.
- Balsano-Walker 1988 = M.A. Balsano, T. Walker (a c. di), *Tasso, la musica, i musicisti*, Firenze 1988.
- Baroncini 2015 = R. Baroncini, *La vita musicale a Venezia tra Cinquecento e Seicento: musicisti, committenti e repertori*, in T. Jez, B. Przybyszewska-Jarminska, M. Toffetti (ed. by), *Italian Music in Central-Eastern Europe. Around Mikolaj Zielenski's Offertoria and Communiones*, Venezia 2015, 131-150.
- Barzaghi 1980 = A. Barzaghi, *Donne o cortigiane? La prostituzione a Venezia. Documenti di costume*, Verona 1980.
- Bassano, *Madrigali* (1585) = *De floridi virtuosi d'Italia: il Secondo libro de Madrigali a cinque voci, novamente composti et dati in luce*, Venezia 1585.
- Bellorini 1995 = G. Bellorini, *Luigi Cassola madrigalista*, «Aevum» 69, 3 (1995), 593-615.
- Bernstein 1990 = J. Bernstein, *Girolamo Scotto and the Venetian Music Trade*, in A. Pompilio (a c. di), *Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*. Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia, Bologna 27 agosto-1 settembre 1987, Ferrara-Parma 30 agosto 1987, I, Torino 1990, 295-305.
- Bernstein 1998 = J. Bernstein, *Music Printing in Renaissance Venice: The Scotto Press (1539-1572)*, New York 1998.
- Bernstein 2001 = J. Bernstein, *Print Culture and Music in Sixteenth-Century Venice*, Oxford 2001.
- Bianchi-Russo 1993 = F. Bianchi, P. Russo (a c. di), *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*. Atti del convegno di studi su Gabriello Chiabrera nel 350° anniversario della morte, Savona 3-6 novembre 1988, Genova 1993.
- Bianco 2010 = M. Bianco, «*Duolsi del caso strano afflitta et lassa / Venetia tutta*»: l'omicidio del duca di Ferrandina e la sua commemorazione poetica, in M.A. Terzoli, A. Asor Rosa, G. Inglese (a c. di), *Letteratura e filologia tra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, Roma 2010, 245-266.
- Bianconi 1986 = L. Bianconi, *Il Cinquecento e Seicento*, in A. Rosa (dir.), *Letteratura italiana. Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino 1986, 319-363.
- Biffi, *Madrigali* (1598) = *Di Gioseffo Biffi da Cesena, maestro di capella dell'illustrissimo et reverendiss. signor cardinal Andrea Battorio. Madrigali a cinque voci, con duoi soprani*, Milano 1598.

- Bizzarini-Marchetti 2023 = M. Bizzarini, P. Marchetti, *Gaspara Stampa tra musica ed eterodossia*, «Rivista di letteratura italiana» 41, 3 (2023), 103-119.
- Blackburn-Lowinsky-Miller 1991 = J. Blackburn, E.E. Lowinsky, C.A. Miller (ed. by), *A Correspondence of Renaissance Musicians*, Oxford 1991.
- Bolcato 1995 = V. Bolcato, *Leone Leoni e la musica a Vicenza nei secoli XVI-XVII*, Venezia 1995.
- Borghi-Zappalà 1995 = R. Borghi, P. Zappalà (a c. di), *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*. Atti del convegno internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992, Lucca 1995.
- Borsetta-Pugliese 1999 = M.P. Borsetta, A. Pugliese (a c. di), *Villanella, napolitana, canzonetta: relazioni tra Gasparo Fiorino, compositori calabresi e scuole italiane del Cinquecento*. Atti del Convegno internazionale di studi, Arcavacata di Rende-Rossano Calabro 9-11 dicembre 1994, Vibo Valentia 1999.
- Brannon 2022 = S. Brannon, *Gioseffo Zarlino amid the Venetian Book Trade*, in Pradella 2022, 3-26.
- Bryant 1983 = D. Bryant, *La musica nelle istituzioni religiose e profane di Venezia*, in Arnaldi-Pastore Stocchi 1983, 433-447.
- Bryant-Morell 1988 = D. Bryant, M. Morell, *La vita musicale a Venezia all'epoca di Andrea Gabrieli*, in G. Benzoni, D. Bryant, M. Morell (a c. di), *Gli anni di Andrea Gabrieli*, Milano 1988 («Edizione nazionale delle opere di Andrea Gabrieli, I»), 35-47.
- Bryant 1994 = D. Bryant, *Musica e musicisti*, in G. Cozzi, P. Prodi (a c. di), *Storia di Venezia*, VI, *Dal Rinascimento al barocco*, Roma 1994, 449-468.
- Brunello 1987 = G. Brunello, *Le "Rime" del Grotto in musica*, in Brunello-Lodo 1987, 141-161.
- Brunello-Lodo 1987 = G. Brunello, A. Lodo (a c. di), *Luigi Grotto e il suo tempo (1541-1585)*. Atti del convegno di studi, Adria 27-29 aprile 1984, Rovigo 1987.
- Bussi 1961 = F. Bussi, *Umanità e arte di Gerolamo Parabosco: Madrigalista, Organista e Poligrafo (Piacenza 1524 c. Venezia 1557)*, Piacenza 1961.
- Calmo, *Lettere* = A. Calmo, *Lettere*, a c. di V. Rossi, Torino 1888.
- Calmo, *Rime* = A. Calmo, *Rime*, a c. di G. Belloni, Venezia 2003.
- Camaterò di Negri, *Il primo libro di madrigali* = *Primo libro di madrigali a 5 voci di Hippolito Camaterò*, Venezia 1560.

- Cambio, *Primo libro di madrigali* = *Primo libro di madrigali a quattro voci di Perissone Cambio con alcuni di Cipriano Rore novamente posti in luce*, Venezia 1547.
- Campagnolo 2001 = S. Campagnolo (a c. di), *Problemi e metodi della filologia musicale*, Lucca 2001.
- Capra 2006 = M. Capra (a c. di), *A Messer Claudio, musico: le arti molteplici di Claudio Merulo da Correggio (1533-1604) tra Venezia e Parma*, Venezia-Parma 2006.
- Caraci Vela 1995 = M. Caraci Vela (a c. di), *La critica del testo musicale. Metodi e problemi della filologia musicale*, Lucca 1995.
- Caraci Vela 2015 = M. Caraci Vela (a c. di), *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, Lucca 2015.
- Carapezza 2019 = S. Carapezza, «La rosta delle ciance». *Le forme brevi nella Zucca di Anton Francesco Doni*, «Carte romanze» 7, 1 (2019), 143-164.
- Cassia 2023 = C. Cassia, *Pietro Bembo e l'ambiente musicale padovano*, in Ead. (a c. di), *Musica e cultura nella Padova di Pietro Bembo*, Lucca 2023, 3-24.
- Cavallini 1987 = I. Cavallini, *Il Grotto e la musica*, in Brunello-Lodo 1987, 183-203.
- Cavallini 2005 = I. Cavallini, *Irene da Spilimbergo; storia di una biblioteca di famiglia e un caso dubbio di persistenza del repertorio frottolistico*, in G. Cattin, P. Dalla Vecchia (a c. di), *Venezia 1501. Petrucci e la stampa musicale. Atti del convegno internazionale di studi*, Venezia 10-13 ottobre 2001, Venezia 2005, 611-622.
- Cavallini 2006 = I. Cavallini, *Ludovico Dolce, Antonio Molino, Claudio Merulo e la musica in tragedia*, in Capra 2006, 277-298.
- Cecchi 1998 = P. Cecchi, *Il rapporto tra testo letterario e intonazione musicale*, in P. Besutti, T.M. Gialdroni, R. Baroncini (a c. di), *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive. Atti del Convegno*, Mantova 21-24 ottobre 1993, Firenze 1998, 549-604.
- Chegai-Luzzi 2005 = A. Chegai, C. Luzzi (a c. di), *Petrarca in musica. Atti del Convegno internazionale di studi (VII Centenario della nascita di Francesco Petrarca)*, Arezzo 18-20 marzo 2004, Lucca 2005.
- Chemotti 2016 = A. Chemotti, s.v. *Porta, Costanzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXV, Roma 2016, 92-95.
- Ciliberti 1998 = G. Ciliberti, *Francesco Coppetta de' Beccucci in musica e la trasmissione dei suoi testi poetici*, in H. Danuser, T. Plebuch (hrsg.), *Musik als Text*, Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft

- für Musikforschung, Freiburg im Breisgau 1993, 2 voll., Berlin 1998, II, 189-196.
- Collarile 2007 = L. Collarile, *Considerazioni sull'attività editoriale di Claudio Merulo*, «Fonti musicali italiane» 12 (2007), 7-37.
- Collins Fudd-Schiltz 2017 = C. Collins Fudd, K. Schiltz, *Gioseffo Zarlino. Vita e opere*, in Zanoncelli 2017, 51-56.
- Colussi 2016 = F. Colussi, s.v. *Portinaro Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXV, Roma 2016, 127-130.
- Coluzzi 2023 = S.J. Coluzzi, *Guarini's "Il Pastor Fido" and the Madrigal Voicing the Pastoral in Late Renaissance Italy*, London 2023.
- Contino, *La Eletta* = *La Eletta di tutta la musica intitolata Corona di diversi novamente stampata. Libro Primo*, Venezia 1569.
- Cozzi 1987 = G. Cozzi, *La società veneziana all'epoca di Andrea Gabrieli*, in Degrada 1987, 1-17.
- Crimi 2011 = G. Crimi, s.v. *Molino, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXV, Roma 2011, 414-417.
- Crimi 2018 = G. Crimi, *Una stampa ritrovata: "Il Catalogo de tutte le principal e più onorate cortegiane de Venezia"*, «Filologia e critica» 43 (2018), 57-80.
- Damerini 1965 = G. Damerini, *Il sodalizio artistico di Lodovico Dolce con Antonio Molino detto il Burchiella per la "Marianna" e le "Troiane"*, «Il Dramma» 41, 342 (1965), 37-44.
- Degrada 1987 = F. Degrada (a c. di), *Andrea Gabrieli e il suo tempo*. Atti del convegno internazionale, Venezia 16-18 settembre 1985, Firenze 1987.
- De Nichilo 1977 = A. De Nichilo, *Le lettere di Andrea Calmo e la civiltà veneziana del Rinascimento*, «F.M. Annali dell'istituto di filologia moderna dell'Università di Roma» 1 (1977), 61-83.
- De Santis 1995 = M. De Santis, *Questioni di prassi ecdotica nell'edizione dei testi poetici musicati da Andrea Gabrieli*, in Borghi-Zappalà 1995, 57-68.
- De Santis 2000 = M. De Santis, *Ancora sull'edizione dei testi poetici musicati nel Cinquecento*, in S. Campagnolo (a c. di), *Problemi e metodi della filologia musicale. Tre tavole rotonde*, Lucca 2000.
- De Santis 2001 = M. De Santis (a c. di), *I testi poetici. Edizione critica e fonti letterarie*, Milano 2001 («Edizione nazionale delle opere di Andrea Gabrieli [1535]-1585», III).
- De Santis 2007 = M. De Santis, *Problemi di edizione di testi poetici intonati nel Cinquecento (con alcuni esempi marenziani)*, in F. Piperno (a c. di), *Luca*

- Marenzio e il madrigale romano*. Atti del Convegno internazionale di studi, Roma 9-10 settembre 2005, Roma 2007, 169-179.
- Di Monte, *Madrigali* = *Di Filippo di Monte maestro di capella della s.c. maestà dell'imperatore Rodolfo Secondo. Il Decimo libro delli Madrigali, a cinque voci. Novamente posti in luce*, Venezia 1581.
- Donato, *Napolitane* = Baldassarre Donato (...) *Le Napolitane et alcuni madrigali a quattro voci*, Venezia 1550.
- Dell'Amore 1995 = F. Dell'Amore (a c. di), *La Scena Volubile. Teatro e Musica a Cesena dal Medioevo all'Ottocento*, [s.l.] 1995.
- Dolce, *Le Troiane* = *Le troiane. Tragedia di Lodovico Dolce. Recitata in Vinegia l'anno MDLVI*, Venezia 1567.
- Dolce, *Marianna* = L. Dolce, *Marianna*, in R. Cremante (a c. di), *Teatro del Cinquecento. La Tragedia*, I, Milano-Napoli 1997, 729-877.
- Donati 2018 = P.P. Donati, *Strumenti a tastiera e pratica musicale. Fonti e documenti dal XV al XVII secolo. II: 1551-1580*, «Informazione organistica» 30, 2 (2018), 147-206.
- Doni, *Dialogo della musica* = A.F. Doni, *Dialogo della musica*, a c. di G.F. Malipiero, Milano 1965.
- Doni, *Libraria* = A.F. Doni, *La libreria divisa in tre trattati (1557)*, 2 voll., a c. di G. Castellani, Manziana (Rm) 2020.
- Doni, *La Zucca* = A.F. Doni, *La Zucca*, 2 voll., a c. di E. Pierazzo, Roma 2003.
- Doni, *Tre libri di lettere* = *Tre libri di lettere del Doni*, Venezia 1552.
- Dragoni, *Madrigali* 1575 = *Di Giovan'Andrea Dragoni, il Primo libro de Madrigali a cinque voci, con un dialogo a otto nel fine. Novamente posti in luce*, Venezia 1575.
- Drusi 2004 = R. Drusi, *Le Lettere di Andrea Calmo sulla soglia di una nuova edizione*, in R. Drusi, D. Perocco, P. Vescovo (a c. di), *Le sorte delle parole: testi veneti dalle origini all'Ottocento: edizioni, strumenti, lessicografia. Atti dell'incontro di studio*, Venezia 27-29 maggio 2002, Padova 2004, 175-192.
- Edwards 1987 = R. Edwards, *An Expanded Musical and Social Context for Andrea Gabrieli: New Documents, New Perspectives*, in Degradà 1987, 43-57.
- Einstein 1949 = A. Einstein, *The Italian Madrigal*, I, Princeton 1949.
- Elias 1989 = C.A. Elias, *Musical performance in 16th-century Italian literature: Straparola's "Le piacevoli notti"*, «Early Music» 17, 2 (1989), 161-174.

- Erspamer 1983 = F. Erspamer, *Petrarchismo e manierismo nella lirica del secondo Cinquecento*, in Arnaldi-Pastore Stocchi 1983, 189-222.
- Fabbri 1987 = P. Fabbri, *Groto in musica*, in Brunello-Lodo 1987, 141-161.
- Fava 2001 = L. Fava (a c. di), *Corona della morte di Annibal Caro. Poesia e musica per un letterato marchigiano del Cinquecento (Venezia 1568)*, Bologna 2001.
- Feldman 1991 = M. Feldman, *The Academy of Domenico Venier, Music's Literary Muse in Mid-Cinquecento Venice Author(s)*, «Renaissance Quarterly» 44, 3 (1991), 476-512.
- Feldman 1995 = M. Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice*, Berkeley 1995.
- Fenarolo, *Rime* (1574) = *Rime di mons. Girolamo Fenaruolo*, Venezia 1574.
- Fenlon 2002 = I. Fenlon, *Gioseffo Zarlino and the Accademia Venetiana della Fama*, in Id., *Music and Culture in Late Renaissance Italy*, Oxford 2002, 118-138.
- Franco, *Lettere* (Bianchi) = V. Franco, *Lettere*, a c. di S. Bianchi, Roma 1998.
- Frapolli 2004 = M. Frapolli, *I cigni di Irene. Il ritratto poetico e una parabola retorica del petrarchismo veneziano*, «Versants» 47 (2004), 63-104.
- Galavotti 2021 = J. Galavotti, «Spento era il gran Bembo». *Metrica e sintassi nei lirici veneziani del secondo Cinquecento*, Alessandria 2021.
- Galiano 1999 = C. Galiano, *La musica e il mondo in Italia durante il Rinascimento: sistema della dedica e modelli culturali nobiliari nella produzione polifonica di Gasparo Fiorino*, in Borsetta-Pugliese 1999, 491-586.
- Gallico 1999 = C. Gallico, «Liberata' o 'Conquistata'? Svolte del 'Combattimento' di Monteverdi», in G. Venturi (a c. di), *Torquato Tasso e la cultura estense. Atti del Convegno internazionale, Ferrara 10-13 dicembre 1995*, III, Firenze 1999, 1225-1230.
- Garavaglia 2008 = A. Garavaglia, s.v. *Massaino, Tiburzio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXI, Roma 2008, 691-694.
- Giazotto 1954 = R. Giazotto, *Harmonici concenti in aere veneto*, Roma 1954.
- Giazzon 2011 = S. Giazzon, *Venezia in coturno. Lodovico Dolce tragediografo*, Roma 2011.
- Giustinian, *Rime* = O. Giustinian, *Rime*, a c. di R. Mercatanti, Firenze 1998.
- Gradenigo, *Rime* = *Rime di m. Pietro Gradenico*, Venezia 1583.
- Gradenigo, *Rime e lettere* (Acquaro Graziosi) = G. Gradenigo, *Rime e lettere*, a c. di M.T. Acquaro Graziosi, Roma 1990.
- Groto, *Lettere famigliari* = *Lettere famigliari di Luigi Groto cieco d'Adria*, Venezia 1601.

- Groto, *Rime* = *Le rime di Luigi Groto*, 2 voll., a c. di B. Spaggiari, Adria 2014.
- Guarna 2018 = V. Guarna, *L'Accademia veneziana della fama (1557-1561): storia, cultura e editoria con l'edizione della Somma delle opere (1558) e altri documenti inediti*, Manziana (Rm) 2018.
- Hadden 2012 = N. Hadden, *Changing Women: Performers, Patrons and Composers in Renaissance Europe*, «Journal of the iawn» 18, 1 (2012), 14-20.
- Haar 1966 = J. Haar, *Notes on the "Dialogo della Musica" of Antonfrancesco Doni*, «Music & Letters» 47, 3 (1966), 198-224.
- Harràn 1973 = D. Harràn, *The Theorist Giovanni Del Lago: A New View of the Man and his Writings*, «Musica disciplina» 27 (1973), 107-151.
- I fiori delle rime* (1558) = *I fiori delle rime de' poeti illustri, nuouamente raccolti et ordinati da Girolamo Ruscelli*, Venezia 1558.
- Laini 1990 = M. Laini, *Le cortigiane e la musica*, in *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*. Catalogo della mostra, Venezia, Casinò Municipale, Ca' Vendramin Calergi, 2 febbraio-16 aprile 1990, Milano 1990, 95-97.
- Lando, *Sette libri di cathaloghi* = *Sette Libri de Cathaloghi a varie cose appartenenti*, Venezia 1552.
- La Via 1990 = S. La Via, *Madrigale e rapporto fra poesia e musica nella critica letteraria del Cinquecento*, «Studi musicali» 19, 1 (1990), 33-70.
- Lewis 1981 = M. Lewis, *Antonio Gardane's early connections with the Willaert circle*, in I. Fenlon (ed. by), *Music in Medieval and Early Modern Europe: Patrongae, Sources and Texts*, Cambridge 209-226.
- Lewis 2005 = M. Lewis, *Antonio Gardano, Venetian Music Printer 1538-1569: A Descriptive Bibliography and Historical Study*, London 2005.
- Luzzi 1991 = C. Luzzi, *Circolazione e diffusione musicale delle "rime" di Giuliano Goselini (1525-1587) tra Cinque e Seicento*, «Schifanoia» 11 (1991), 43-61.
- Luzzi 2003 = C. Luzzi, *Poesia e musica nei madrigali a cinque voci di Filippo di Monte (1580-1595)*, Firenze 2003.
- Luzzi 2017 = C. Luzzi, *Pietro Aretino, una circolazione manoscritta di rime e l'influenza dell'improvvisazione in ottava rima nei libri di madrigali di Paolo Aretino*, «Polifonie. Storia e teoria della corallità» 5 (2017), 17-48.
- Maganza, *Rime* = *La terza parte de le rime di Magagnò, Menon, e Begotto*, Venezia 1569.
- Mangani 2023 = M. Mangani, *"O felice eloquenza". Poesia e musica nel Rinascimento (e oltre)*, Padova 2023.

- Mammana 2001 = S. Mammana, s.v. *Giustinian, Orsatto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 57, Roma 2001, 271-274.
- Marchetti 2016 = P. Marchetti, «*Alli spiriti armonici, et gentili*». *Fortunato Martinengo e il "Lucidario in musica" di Pietro Aaron*, «*Philomusica on-line*» 15, 1 (2016), 329-352.
- Marshall 2009 = M.L. Marshall, *Grateful Friends, True Friends: Gifts of Music and Poetry Associated with Girolamo Fenaruolo*, in M.J. Bloxam, G. Filocamo, L. Holford-Strevens (ed. by), *Uno gentile et subtile ingenio. Studies in Renaissance music in honour of Bonnie J. Blackburn*, s.l. [Tours] 2009, 709-718.
- Martoretta, *Il Terzo libro di madrigali* = *Del Martoretta il Terzo libro di Madrigali a quattro voci*, Venezia 1554.
- Masi 1999 = G. Masi, *Coreografie doniane: l'Accademia Pellegrina*, in P. Procaccioli, A. Romano (a c. di), *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell'Italia del classicismo*. Seminario di letteratura italiana, Viterbo 6 febbraio 1998, Manziana (Rm) 1999, 45-86.
- Massaino, *Il primo libro de madrigali* (1569) = *Il primo libro de madrigali a quattro voci di Tiburtio Massaino*, Venezia 1569.
- Massaino, *Madrigali* (1578) = *Il Secondo libro de Madrigali a cinque voci di Tiburtio Massaino*, Venezia 1578.
- Mazzinghi 1987 = P. Mazzinghi, *Le rime di Andrea Calmo fra canzonieri petrarcheschi e testi musicali*, «*Quaderni veneti*» 5 (1987), 21-37.
- Miggiani-Vescovo 1993 = M.G. Miggiani, P. Vescovo, «*Al suono d'una suave viola*»: *convenzione letteraria e pratica musicale in ambienti accademici veneziani di metà Cinquecento*, «*Recercare*» 5 (1993), 5-32.
- Molin, *Rime* = G. Molin, *Rime*, a c. di M. Dal Cengio, Milano 2023.
- Molino, *Dilettevoli madrigali* = *I Dilettevoli Madrigali a quattro voci di m. Antonio Molino, nuovamente da lui composti et dati in luce. Libro Primo*, Venezia 1568.
- Moretti 2010 = L. Moretti, «*Quivi si essercitaranno le musiche*». *La sala della musica presso la "corte" padovana di Alvise Cornaro*, «*Music in Art*» 35, 1-2 (2010), 135-144.
- Neuschäfer 2001 = A. Neuschäfer, *Da "Tieste" (1543) a "Le troiane" (1566): le tragedie di Lodovico Dolce*, «*La parola del testo*» 5 (2001), 361-380.
- Nutter 1989 = D. Nutter, *Ippolito Tromboncino, cantore al luto*, «*I Tatti Studies in the Italian Renaissance*» 3 (1989), 127-134.
- Ongaro 2017 = G.M. Ongaro, *La vita musicale a Venezia ai tempi di Zarlino*, in Zanoncelli 2017, 33-41.

- Paccagnella 2020 = I. Paccagnella, *Magagnò ovvero la metamorfosi del pavano*, in L. D'Onghia, M. Danzi (a c. di), *La poesia dialettale del Rinascimento nell'Italia del Nord*, «Italique» 33 (2020), 207-243.
- Parabosco, *Diporti* (Pirovano) = G. Parabosco, *Diporti*, a c. di D. Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2005.
- Parabosco, *Lettere* = *Il primo libro delle lettere famigliari di m. Girolamo Parabosco*, Venezia 1551.
- Parabosco, *Lettere amorose* (1545) = *Lettere amorose di m. G. Parabosco*, Venezia 1545.
- Parabosco, *Progne* = *La Progne tragedia nova di m. Girolamo Parabosco*, Venezia 1548.
- Parabosco, *Lettere amorose* (1568) = *Quattro libri delle lettere amorose di m. Girolamo Parabosco; di nuovo ordinatamente accomodate, ampliate, et ricorrette per Thomaso Porcacchi*, Venezia 1568.
- Parabosco, *Rime* (1547) = *Rime di m. Girolamo Parabosco*, Venezia 1547.
- Perocco 2019 = D. Perocco, «...più di quello che a professione donnesca conviensi». *Donne (e musica) nel Cinquecento veneziano*, in A. Cinquegrani, I. Crotti (a c. di), «Un viaggio realmente avvenuto». *Studi in onore di Ricciarda Ricorda*, Venezia 2019, 23-32.
- Perotti 2021 = D. Perotti (a c. di), *I madrigali autografi di Torquato Tasso a Carlo Gesualdo*. Madrid, Real Biblioteca, MS. II/3281, Firenze 2021.
- Pescerelli 1979 = B. Pescerelli (a c. di), *I madrigali di Maddalena Casulana*, Firenze 1976.
- Piperno 1999 = F. Piperno, *Diplomacy and Musical Patronage: Virginia, Guidubaldo II, Massimiliano II, 'lo Streggino' and Others*, «Early Music History» 18 (1999), 259-285.
- Piperno 2001 = F. Piperno, *L'immagine del duca. Musica e spettacolo alla corte di Guidubaldo II, duca di Urbino*, Firenze 2001.
- Piperno 2013 = F. Piperno, *La tradizione musicale delle rime di Torquato Tasso, 1577-1581*, «L'Ellisse» 8, 2 (2013), 25-63.
- Piperno 2017 = «Una grandissima amista». *Poesia e musica nell'età del Petrarchismo*, Roma 2017.
- Pirrotta 1995 = N. Pirrotta (a c. di), *Chori in musica composti sopra li chori della tragedia di Edippo Tiranno. Recitati in Vicenza l'anno M.D.lxxxv. Con solennissimo apparato*, Milano 1995 («Edizione nazionale delle opere di Andrea Gabrieli», XII).
- Pirrotta 2001 = N. Pirrotta, *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia 2001.

- Pompilio 2005 = A. Pompilio, *Il Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700 (RePIM): un aggiornamento*, in Chegai-Luzzi 2005, 391-396.
- Pordenone, *Madrigali* = *Il Quinto libro de Madrigali a cinque voci, di Marc'Antonio Pordenon maestro di capella della chiesa di Santo Marco, di Pordenon novamente composti & date [!] in luce*, Venezia 1578.
- Porta, *Secondo libro de le Muse* = *Il Secondo libro de le Muse a cinque voci composto da diversi eccellentissimi musici con uno Madregale a sei di Giovan Nasco, et con doi Dialoghi a otto, novamente stampato & dato in luce. A cinque voci*, Venezia 1559.
- Portinaro, *Primo libro de madrigali* (1563) = *Il Primo libro de Madrigali a quattro voci. Di Francesco Portenaro con due Madrigali a sei voci. Nuovamente stampato*, Venezia 1563.
- Pozzobon 2006 = M. Pozzobon, *Teofilo Folengo e Giovanni Nasco: il latino maccheronico in musica*, Treviso 2006.
- Pradella 2022 = J. Pradella (a c. di), *Musico perfetto, Gioseffo Zarlino. His time, his work, his influence*, Venezia 2022.
- Rando 2018 = F. Rando, *Narrare nel Cinquecento. Le "Cento novelle scelte" di Francesco Sansovino*, Bologna 2018.
- Rando 2019 = F. Rando, *Strategie autoriali e riscritture nelle "Cento novelle scelte da i più nobili scrittori" di Francesco Sansovino*, in L. D'Onghia, D. Musto (a c. di), *Francesco Sansovino scrittore del mondo. Atti del convegno internazionale di studi*, Pisa 5-6-7 dicembre 2018, Bergamo 2019, 65-78.
- Ricciardi 2013 = E. Ricciardi, *The Musical Reception of Torquato Tasso's Rime (571-1620)*, PhD Dissertation, Stanford University, 2013.
- Ricciardi 2015 = E. Ricciardi, *The Tasso in Music Project*, «Early Music» 43, 4 (2015), 667-671.
- Rime di diversi* (1550) = *Libro terzo delle rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori*, Venezia 1550.
- Rime di diversi* (1551) = *Libro quarto delle rime di diuersi eccellentiss. Autori nella lingua volgare. Nouamente raccolte*, Bologna 1551.
- Rime di diversi* (1552) = *Rime di diversi illustri signori napoletani*, Venezia 1552.
- Rime di diversi* (1553) = *Il sesto libro delle rime di diuersi eccellenti autori*, Venezia 1553.
- Rime di diversi* (1555) = *Libro quinto delle rime di diuersi illustri signori napoletani, e d'altri nobilissimi ingegni*, Venezia 1555.
- Rime di diversi* (1556) = *Rime di diuersi, et eccellenti autori*, Venezia 1556.
- Rime di diversi* (1565) = *De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da m. Dionigi Atanagi*, Venezia 1565.

- Rime in morte di Irene* = *Rime di diversi autori in morte d. Signora Irene D. Sign. Di Spilimbergo*, Venezia 1561.
- Rore, *Il Terzo libro di Madrigali a cinque voci* (1548) = *Di Cipriano Rore et di altri eccellentissimi musici il Terzo libro di Madrigali a cinque voci novamente da lui composti et non più posti in luce. Con diligentia stampati. Musica nova & rara come a quelli che la canteranno & udiranno sara palese*, Venezia 1548.
- Rosand 1977 = E. Rosand, *Music in the Myth of Venice*, «Renaissance Quartely» 30 (1977), 527-530.
- Ruffolo, *Madrigali* (1598) = *Di Lucretio Ruffulo il Primo libro di Madrigali a cinque voci*, Venezia 1598.
- Russo 1993 = P. Russo, *Chiabrera e l'ambiente musicale romano*, in Bianchi-Russo 1993, 370-376.
- Salza 2019 = A. Salza, *Studi su Gaspara Stampa*, a c. di D. Romei, Banca dati «Nuovo Rinascimento», 2019: <<https://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/pdf/salza/stampa.pdf>>.
- Sansovino, *Cento novelle* (1571) = [F. Sansovino,] *Cento novelle scelte da piu nobili scrittori della lingua volgare (...)*, Venezia 1571.
- Saviotti 1919 = A. Saviotti, *Un'artista del Cinquecento: Virginia Vagnoli*, «Bollettino senese di storia patria» 26 (1919), 116-118.
- Schiltz 2018 = K. Schiltz (a c. di), *A Companion to Music in Sixteenth-Century Venice*, Leiden-Boston 2018.
- Sette libri di satire* (1560) = *Sette libri di satire di Lodovico Ariosto, Hercole Bentivogli, Luigi Alamanni, Pietro Nelli, Antonio Vinciguerra, Francesco Sansovino*, Venezia 1560.
- Soriano, *Madrigali* (2018) = F. Soriano, *Il primo libro de' madrigali a cinque voci, nuovamente da lui composti, & dati in luce (Venezia, Angelo Gardano, 1581)*, a c. di F. Bracci, Palestrina 2018.
- Speroni, *Opere* (1740) = *Opere di Sperone Speroni degli Alvarotti tratte da' mss. originali*, Venezia 1740.
- Straparola, *Piacevoli Notti* (Pirovano) = G.F. Straparola, *Le piacevoli notti*, a c. di D. Pirovano, Roma 2000.
- Sturba 2002 = G. Sturba, *Dionisio Atanagi redattore della Vita d'Irene da Spilimbergo* in B. Cleri et alii (a c. di), *I Della Rovere nell'Italia delle corti. Cultura e letteratura*, III, Urbino 2002, 37-50.
- Taddeo 1974 = E. Taddeo, *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del tardo Cinquecento*, Roma 1974.
- Tariffa delle Puttane di Venegia* (Romei) = *La Tariffa delle Puttane di Venegia*, a c. di D. Romei, Nuovo Rinascimento, 2020.

- Tasso, *Lettere* (1751) = *Delle lettere di m. Bernardo Tasso, accresciute, corrette e illustrate, volume terzo*, Padova 1751.
- Toscanella, *I nomi antichi e moderni* (1567) = *I nomi antichi, e moderni delle provincie, regioni, città, castella, monti, laghi, fiumi, mari, golfi, porti, et isola dell'Europa, dell'Africa et dell'Asia*, Venezia 1567.
- Vassalli 1988 = A. Vassalli, *Il Tasso in musica e la trasmissione dei testi: alcuni esempi*, «Quaderni della Rivista italiana di musicologia» 19 (1988), 45-55.
- Vassalli 1993 = A. Vassalli, *Chiabrera, la musica e i musicisti: le rime amorose*, in Bianchi-Russo 1993, 353-369.
- Vela 1984 = C. Vela, *Tre studi sulla poesia per musica*, Pavia 1984.
- Vela 1989 = C. Vela, *Poesia in musica: rime della Gambara e di altri poeti settentrionali in tradizione musicale*, in C. Bozzetti, P. Gibellini, E. Sandal (a c. di), *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo*. Atti del convegno, Brescia-Correggio 17-19 ottobre 1985, Firenze 1989, 399-416.
- Venier, *Rime* (Bianco) = M. Bianco, *Le 'Rime' di Domenico Venier (edizione critica)*, Tesi di dottorato in Filologia ed ermeneutica, tutor A. Balduino, Università degli Studi di Padova, 2000.
- Vogel et al. 1977 = E. Vogel et alii, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Pomezia 1977.
- Volta 1900 = S. Volta (a c. di), *I musicisti e la lirica di Gabriello Chiabrera*, suppl. a l'«Agenda» 9, 1990.
- Willært, *Le dotte et excellentissime compositioni* (1540) = *Le dotte et eccellente compositioni de Madrigali a cinque voci da diversi perfettissimi musici fatte. Novamente raccolte & con ogni diligentia stampate. Auttori. Di Adriano Vuillaert & di Leonardo Barri suo discipulo. Di Verdelotto. Di Constantio Festa. Di Archadelt. Di Corteggia. Di Jachet Berchem. De Yvo &c di Nolet*, s.l. [Venezia] 1540.
- Zanoncelli 2017 = L. Zanoncelli (a c. di), *Musico perfetto. Gioseffo Zarlino 1517-1590. La teoria musicale a stampa nel Cinquecento*, Venezia 2017.

