

LUCIA MARCHI

Antonfrancesco Doni e il madrigale a Piacenza: il “Dialogo della Musica” rivisitato

*A mia madre,
la piacentina che mi ha insegnato
a pormi delle domande*

Nell'aprile del 1544, il poligrafo fiorentino Antonfrancesco Doni (1513-74) pubblicava a Venezia presso Girolamo Scotto il *Dialogo della Musica*.¹ La stampa si colloca proprio nel mezzo del soggiorno di Doni a Piacenza durato – con qualche interruzione – poco meno di due anni. Frate servita nel convento dell'Annunziata di Firenze, Doni lo abbandonò nel 1540 per iniziare una serie di peregrinazioni in Italia settentrionale che lo portarono prima a Genova, poi ad Alessandria, Pavia (1542) e Milano.² Nel gennaio del 1543 era già a Piacenza, che lascerà per un soggiorno veneziano tra il febbraio e forse il maggio 1544 (in corrispondenza dell'edizione del *Dialogo*), e da cui si allontanerà definitivamente prima dell'ottobre 1545.³

¹ *Dialogo della Musica di M. Antonfrancesco Doni fiorentino*, Venezia, Scotto, 1544. L'esemplare del Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna è disponibile all'indirizzo < <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=1308> > [consultato il 20 dicembre 2021]. Edizioni moderne del *Dialogo* si trovano in ANNA MARIA MONTEROSSO VACCHELLI, *L'opera musicale di Antonfrancesco Doni*, Cremona, Atheneum Cremonese, 1969 e in *Antonfrancesco Doni. Dialogo della Musica*, a cura di G. Francesco Malipiero, messi in partitura i canti da Virginio Fagotto, Londra, Universal, 1965.

² Cfr. la voce « Doni, Antonfrancesco » di Giovanna Romei, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1992 (online al link <https://www.treccani.it/enciclopedia/anton-francesco-doni_%28Dizionario-Biografico%29/> [consultato il 20 dicembre 2021]). Una bibliografia completa su Doni di Giorgio Masi, aggiornata al 2010, si trova all'indirizzo <<http://www.nuovorinascimento.org/cinquecento/doni.pdf>> [consultato il 20 dicembre 2021].

³ Gli spostamenti di Doni si possono ricostruire dalle *Lettere di M. Antonfrancesco Doni. Libro Primo*, Venezia, Scotto, 1544. Tutte le citazioni in questo saggio si riferiscono alla loro ristampa dell'anno successivo: *Lettere di M. Antonfrancesco Doni, Libro Primo. Con altre lettere nuovamente alla fine aggiunte*, Venezia, Scotto, 1545, disponibile all'indirizzo < [ttps://onb.digital/result/1087A32A](https://onb.digital/result/1087A32A) > [consultato il 20 dicembre 2021].

In particolare: 8 gennaio 1543 da Piacenza (c. 4v); 20 febbraio 1544 da Venezia (c. 102v);

Nel primo Cinquecento Piacenza fu segnata da una serie di vicissitudini politiche che la portarono ad alternare la dominazione francese (1499-1512 e 1515-21) a quella pontificia (1512-15 e 1521-45). Nel 1545 papa Paolo III infeudò il Ducato di Parma e Piacenza al figlio Pier Luigi Farnese. Il nuovo Duca elesse inizialmente Piacenza come capitale, ma il suo assassinio - da parte di una congiura di nobili ghibellini - fece ritornare la città nell'ambito dell'Impero tra il 1547 e il 1556. Quando Piacenza fu restituita ai Farnese, il secondo duca Ottavio aveva già scelto Parma come capitale.

Nel dialogo sulla natura dell'amore *Il Raverta* (Venezia, 1544), il bassanese Giuseppe Betussi include una lettera all'amico Doni in cui gli consiglia di rimanere a Piacenza vantandone la vita culturale.⁴ Tra i membri dell'aristocrazia citati appaiono le famiglie Landi (Giulio, Agostino) e Anguissola (Teodosio, Girolamo con la moglie Ippolita Borromeo Anguissola), ovvero i maggiori casati ghibellini che saranno, solo pochi anni dopo, i promotori della congiura contro i Farnese. Betussi ricorda anche il «magnifico cavalier signor Luigi Cassola», i cui *Madrigali poetici* (Venezia, 1544) costituiscono una delle raccolte più musicate del primo Cinquecento. I versi del poeta piacentino appaiono infatti, ben prima della *princeps*, nelle prime stampe madrigalistiche, quali *Il libro primo de la Serena* (Roma, 1530) o *Delli madrigali a tre voci* (Venezia, 1537).⁵

Il *Dialogo della Musica* è diviso in due serate con interlocutori diversi, quattro nella prima e otto nella seconda parte. Sul modello dei dialoghi rinascimentali, vi si ragiona d'amore, di poesia, di musica, si narrano burle e brevi storie. Ma la novità del *Dialogo* è l'inserimento di ventotto composizioni musicali tra quattro e otto voci, soprattutto madrigali, ma anche mottetti e una *chanson*, che vengono cantati e commentati dagli interlocutori.⁶ Il dialogo letterario-filosofico e il libro di musica formano

20 luglio 1544 da Piacenza (c. 123r); 22 ottobre 1545 da Firenze (c. 137v). Altri viaggi di questo periodo sono a Como (20 luglio 1543, c. 47r) e Roma (novembre 1544). Su questo soggiorno si veda una lettera stampata nella *Zucca* e citata in SALVATORE BONGI, *Novelle di M. Antonfrancesco Doni colle notizie sulla vita dell'autore*, Lucca, Fontana, 1852, p. 26.

⁴ *Il Raverta, dialogo di messer Giuseppe Betussi, nel quale si ragiona d'amore et degli effetti suoi*, Venezia, Giolito de' Ferrari, 1544. Citato in GIANMARCO BRAGHI, *L'Accademia degli Ortolani (1543-45). Eresia, stampa e cultura a Piacenza nel medio Cinquecento*, Piacenza, LIR, 2011, pp. 63-8.

⁵ Sull'importanza di Luigi Cassola nello sviluppo del madrigale si veda CLAUDIO VELA, *Luigi Cassola e il madrigale cinquecentesco*, «Bollettino Storico Piacentino», LXXIX, 2, 1984, pp. 183-217; e GIULIANO BELLORINI, *Luigi Cassola madrigalista*, «Aevum», LXIX, 3, 1995, pp. 593-615.

⁶ Eleonora Beck chiama questo genere, che la studiosa traccia nella sua evoluzione da Boc-

qui una sorta di ibrido, definito da Cristle Collins Judd «un conflitto di generi [...] riflesso nella produzione fisica del volume».⁷ La stampa è infatti composta di quattro libri parte con la notazione musicale, mentre il testo letterario appare solo nella parte di Cantus. Gli autori della musica sono compositori contemporanei quali Jacques Arcadelt, Cipriano de Rore o Jacques de Wert, ma anche musicisti più strettamente legati all'ambiente piacentino come Claudio Veggio, Paolo Iacopo Palazzo e Girolamo Parabosco, su cui si tornerà in seguito.⁸ Il *Dialogo* è dedicato a Catalano Trivulzio (1508-57), vescovo di Piacenza. Il prelado era parte della famiglia milanese che manteneva feudi in territorio piacentino; aveva ereditato il vescovado dallo zio a soli 17 anni e lo amministrò sempre *in absentia*.⁹ I Trivulzio avevano anche legami matrimoniali con i Landi: proprio queste connessioni potrebbero spiegare il soggiorno a Piacenza del liutista Francesco da Milano negli anni appena successivi al Sacco di Roma (1527).¹⁰ Frequente visitatore della corte romana, Trivulzio era certamente un uomo colto, i cui interessi letterari sono testimoniati da una nota di possesso in una copia dei *Sonetti e Canzoni di diversi antichi autori toscani* pubblicati dagli eredi di Giunta nel 1527.¹¹

Le abilità musicali di Doni sono piuttosto dibattute.¹² Sebbene la produzione letteraria sia quella più nota e studiata, il suo interesse musicale non deve essere considerato né sporadico né dilettantesco. Scrivendo al Duca di

caccio a Zarlino, «musical narrative». Cfr. ELEONORA M. BECK, *Boccaccio and the Invention of Musical Narrative*, Firenze, European Press Academic Publishing, 2018.

⁷ CRISTLE COLLINS JUDD, *Music in Dialogo: Conversational, Literary, and Didactic Discourse about Music in the Renaissance*, «Journal of Music Theory», LII, 1, 2008, pp. 41-74: 45.

⁸ Per un elenco completo delle composizioni del *Dialogo* si veda JAMES HAAR, *Notes on the "Dialogo della Musica" of Antonfrancesco Doni*, «Music and Letters», XLVII, 3, 1966, pp. 198-224. Edizioni moderne della musica si trovano in MONTEROSSO VACCHELLI, *L'opera musicale di Antonfrancesco Doni* cit., e in *Antonfrancesco Doni. Dialogo della Musica* cit.

⁹ PIERO CASTIGNOLI, *Un contributo alla ricerca sull'eresia luterana e la repressione inquisitoriale a Piacenza nel Cinquecento*, «Bollettino Storico Piacentino», XCIII, 1998, pp. 3-42: 7.

¹⁰ MARIAGRAZIA CARLONE, *A Trip to Venice in 1530 by Francesco da Milano*, «Journal of the Lute Society of America», XXXIV, 2001, pp. 1-36: 21.

¹¹ Cfr. la descrizione delle acquisizioni da parte del William and Katherine Devers Program in Dante Studies presso la University of Notre Dame, <<https://www3.nd.edu/~devers/home/library/2000-01.html>> [consultato il 20 dicembre 2021].

¹² Si vedano i giudizi non del tutto lusinghieri in HAAR, *Notes on the "Dialogo della Musica" of Antonfrancesco Doni* cit., p. 201 e in MONTEROSSO VACCHELLI, *L'opera musicale di Antonfrancesco Doni* cit., p. 45.

Firenze, Doni si dichiara *in primis* «musicista», e solo in seguito elenca le altre sue capacità:

e sono musicista, scrittore, dotto in volgare [...] son poeta [...]; e mando a vostri cantori una mia canzone.¹³

L'invio di musica ai destinatari delle sue lettere è un *topos* ricorrente, apprezzato dai corrispondenti e lodato, per esempio, da Pietro Aretino e Alessandro Campesano.¹⁴ Insieme con la sua inclusione nell'elenco dei «musicisti compositori» del *Dialogo*, questa circostanza deve farci ritenere che la composizione fosse per Doni un'occupazione frequente. Di buon livello è anche la sua abilità di strumentista: nel *Dialogo* è infatti ricordato come suonatore di viola da gamba in un gruppo di musicisti milanesi.¹⁵ La descrizione organologica degli strumenti che si trova nella lettera a Ottavio Landi dell'otto aprile 1544 ne denota una conoscenza piuttosto precisa.¹⁶ Infine, Doni è il primo bibliografo musicale: nella sua *Prima e Seconda Libreria*, poi ristampate in un solo volume da Giolito de' Ferrari nel 1557, egli include una sezione di musica a stampa ulteriormente divisa tra madrigali, mottetti, messe e canzoni.¹⁷

In una lettera allo scultore e architetto Giovan Angelo Montorsoli (1507-63), che aveva frequentato a Genova, Doni traccia un quadro delle sue peregrinazioni dopo il suo allontanamento dall'amico.¹⁸ Ad Alessandria era stato accolto dal Signor Antonio Trotti e dalla consorte Isabella Guasca, la donna lodata in tutti i sonetti finali del *Dialogo*; a Pavia dalla Signora Maria da Crema; a Milano da Massimiliano Stampa Marchese di Soncino, Giovanni Iacopo Buzzino e Lodovico Bosso, personaggi che figurano quali suonatori di strumenti nel *Dialogo*.¹⁹ A Piacenza era «honoratissimamente intrattenuto

¹³ Lettera al Duca di Firenze del 27 marzo 1543 in *Lettere [...] Libro primo* cit., c. 24r.

¹⁴ Lettera di Alessandro Campesano a Doni, 22 luglio 1543 in *Novo libro di lettere scritte dai più rari autori e professori della lingua italiana volgare*, Venezia, Gherardo, 1544, c. 79r. L'invio di musica all'Aretino è citato nella lettera del 29 marzo 1543. Cfr. *Lettere [...] Libro primo* cit., c. 25v.

¹⁵ *Dialogo della Musica* cit., c. 6v.

¹⁶ *Lettere [...] Libro primo* cit., c. 110r.

¹⁷ JAMES HAAR, *The "Libreria" of Antonfrancesco Doni*, «Musica Disciplina», XXIV, 1970, pp. 101-23.

¹⁸ *Lettera di M. Antonfrancesco Doni fiorentino, con sonetti di alcuni gentili huomini piacentini in sua lode*, Piacenza, Simonetta, 1543. Poi ripubblicata, con varianti, nelle *Lettere [...] Libro Primo* cit., cc. 36v-40r (con la data 6 giugno 1543).

¹⁹ *Dialogo della Musica* cit., c. 6v.

dal S. Conte Girolamo Anguissola» e dalla sua consorte Ippolita Borromeo Anguissola, a cui probabilmente serviva anche da segretario.²⁰

Della vita piacentina Doni menziona le riunioni musicali in casa del Signor Guido della Porta, di Alessandro Colombo e del Marchese Annibale Malvicino, dove erano di casa i musicisti Pietro Antonio Burla e Bartolomeo Cossadoccha.²¹ Egli loda inoltre i musicisti Claudio Veggio, Paolo Iacopo Palazzo, il Brambiglia, Prete Anton Francesco Bergoto e Giuseppe Villani (1519-post 1591), per molti anni organista della Cattedrale.²²

A Piacenza Doni si legò all'Accademia degli Ortolani. Questo gruppo di giovani intellettuali, sorto forse sul modello dell'Accademia della Vigna a Roma e delle numerose istituzioni di questo genere nel primo Cinquecento, offriva dal punto di vista letterario un'alternativa alla poetica petrarchesca in nome di una maggiore arguzia, ispirata piuttosto al modello culturale e linguistico di Pietro Aretino.²³ L'accademia era dedicata a Priapo, dio degli Orti, ed aveva come motto «Se l'umor non viene meno». Si chiamavano Ortolani in pubblico, ma in privato avevano un altro nome, ben più osceno. Ne facevano parte, oltre a Doni, Bartolomeo Gottifredi, Antonio Bracciforti (nipote di Luigi Cassola), Girolamo Mentovato, il notaio Tiberio Francesco Maruffi (o Tiberio Pandola), Ludovico Domenichi, Giovanni Battista Bosello e probabilmente il conte Giulio Landi; essi avevano nomi quali il Semenza

²⁰ *Lettera di M. Antonfrancesco Doni fiorentino* cit.; e BRAGHI, *L'Accademia degli Ortolani* cit., p. 63. Il conte Girolamo Anguissola e la moglie Ippolita Borromeo Anguissola abitavano nella parrocchia di S. Antonino (si veda il censimento del 1546 conservato in Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini Landi, Com. 474).

²¹ *Lettera di M. Antonfrancesco Doni fiorentino* cit. e *Dialogo della Musica* cit., dedica della parte di Tenore. Annibale Malvicino abitava, con la consorte Barbara, nella parrocchia di Santa Maria del Tempio. Si veda il censimento del 1546 in Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini Landi, Com. 474.

²² GIORGIO FIORI, *Notizie biografiche di musicisti piacentini dal '500 al '700*, «Bollettino Storico Piacentino», LXXIV, 2, 1979, pp. 183-9. Fiori definisce Villani maestro di cappella, ma il musicista è citato invece quale organista nei documenti della Cattedrale negli anni 1546, 1554 e 1563. Cfr. Piacenza, Archivio e Biblioteca Capitolari della Cattedrale, Ordinanze Capitolari, 29, cc. 22v, 66r e 114v.

²³ Sull'Accademia degli Ortolani si vedano: ALESSANDRA DEL FANTE, *L'Accademia degli Ortolani (rendiconto di una ricerca in corso)*, in *Le corti Farnesiane di Parma e Piacenza, 1545-1622*, II: *Forme e Istituzioni della Produzione Culturale*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 149-170; MASSIMO BAUCIA, *Per l'ambiente letterario volgare piacentino nel medio Cinquecento*, «Bollettino Storico Piacentino», LXXIX, 2, 1984, pp. 141-82; e BRAGHI, *L'Accademia degli Ortolani* cit.

(Doni), il Cipolla (Gottifredi), il Porro, il Mentolone, il Cocomero, ecc...²⁴
Così Doni ne descrive le attività:

si fanno di belle cose, [...] il legger Rethorica da un giovane dottissimo il quale si chiama Messer Giovanni Battista Bosello, vi si legge filosofia, poesia Latina & volgare. Ma l'importanza è questa: che non ci ha giovane il quale non si faccia opera da per se et in sei o in otto mesi che io son qui si trova in essere due libri di lettere, due di rime amorse, un libro dell'amor santo delle Monache, quattro gran dialogi in diverse materie, sei commedie, et un volume di composizioni in generale latine e vulgari al Dio de gli horti.²⁵

Se il «libro dell'amor santo delle Monache» è certamente un'opera perduta, di carattere anticlericale, dell'accademico Bartolomeo Gottifredi, tra i «quattro gran dialogi in diverse materie» potrebbero celarsi lo *Specchio d'amore* dello stesso Gottifredi (poi pubblicato a Firenze da Doni nel 1547) e il nostro *Dialogo della Musica*. Tra le «composizioni [...] vulgari al Dio de gli horti» si può annoverare un lungo poema in endecasillabi dal titolo *Il Moreto*, forse attribuibile ad un altro accademico piacentino, Ludovico Domenichi, dove l'imitazione virgiliana è tradotta in una serie di metafore oscene.²⁶

Sebbene la descrizione di Doni non menzioni specificamente la musica come uno degli interessi dell'istituzione piacentina, il legame del *Dialogo* con l'Accademia degli Ortolani è evidente nella corrispondenza di numerosi personaggi. Ludovico Domenichi è un interlocutore della seconda parte, ed alla fine recita 'alla lira' - accompagnato da Ottavio Landi - una serie di sonetti di Antonio Bracciforti, Luigi Cassola e Giovanni Battista Bosello. Bartolomeo Gottifredi, il Principe dell'Accademia, è con ogni probabilità l'interlocutore 'Bargo' del *Dialogo*. Inoltre, ben quattro pagine della prima serata sono occupate da una disquisizione ironica ed oscena, dove Doni metaforicamente restituisce le 'chiavi' dell'Accademia al Principe Gottifredi dopo il suo viaggio in Ungheria. Se il *double-entendre* della 'chiave' e delle sue variazioni (anche

²⁴ Cfr. BRAGHI, *L'Accademia degli Ortolani* cit., pp. 57-62. Girolamo Mentovato era nato intorno al 1523 e abitava con il padre Bartolomeo nella parrocchia di S. Pietro in Foro. Bartolomeo Gottifredi aveva 30 anni nel 1546, era sposato con Maria e viveva anch'egli con i genitori nella parrocchia di San Donnino. Il conte Giulio Landi aveva 34 anni nel 1546 e abitava nella parrocchia di S. Savino, probabilmente nel Palazzo Landi ancora oggi conservato, sede attuale del Tribunale di Piacenza. Si veda il censimento del 1546 in Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini Landi, Com. 474.

²⁵ *Lettera di M. Antonfrancesco Doni fiorentino* cit.

²⁶ BRAGHI, *L'Accademia degli Ortolani* cit., pp. 131-7.

musicali) era sfuggito ai primi commentatori del *Dialogo*, il suo significato licenzioso è stato recentemente ben spiegato da Melanie Marshall.²⁷

A questo stesso tema potrebbe essere legato il Canto VI del *Dialogo*, il madrigale *Noi v'abbiam donne mille nuov'a dire* che – sotto la metafora dei corrieri che percorrono molte miglia con una «buona bestia sotto» – ha un chiaro significato erotico.

Noi v'abbiam donne mille nuov'a dire,
Ma non possiamo far troppo soggiorno:
Siam corrier tutti, et quando udiamo il corno
A forza ci convien da voi partire.

L'arte nostra qual sia voi la sapete,
Che l'è nota per tutto;
Facciam per hora sette miglia et otto
Et chi si trova buona bestia sotto,
Pur che non piova et sia il camin'asciutto
Ne fanno dieci, o più senza fallire.

L'immagine del cavalcare una bestia è molto simile a quella utilizzata da Doni, solo alcuni anni dopo, ne *La mula*, un altro testo allusivo dedicato al pittore Francesco Bergamo nel 1550: tra le buone qualità di una mula si annovera la sua capacità di fare «nove miglia di buona misura».²⁸ *Noi v'abbiam donne* non è però scritto né da Doni né appositamente per l'Accademia piacentina. Si tratta piuttosto di un cosiddetto 'canto di mestieri' tipico delle celebrazioni carnascialesche fiorentine sul modello del *Canto di Mulattieri* o del *Canto di Calzolai* di Lorenzo il Magnifico. Esso si trova infatti – attribuito a Benedetto Varchi – in *Tutti i Trionfi, Carri, Mascherate [...] dal tempo del Magnifico Lorenzo*, pubblicati dal Lasca a Firenze nel 1559.²⁹ Data la sua origine fiorentina, non è difficile immaginare che Doni abbia utilizzato un

²⁷ Si veda MELANIE MARSHALL, *Cultural Codes and Hierarchies in the Mid-Cinquecento Villotta*, PhD diss., University of Southampton, 2004, I, pp. 56-61. La lettera sulla chiave fu poi ripubblicata nelle *Lettere[...]* *Libro Primo* cit, cc. 84v-87v (Doni a Bartolomeo Gottifredi, 3 dicembre 1543) e di nuovo nell'edizione di Doni dello *Specchio d'amore* di Bartolomeo Gottifredi (Firenze, 1547). Cfr. BRAGHI, *L'Accademia degli Ortolani* cit, p. 82.

²⁸ Cfr. *La mula, la chiave e madrigali satirici del Doni fiorentino*, Bologna, Tipi del progresso, 1862 («Scelta di curiosità letterarie inedite e rare dal secolo XIII al XIX», 8), p. 14.

²⁹ Sul genere dei canti carnascialeschi a Firenze al tempo di Doni si veda PHILIPPE CANGUILHEM, *Courtiers and Musicians Meet in the Streets: the Florentine Mascherata under Cosimo I*, «Urban History» XXXVII, 3, 2010, pp. 464-73.

testo a lui noto che ben si adattava, per stile e soggetto, sia all'Accademia che al suo *Dialogo*. Inoltre, la presenza di *Noi v'abbiam donne* in questa sede fornisce un *terminus ante quem* per la sua creazione. L'espressione dell'erotismo attraverso la musica non è certo unica degli Ortolani. Il genere della *villotta*, con la sua abbondanza di metafore di natura sessuale, può essere in alcuni casi legata alla cultura accademica: le *Villotte alla padovana* di Filippo Azzaiolo (1557) recano l'impresa dell'Accademia dei Costanti di Verona ed esprimono dissenso politico sotto forma di versi osceni.³⁰

Nella maggior parte dei casi, gli interlocutori del *Dialogo* menzionano gli autori della musica dei madrigali che cantano, e alcune volte anche quelli dei testi. Ciò però non accade per *Noi v'abbiam donne*. Per questo motivo, Anna Maria Monterosso Vacchelli e James Haar l'attribuiscono a Doni stesso.³¹ Come il testo, la musica è nello stile dei canti carnascialeschi: una scrittura generalmente omoritmica, sebbene con alcune declamazioni sillabiche su valori brevi. Essa potrebbe essere stata composta da Doni, a cui il genere era certamente noto.³² Oppure, egli potrebbe aver riutilizzato un pezzo preesistente, o ancora averne adattato la musica ad un nuovo testo.

Il madrigale precedente a *Noi v'abbiam donne*, il Canto V, è un centone della voce superiore del notissimo *Il bianco e dolce cigno* di Arcadelt mescolato a frammenti di altri madrigali.³³ Il 'pasticcio' non convince però tutti gli interlocutori, e provoca una discussione sulla sua validità estetica.

Grullone: Vedete che si può fare della musica, quel che l'uomo vuole: et vi farò vedere che tolto via il volere far bene una cosa, si può rimestare per tutto. Eccovi un canto tutto rabuffato con parole sotto. Eccone un altro, che le parole erano d'un altro canto e 'l canto haveva sotto altre parole e vedrete, che gli stan meglio queste che quelle.

³⁰ MARSHALL, *Cultural Codes* cit., I, pp. 10, 118-32.

³¹ Secondo Haar sono di Doni i Canti VI, VII e forse XV. Si veda HAAR, *Notes on the "Dialogo della Musica" of Antonfrancesco Doni* cit., pp. 204 e 208. Anna Maria Monterosso Vacchelli attribuisce a Doni solo il Canto VI. Cfr. MONTEROSSO VACCHELLI, *L'opera musicale di Antonfrancesco Doni* cit., p. 78.

³² Sul rapporto tra i canti carnascialeschi e il primo madrigale si veda ANTHONY M. CUMMINGS, *The Maecenas and the Madrigalist: Patrons, Patronage, and the Origins of the Italian Madrigal*, Philadelphia, American Philosophical Society, 2004. È interessante notare che Francesco de Layolle, uno dei protagonisti del circolo fiorentino degli Orti Oricellari, era stato cantore di laude nello stesso Convento dell'Annunziata dove Doni rimase fino al 1540 (*ivi*, p. 33).

³³ Si veda la ricostruzione del centone in HAAR, *Notes on the "Dialogo della Musica" of Antonfrancesco Doni* cit., p. 223 sg.

Bargo: Chi è l'autore?

Grullone: Quel maestro che gli ha storpiati per far gridare a' corr'huomo.³⁴

Le parole di Grullone esprimono l'opinione di Doni, che difende la libertà creativa contro una certa preoccupazione pedantesca, dichiarando che l'adattamento di musica e parole non è solo possibile, ma qualche volta migliore dell'originale. In questo modo, l'autore giustifica non solo il suo centone de *Il bianco e dolce cigno*, ma anche l'operazione fatta su *Noi v'abbiam donne*. Lo scambio finale tra Bargo e Grullone («Chi è l'autore?» / «Quel maestro che gli ha storpiati [...]») ne rivendica persino l'autorità. Il madrigale, con testo di Varchi e musica d'incerto (Doni?), viene percepito dall'autore in qualche modo come cosa sua.

James Haar ha suggerito che la prima serata del *Dialogo* rifletta le attività dell'Accademia piacentina, mentre la seconda sarebbe ambientata non a Piacenza, ma a Venezia.³⁵ Nel suo studio sulla pratica musicale nelle Accademie italiane del Cinque e Seicento, Inga Mai Groote ritiene che le serate descritte da Doni non rappresentino una riunione formale degli Ortolani, e che l'inserimento della musica sia dovuto ad un interesse personale di Doni, e non necessariamente dell'istituzione piacentina.³⁶ Entrambe queste ipotesi appaiono parzialmente problematiche.

Le due serate del *Dialogo* non devono essere situate in due luoghi precisi e distinti, ma possono essere lette come una sintesi delle esperienze fatte da Doni a Firenze, durante le sue peregrinazioni e attraverso i suoi contatti in un'area piuttosto estesa dell'Italia settentrionale. Marco Bizzarini ha notato come la dedica del *Dialogo* al vescovo Trivulzio si apra con la frase «L'ITALIA con mirabile stupore riserba in sé molti fiumi, di lode e di memoria eterna degni: Po, Tevere e Arno e molti altri infiniti».³⁷ La proposizione, che ricorda la *Canzone all'Italia* del Petrarca, sembra sottolineare proprio la natura panitaliana dell'opera.

Durante la prima veglia Doni cita personaggi di diversa provenienza, per esempio i musicisti Giovanni Iacopo Buzzino o Ludovico Bosso,

³⁴ *Dialogo della musica* cit., c. 11r. Citato anche in HAAR, *Notes on the "Dialogo della Musica" of Antonfrancesco Doni* cit., p. 216.

³⁵ *Ivi*, pp. 203-209.

³⁶ INGA MAI GROOTE, *Musik in italienischen Akademien. Studien zur institutionellen Musikpflege, 1543-1666*, Laaber, Laaber Verlag, 2007 («Analecta Musicologica», 39), p. 208 sg.

³⁷ MARCO BIZZARINI, *L'evoluzione del gusto musicale di un gentiluomo dubbioso*, in *Fortunato Martinengo. Un gentiluomo del Rinascimento tra arti, lettere e musica*, a cura di Marco Bizzarini ed Elisabetta Selmi, Brescia, Morcelliana, 2018 («Annali di Storia Bresciana», 6), pp. 153-165: 155.

canonico di Santa Maria della Scala a Milano, figure che facevano parte dell'*entourage* milanese dell'autore. Tra le donne lodate, Isabella Guasca era la moglie di Antonio Trotti di Alessandria, e un sonetto celebra la poetessa senese Virginia Salvi.³⁸ Michele Novarese, autore del Canto XII e probabilmente il 'Michele' interlocutore della prima parte, potrebbe rappresentare il legame tra un gruppo di città non molto distanti tra loro. La lettera a lui rivolta del 1544 menziona infatti due suoi protettori: il piacentino Girolamo Anguissola e Livia Torniella Borromeo, di origine novarese ma residente a Milano.³⁹

L'abbondanza di musica nel *Dialogo* non implica che gli Ortolani si dedicassero necessariamente a quest'arte in modo costante. Mi sembra però probabile che la musica fosse parte di alcune delle occasioni accademiche descritte dalla Groote, come lo era nel caso di altre istituzioni dello stesso periodo, per esempio le Accademie romane dei Vignaiuoli o della Virtù.⁴⁰ La dimensione sonora era infatti presente durante feste e banchetti, sia in forma di esecuzione sia in quella di discussione su temi musicali.⁴¹ Essa poteva anche impiegare musicisti salariati: all'inizio della prima serata del *Dialogo* gli ospiti hanno infatti appena terminato di danzare al suono di strumenti.

L'ipotesi di Haar implica inoltre che la seconda serata, in cui la musica si espande dal solo madrigale a quattro voci verso i generi della *chanson* e del mottetto fino ad otto parti, sia un 'crescendo' che indica il passaggio dal panorama provinciale piacentino agli splendori della città lagunare. In realtà, la presenza piacentina nel *Dialogo* non si ferma alla prima veglia. Tra gli interlocutori della seconda serata troviamo di nuovo Gottifredi, Veggio oltre che il giurista piacentino Ottavio Landi, Ludovico Domenichi e il letterato e musicista Girolamo Parabosco.

Girolamo Parabosco (1524-5ca-1557) era nato a Piacenza dalla famiglia Alloti o Alioti, detta Paraboschi, che abitava nella parrocchia di San Donnino.

³⁸ Su di lei si veda KONRAD EISENBICHLER, *The Sword and the Pen: Women, Politics and Poetry in Sixteenth-Century Siena*, South Bend, University of Notre Dame Press, 2012.

³⁹ Lettera a Michele Novarese da Venezia, 3 febbraio 1544 in *Lettere [...] Libro primo* cit., cc. 95v-96. La contessa Livia menzionata alla fine della lettera è con ogni probabilità Livia Torniella Borromeo, destinataria di una lettera dello stesso periodo.

⁴⁰ Sulla musica nelle accademie romane di questo periodo e il rapporto con il madrigale si vedano STEFANO CAMPAGNOLO, *Il "Libro primo de la Serena" e il madrigale a Roma*, «Musica Disciplina», L, 1996, pp. 95-133; e PHILIPPE CANGUILHEM, *I 'musicisti convivi' di Roma (1530-1540) e la dimensione sonora del banchetto nel Rinascimento*, «Predella Journal of Visual Arts», XXXIII, 2013, pp. 117-132.

⁴¹ GROOTE, *Musik in italienischen Akademien* cit., p. 27.

Suo padre Vincenzo era organista della Cattedrale di Brescia dal 1536, dove morì nel 1556.⁴² Girolamo fu allievo di Willaert a Venezia probabilmente già dal 1541, e dal 1551 alla morte occupò il posto di organista in S. Marco. Sebbene la sua carriera appaia principalmente veneziana, i rapporti con la sua città di origine non sono da trascurare: la visitò numerose volte, per esempio tra 1548 e 1551, e ancora nel 1556, quando nominò suo esecutore testamentario Giuseppe Villani, organista della Cattedrale piacentina.⁴³

L'altro musicista che appare in modo preminente nel *Dialogo* è il piacentino Claudio Veggio. Oltre ad essere interlocutore in entrambe le serate, egli è anche l'autore di quattro madrigali, due a quattro voci all'inizio e alla fine della prima parte (*Donna per acquetar vostro desire* e *Madonna il mio dolore*), e due a otto: una seconda intonazione di *Madonna il mio dolore* a otto voci con canone all'unisono e *Madonna or che direte* che conclude il *Dialogo*. Oltre alla posizione significativa in apertura e chiusura, i madrigali di Veggio mostrano un particolare legame con Doni in quanto autore dei testi di tre di essi: *Madonna or che direte* e le due versioni di *Madonna il mio dolore*, versi che appaiono anche in una lettera inviata a Tiberio Pandola del maggio 1544.⁴⁴ La versione a otto voci è fatta, inoltre, «a richiesta del Doni».⁴⁵ Il testo del primo madrigale, *Donna per acquetar vostro desire*, è anch'esso piacentino, scritto da Bartolomeo Gottifredi in onore di Candida, la donna da lui lodata.⁴⁶

Claudio Maria Veggio (1505ca-1557?) fu cantore e organista in diverse chiese piacentine: S. Francesco (1539), S. Agostino e S. Alessandro, dove fu assunto nel 1542.⁴⁷ La sua attività di consulente per la costruzione di organi

⁴² Si veda la voce «Parabosco, Girolamo» di Daniele Ghirlanda e Luigi Collarile, in *Dizionario Biografico degli Italiani* cit., LXXXI, 2014 (online al link < https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-parabosco_%28Dizionario-Biografico%29/ > [consultato il 22 dicembre 2021]); e FRANCESCO BUSSI, *Umanità e arte di Girolamo Parabosco: madrigalista, organista e poligrafo*, Piacenza, Liceo Musicale "G. Nicolini", 1961.

⁴³ *Ivi*, p. 34.

⁴⁴ Lettera da Venezia del 9 maggio 1544 in *Lettere [...] Libro primo* cit., c. 129v. Nel *Dialogo* Michele dice che le parole del madrigale sono «cavate dal Dialogo del poco cervello delle femine». Si tratta probabilmente di un'opera inedita di Doni, citata anche nella lettera a Bartolomeo Comino del 24 agosto 1543 (*Tre libri di lettere del Doni, e i termini della lingua Toscana*, Venezia, Marcolini, 1552).

⁴⁵ *Dialogo della Musica* cit., c. 41r.

⁴⁶ *Ivi*, c. 4r. Poi pubblicato in *Rime diverse di molti eccellentissimi autori* a Venezia da Giolito nel 1545, un'edizione curata da Ludovico Domenichi. Cfr. *Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)*, a cura di Franco Tomasi e Paolo Zaja, San Mauro Torinese, RES, 2001, p. 223.

⁴⁷ FRANCESCO BUSSI, *La musica dai Visconti e gli Sforza sino all'avvento dei Farnese*, in *Sto-*

è testimoniata da contratti sia a Piacenza (S. Francesco) che a Lodi, dove fu chiamato per il collaudo dell'organo nella Chiesa dell'Incoronata negli anni 1550-53.⁴⁸ Un censimento del 1546 conservato nel manoscritto Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini Landi, Com. 474 testimonia che Veggio risiedeva con la famiglia nella parrocchia di S. Donnino (la stessa della famiglia Parabosco).⁴⁹ Il documento ci permette anche di identificare due dei figli, Francesco e Giovanni Agostino, come figure significative della stessa famiglia. Francesco Veggio (1534-post 1588) fu notaio e poeta: un suo canzoniere di ispirazione petrarchesca è conservato manoscritto in Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini Landi, Pallastrelli 226 e altri versi si trovano nelle *Rime di diversi eccellenti autori: libro IX* (Cremona, Conti, 1560)⁵⁰. Giovanni Agostino Veggio, nato intorno al 1536, fu musicista come il padre, ma lasciò Piacenza per seguire lo spostamento della corte farnesiana a Parma, dove fu impiegato dal 1563 ad almeno il 1586.⁵¹ Pubblicò due libri di madrigali, uno a cinque voci dedicato al duca Ottavio Farnese e uno a quattro voci (Parma, Seth Viotto, 1574 e 1575); terminò la sua carriera come maestro di cappella della cattedrale di Carpi tra il 1587 e il 1590.⁵²

Il rapporto tra Doni e Claudio Veggio appare particolarmente stretto, frutto di una frequentazione assidua negli ambienti culturali piacentini. Non sappiamo se Veggio fosse membro dell'Accademia degli Ortolani, ma sembra molto probabile che fosse in qualche modo coinvolto nelle attività musicali dell'istituzione. I cosiddetti manoscritti di Castell'Arquato, un borgo degli Sforza di San-

ria di Piacenza, 3 voll., Piacenza, Tip. Le. Co., 1997, III (1313-1545), pp. 909-944: 931-944. Sul compositore piacentino si veda anche la voce «Veggio, Claudio Maria» di Lucia Marchi, in *Dizionario Biografico degli Italiani* cit., XCVIII, 2020 (online al link <https://www.treccani.it/enciclopedia/claudio-maria-veggio_%28Dizionario-Biografico%29/> [consultato il 22 dicembre 2021]).

⁴⁸ LUIGI SWICH, *Gli organi*, in *Storia di Piacenza* cit., pp. 945-957.

⁴⁹ MASSIMO BAUCIA, *Francesco Veggio e le sue "Rime". Appunti su un 'libro' piacentino di Rime del tardo Cinquecento*, «Archivio Storico per le Province Parmensi», XXXIV, 1982, pp. 303-345: 304 n. 3.

⁵⁰ *Ivi*, p. 305 sg.

⁵¹ SEISHIRO NIWA, *Duke Ottavio Farnese's Chapel in Parma, 1561-1586*, tesi di dottorato di ricerca, Graduate School of International Christian Universities (Tokyo), 2002; disponibile all'indirizzo <http://niwasse.sakura.ne.jp/niwa_diss.pdf> [consultato il 22 dicembre 2021].

⁵² MARIO BIZZOCOLI, *Maestri di musica a Carpi dal 500 ad oggi*, in *Antonio Tonelli da Carpi (1686-1765) nel tricentenario della nascita*, a cura di Andrea Talmelli e Gabriella Borghetto, Carpi, Comune di Carpi-Istituto Musicale Pareggiato "A. Tonelli", 1988, pp. 73-76: 73.

ta Fiora a circa trenta chilometri da Piacenza, conservano una delle più importanti raccolte di musica per tastiera del primo Cinquecento con opere di Jacopo Fogliano, Marcantonio Cavazzoni e Giulio Segni.⁵³ Veggio vi figura con otto ricercari per tastiera (più due di dubbia attribuzione) e una serie di intavolature di composizioni vocali latine, italiane e francesi, tra cui Clément Janequin, Arcadelt e lo stesso Veggio con il madrigale *Donna, per Dio vi giuro*. Dunque Veggio poteva intrattenere i circoli intellettuali piacentini non solo con la produzione di madrigali, ma anche con le sue abilità di strumentista ed intavolatore.

Veggio aveva pubblicato nel 1540 presso Scotto la sua unica raccolta a stampa conservata, i *Madrigali a quattro voci*. Dedicati ad un altro esponente della famiglia Anguissola, Federico dei Conti de la Riva, in essi figurano molti testi di Luigi Cassola, e alcune delle donne lodate sono parte della nobiltà piacentina o delle terre circostanti.⁵⁴ *Tant'è vostra beltade e Hippolita, s'amor in quel bel viso* celebrano Ippolita Borromeo Anguissola, moglie del conte Girolamo. *Quando col rozzo stile lodar Camilla voglio* potrebbe riferirsi sia a Camilla Valente, «donna non meno dotta che onesta e bellissima», citata tra le dame piacentine da Betussi ne *Il Raverta*,⁵⁵ sia a Camilla Pallavicina, moglie del marchese di Cortemaggiore Girolamo Pallavicino e nominata da Domenichi ne *La nobiltà delle donne*.⁵⁶ Sia Camilla Valente che Ippolita Anguissola sono lodate anche nel *Dialogo*.⁵⁷

Nessuno dei madrigali della stampa del 1540 riappare nell'opera di Doni, a testimonianza di un accesso a musica sempre nuova. La produttività di Veggio è chiara anche dalla richiesta, fattagli da Doni il 10 aprile 1544, di inviargli a Venezia altri madrigali per la pubblicazione.⁵⁸ Dal

⁵³ H. COLIN SLIM, *Keyboard music at Castell'Arquato by an Early Madrigalist*, «Journal of the American Musicological Society», XV, 1962, pp. 35-47; edizione moderna a cura di H. Colin Slim, in *Keyboard Music at Castell'Arquato*, III: *Ricercari, Mass Movements, Motet, Chanson and Madrigal Arrangements*, Middleton, WI, American Institute of Musicology, 2005; e MARIO GIUSEPPE GENESI, *L'Archivio musicale di Castell'Arquato, il fondo manoscritto. Connessioni con gli Sforza di Santa Fiora signori del borgo*, Bologna, Forni, 1988.

⁵⁴ La figura di Federico Anguissola rimane piuttosto sfuocata. Probabilmente si tratta del comandante militare al servizio di Pier Luigi Farnese che morì in battaglia nel Lazio nel 1541 e fratello di Giovanni, il principale fautore della congiura contro Pier Luigi Farnese. Cfr. ORAZIO ANGUSSOLA SCOTTI, *La famiglia Anguissola*, Piacenza, TEP/Gallarati, 1976, p. 165.

⁵⁵ VELA, *Luigi Cassola* cit., p. 201 e BRAGHI, *L'Accademia degli Ortolani* cit., p. 64.

⁵⁶ LUDOVICO DOMENICHI, *La nobiltà delle donne. Corretta, e di nuovo ristampata*, Venezia, Giolito de' Ferrari, 1552, c. 262v.

⁵⁷ *Dialogo della musica* cit., c. 26r e dedica della voce di Basso.

⁵⁸ *Lettere [...] libro primo* cit., 10 aprile 1544, cc. 110v-111r.

punto di vista stilistico, le composizioni di Veggio non si discostano molto dalla prima generazione di madrigalisti (Verdelot e Arcadelt): una scrittura contrappuntistica non strettamente imitativa, episodi omofonici e sezioni chiaramente marcate con ripetizioni di musica e testo, specialmente alla fine. La loro peculiarità risiede però nel fatto di essere la prima raccolta ad utilizzare sul frontespizio la definizione «della misura a breve». ⁵⁹ Questo tipo di madrigali, detti anche ‘a note nere’ o ‘cromatici’ a causa dell’utilizzo di molte figure annerite (minime e semiminime), comprende una più ampia gamma di valori ritmici ai fini di una maggiore espressività. ⁶⁰ Nella stampa di Veggio se ne trovano sei di Arcadelt, probabilmente aggiunti dall’editore Scotto, e quattro di Veggio: due di questi, *Sia benedett’amore* e la sua ‘risposta’ *Sia maledetto amore*, sembrano particolarmente piacentini a causa della paternità del primo testo, di Luigi Cassola. In contrasto con la scrittura nervosa e sincopata di Arcadelt, i madrigali cromatici di Veggio utilizzano maggiormente i valori brevi per la declamazione e i passaggi omoritmici. A questo nuovo stile Doni allude ironicamente nel *Dialogo*, chiamandoli «canti turchi» con riferimento al colore delle notte. ⁶¹ Sebbene gli interlocutori sembrano disprezzarli, in realtà Doni ne incorpora alcuni nella sua opera: *Donna per acquetar vostro desire* di Veggio, *Ma di chi debbo lamentarmi* di Vincenzo Ruffo, *Lassatemi morire* di Prete Maria Riccio e *Maledetto sia amore* di Paolo Iacopo Palazzo. ⁶² In particolare, i primi tre madrigali del *Dialogo* (*Donna per acquetar*, *Ma di chi debbo lamentarmi* e *Lassatemi morire*) sono proprio in questo stile. Forse Doni aveva imparato ad apprezzarlo a Piacenza?

Maledetto sia amore di Paolo Iacopo Palazzo intona una variazione di *Sia maledetto amore* presente nei *Madrigali a quattro* di Veggio, e alla cui affinità testuale corrisponde una simile scelta stilistica verso il madrigale cromatico. Questo e il madrigale successivo, *Alma mia fiamm’e donna* di Tommaso Bargonio, sono annunciati nel *Dialogo* come «nuovi non più veduti, né cantati». ⁶³ Come nel caso di Veggio, anche qui Doni sembra avere accesso a due composizioni inedite di musicisti piacentini. Bargonio è lodato come

⁵⁹ JAMES HAAR, *The “note nere” madrigal*, «Journal of the American Musicological Society», XVIII, 1, 1965, pp. 22-41: 25.

⁶⁰ Su questo stile si veda *ivi* e KATE VAN ORDEN, *Cipriano de Rore’s Black-Note Madrigals and the French Chanson in Venice*, in *Cipriano de Rore. New Perspectives on His Life and Music*, a cura di Jessie Ann Owens e Katelijne Schiltz, Turnhout, Brepols, 2016, pp. 125-151.

⁶¹ *Dialogo della Musica* cit., c. 9v.

⁶² BIZZARINI, *L’evoluzione del gusto musicale* cit., p. 160.

⁶³ *Dialogo della Musica* cit., c. 15r.

musicista e poeta («sa comporre canti, parole latine, et volgari»)⁶⁴; la sua menzione nella lettera di Doni a Veggio del 10 aprile 1544 lo identifica come operante a Piacenza e membro dello stesso circolo di musicisti.⁶⁵ Il testo di *Alma mia fiamm'e donna* è di Pietro Aretino.⁶⁶ È possibile che l'influsso di Doni e dell'estetica dell'Accademia, di cui Aretino costituiva un modello, sia stato determinante nelle scelte testuali di Bargonio.⁶⁷ Inoltre, la fama dell'Aretino quale poeta e improvvisatore richiama – oltre che il cantare 'a libro' fatto dagli interlocutori del *Dialogo* – la prassi del cantare 'alla viola', ovvero di recitare versi con accompagnamento strumentale pure testimoniato in varie parti dell'opera.⁶⁸

Bonnie Blackburn ha suggerito di identificare Paolo Iacopo Palazzo con un Palazzo da Fano autore di lettere all'esule fiorentino Ruberto Strozzi, dove si menziona la presenza di Cipriano de Rore a Brescia nei primi anni Quaranta.⁶⁹ Marco Bizzarini ha riconosciuto i Palazzo come un'antica famiglia feudale bresciana con residenza anche a Fano.⁷⁰ Paolo Iacopo potrebbe essere stato di origine bresciana, ma aver operato anche a Piacenza, dove nel 1550 fu arrestato per eresia, liberato e nuovamente imprigionato fino al 1553.⁷¹

⁶⁴ *Ivi*, c. 16v.

⁶⁵ *Lettere [...] Libro primo* cit., 10 aprile 1544, cc. 110v-111r.

⁶⁶ Si tratta dello stesso testo che Niccolò Martelli aveva udito recitare a Roma da Aretino nel giardino di Agostino Chigi. Cfr. *Scritti di Pietro Aretino nel codice Marciano IT 11 66 (6730)*, a cura di Danilo Romei, Firenze, Cesato, 1987; disponibile su <<http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/testi/pdf/aretino/scritti.pdf>> [consultato il 22 dicembre 2021] e CECILIA LUZZI, *Pietro Aretino, una circolazione manoscritta di Rime e l'influenza dell'improvvisazione in ottava rima nei libri di madrigali di Paolo Aretino*, «Polifonie», n.s., V, 2017, pp. 17-48: 32.

⁶⁷ Sull'influsso dell'estetica di Pietro Aretino sugli Accademici Ortolani si veda *ivi*, p. 25 sg.

⁶⁸ Nel *Dialogo* diversi sonetti sono recitati alla lira (o alla viola). Cfr. per esempio *Dialogo della musica* cit., cc. 46v-47r, e c. 35r. Sulla prassi esecutiva nel *Dialogo* si vedano HAAR, *Notes on the "Dialogo della Musica" of Antonfrancesco Doni* cit., pp. 218-221; PHILIPPE CANGUILHEM, *Singing Poetry "in compagnia" in Sixteenth-Century Italy*, in *Voices and Text in Early Modern Italian Society*, a cura di Stefano Dall'Aglio, Brian Richardson e Massimo Rospocher, New York, Routledge, 2017, pp. 113-123; e il più recente BLAKE M. WILSON, *Singing to the Lyre in Renaissance Italy: Memory, Performance and Oral Poetry*, Cambridge and New York, Cambridge University Press, 2020.

⁶⁹ BONNIE J. BLACKBURN, *Fortunato Martinengo and His Musical Tour Around Lake Garda. The Place of Music and Poetry in Silvan Cattaneo's "Dodici Giornate"*, in *Fortunato Martinengo* cit., pp. 179-209: 180.

⁷⁰ BIZZARINI, *L'evoluzione del gusto musicale* cit., p. 158.

⁷¹ CASTIGNOLI, *Un contributo alla ricerca sull'eresia luterana* cit., p. 15.

L'accusa di Palazzo introduce la questione dell'eterodossia a Piacenza nel primo Cinquecento. Nei suoi studi su eresia e inquisizione nella città padana, Piero Castignoli attribuisce la diffusione delle idee riformate ad una crisi della vita religiosa dovuta alla mancanza di *leadership* – vescovi assenti e sede costantemente amministrata da vicari – e al conseguente malessere del clero secolare.⁷² Alla crisi rispondevano con mordace ironia gli intellettuali Ortolani, per esempio con il già citato *L'amor santo delle Monache* di Bartolomeo Gottifredi sul modello delle satire anticlericali di Erasmo da Rotterdam. Ludovico Domenichi stamperà in seguito la *Nicomediana* di Calvino e sarà anch'egli imprigionato per eresia.⁷³ Doni stesso ebbe certamente simpatie anticlericali, ma non fu mai formalmente bollato come eretico. Ne *I Mondi* (1552) sono evidenti idee di riforma sociale basate sull'*Utopia* di Tommaso Moro, che Doni aveva conosciuto nella traduzione di Ortensio Lando, con la preferenza per forme religiose non gerarchiche sul modello delle chiese primitive.⁷⁴

Le simpatie luterane di alcuni dei partecipanti all'Accademia degli Ortolani potrebbero spiegare alcune presenze musicali nel *Dialogo* altrimenti misteriose. L'autore del madrigale che apre la seconda parte, *S'io potessi mirar quegli occhi belli*, è identificato dall'interlocutore Claudio come Nolet, un compositore di cui si conoscono solo pochi altri madrigali pubblicati a

Così la Cronaca di Anton Francesco da Villa ne descrive l'arresto: «A li 6 agosto de dito anno [1550] gionse Camillo mio filiolo di Avignon [il figlio dell'autore Anton Francesco da Villa] dove erra per auditore di Monsignor Camillo Mentuato Vicelegato in dito loco, et al di predicto fu preso uno Paulo Jacomo da Palatio persona molto virtuosa in musica, et tenuto per persona discreta et da bene; et la cauxa de dita presa essere per tenere luio et molti altri in Piacenza, la opinione, ovvero in parte, de la setta Luterana, et dato in man de lo Inquisitore di lordine di S.to Dominico, se li e fato fare il processo, et mandato a Milano a sua Ecelentia; et preso anche uno Padovano pilizare (sic), ma se faceva prete, et pubblicamente su la piazza predicò, et disse la Confessione non essere necessaria, e di più che la Hostia Consecrata non li essere il Corpo de Cristo, et altre simile cosse, di modo che fato il processo et mandato como disopra vene la Comissione che fusse incipato, et cussi fu eseguito; ma sina qui per quanto se dice de la nostra cità assai li ne in questo errore [.....].» *Cronaca di Anton Francesco da Villa dal 1511 al 1556*, in *Chronica civitatis Placentiae Johannis Agazzari et Antonii Francisci Villa*, a cura di Giuseppe Bonora, Parma, Fiacadori, 1862, («Monumenta Historica ad Provincias Parmensem et Placentinam Pertinentia», III, 2), pp. 79-223: 201.

⁷² CASTIGNOLI, *Un contributo alla ricerca sull'eresia luterana* cit.; e ID., *Eresia e inquisizione a Piacenza nel Cinquecento*, Piacenza, Tip. Le. Co., 2008 («Biblioteca Storica Piacentina», 25).

⁷³ Cfr. la voce «Domenichi, Ludovico» di Angela Piscini, in *Dizionario Biografico degli Italiani* cit., XL, 1991 (online al link <[https://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-domenichi_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-domenichi_(Dizionario-Biografico))> [consultato il 22 dicembre 2021]).

⁷⁴ BRAGHI, *L'Accademia degli Ortolani* cit., pp. 92-94.

Venezia nei primi anni Quaranta. Uno dei suoi testi, *Non resse al colpo il core*, fu poi pubblicato con attribuzione a Fortunato Martinengo nelle *Rime di diversi eccellenti autori bresciani* (Venezia, 1553).⁷⁵ Proprio Martinengo, un gentiluomo bresciano dedito ad arte, lettere e musica, potrebbe essere stato il mecenate di Nolet, e forse anche di Rore negli anni trascorsi nella città. Nel 1539 Martinengo aveva ospitato a Brescia Pietro Aaron, che poi gli dedicherà il *Lucidarium*. Oltre agli interessi musicali, il gentiluomo e il suo circolo intellettuale, l'Accademia dei Dubbiosi, manifestavano attenzione per le istanze riformistiche, valdesi, anabattiste e antitrinitarie diffuse in area veneta.⁷⁶ Oltre a possibili comunanze di idee eterodosse, la connessione tra Doni e Martinengo è testimoniata dalla menzione del comune amico Iacopo Bonfadio nella dedicatoria delle *Lettere* di Doni.⁷⁷ Nel Quinto dialogo de *I marmi*, Doni accenna direttamente a Martinengo e alle sue frequentazioni. Più in generale, gli scambi tra Piacenza e Brescia risultano probabili non solo per la vicinanza fisica tra le due città, ma anche per la condivisione di personaggi quali Girolamo Parabosco, il cui padre fu organista del Duomo di Brescia. Questa connessione giustificherebbe, secondo Bizzarini, la presenza nel *Dialogo* del mottetto di Rore *Quis tuos praesul* dedicato a Cristoforo Madruzzo, vescovo di Trento dal 1542, a causa delle analogie con un altro testo in onore del prelado scritto dal suocero di Martinengo, Nicolò d'Arco.⁷⁸ Probabilmente il mottetto fu commissionato proprio dal d'Arco durante il soggiorno di Rore a Brescia ed acquisito da Doni attraverso quella rete di rapporti personali così tipica della cultura italiana del Cinquecento.⁷⁹

Claudio Vela ha suggerito che i primi anni Quaranta del Cinquecento abbiano visto la pubblicazione a Venezia di una serie di opere legate alle esperienze culturali piacentine.⁸⁰ Si tratta, oltre al *Dialogo* e al primo libro di *Lettere* di Doni, degli scritti di autori legati da un *network* di relazioni. Per i tipi di Gabriel Giolito de' Ferrari uscirono infatti nel 1544 i *Madrigali del magnifico signor cavalier Luigi Cassola piacentino*, curati da Betussi e dedicati a

⁷⁵ BLACKBURN, *Fortunato Martinengo and His Musical Tour* cit., p. 180.

⁷⁶ MARCO BIZZARINI e ELISABETTA SELMI, *Introduzione a Fortunato Martinengo* cit., pp. 7-15: 10.

⁷⁷ BIZZARINI, *L'evoluzione del gusto musicale* cit., p. 154. Si veda anche *Lettere [...] libro primo* cit., c. 4r.

⁷⁸ BIZZARINI, *L'evoluzione del gusto musicale* cit., p. 158 sg.

⁷⁹ Su questo aspetto si veda BRIAN RICHARDSON, *Manuscript Culture in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, citato in LUZZI, *Pietro Aretino, una circolazione manoscritta di Rime* cit., p. 22 n. 14.

⁸⁰ VELA, *Luigi Cassola* cit., p. 208.

Pietro Aretino⁸¹, le *Rime* di Ludovico Domenichi e il dialogo *Il Raverta* dello stesso Betussi, un letterato bassanese molto vicino a Doni e a Domenichi.⁸² Tali pubblicazioni sembrano testimoniare un'esperienza di gruppo legata alla città. Allo stesso tempo, Piacenza si mostra integrata in un panorama più vasto: la raccolta collettiva delle *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, curata da Domenichi per Giolito nel 1545, raccoglie la produzione dei letterati piacentini (Bracciforti, Cassola, Doni, Parabosco, Pandola) assieme ad un'ampia selezione di altri poeti quali Bembo, Aretino, Francesco Maria Molza, Vittoria Colonna e Veronica Gambara.⁸³

Se queste pubblicazioni – ad eccezione del *Dialogo* – sono principalmente letterarie, la loro intrinseca musicalità non deve essere sottovalutata in una società che faceva della poesia recitata e cantata uno dei suoi principali mezzi d'intrattenimento. Questo è assolutamente chiaro nel caso della stampa dei *Madrigali* di Cassola, di cui Vela scrive:

È probabile che il pubblico collegasse l'opera alle coeve esperienze musicali e considerasse tutti i testi in essa compresi come virtuali testi per musica. Chi aveva pratica di musica e musicisti aveva già incontrato parecchie di quelle poesie in diverse intonazioni.⁸⁴

La loro prima ristampa del 1545 contiene infatti una lettera di Doni a Ippolita Borromeo Anguissola in cui l'autore si fa beffe di una serie di musicisti non troppo raffinati alle prese con la messa in musica dei testi:

E mi pare udire una moltitudine di tempestatore di ribecche fulminare con questi bellissimi madrigali, signora mia, per tutte le veglie, et per tutte le nozze [...].⁸⁵

A completare il quadro delle pubblicazioni 'piacentine' è un'opera più specificatamente musicale: i già citati *Madrigali a quattro voci* del piacentino Claudio Veggio, stampati da Scotto nel 1540.

Mi pare dunque doveroso ripensare all'ambiente culturale della città padana non come periferico o provinciale, ma sottolinearne piuttosto la vivacità

⁸¹ LUZZI, *Pietro Aretino, una circolazione manoscritta di Rime* cit., p. 30.

⁸² VELA, *Luigi Cassola* cit., p. 208. Sui rapporti tra Domenichi, Doni e Betussi si veda FRANCO TOMASI, *Introduzione a Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)* cit., p. xiii sg.

⁸³ *Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)* cit.

⁸⁴ VELA, *Luigi Cassola* cit., p. 209.

⁸⁵ Citato in *ivi*, p. 147 n. 14.

nel medio Cinquecento. Grazie anche a figure come Gottifredi, Domenichi e Cassola, Piacenza era ben connessa con le altre città italiane. Nonostante la crisi religiosa e politica, essa era in grado di attirare intellettuali della statura di Doni, i cui interessi comprendevano in modo preminente anche la musica. La cultura musicale profana che Doni trovò a Piacenza, coltivata nei palazzi nobiliari da compositori e strumentisti quali Claudio Veggio, Paolo Iacopo Palazzo o Giuseppe Villani era di grande qualità, e non inferiore ad altri centri di simile importanza politica. Il relativamente nuovo genere del madrigale si praticava a Piacenza in modo fruttuoso: Cassola ne esaltava la derivazione petrarchesca, mentre lo stile più ironico e irriverente dell'Aretino era apprezzato dagli intellettuali Ortolani. Anche dal punto di vista musicale, il *Dialogo* dimostra una varietà nella recezione che va dalla semplicità omofonica del canto carnascialesco al maggiore impegno della scrittura in senso contrapuntistico. Oltre all'apprezzamento (e alla rivisitazione) di classici quali Arcadelt, stili più moderni, per esempio quello del madrigale cromatico, erano coltivati in un interscambio fruttuoso con i maggiori centri della penisola.

LUCIA MARCHI
DePaul University (Chicago – USA)
lmarchi@depaul.edu

Sommario

Antonfrancesco Doni (1513-74) pubblicò il *Dialogo della Musica* nell'aprile del 1544, durante un soggiorno a Piacenza durato poco meno di due anni. Una rilettura critica dell'opera suggerisce che il *Dialogo* sia frutto di una serie piuttosto vasta di esperienze da parte del suo autore; allo stesso tempo, però, essa rivela un profondo legame con Piacenza che – lungi dall'essere ai margini del panorama musicale italiano – si profila come una città in cui le tendenze più innovative (per esempio il nuovo madrigale 'a note nere') erano praticate ed apprezzate. La partecipazione di Doni all'attività della piacentina *Accademia degli Ortolani* (dedicata a Priapo, dio degli orti) è rivalutata alla luce di corrispondenze di personaggi, testi e musica. In particolare, il madrigale *Noi v'abbiam donne mille nuov'a dire* (Canto VI del *Dialogo*) potrebbe essere stato incluso nell'opera proprio perché consono all'estetica arguta e irriverente dell'Accademia.

Parole chiave

Accademia degli Ortolani, musica ed erotismo, Girolamo Parabosco, Claudio Veggio, luteranismo nell'Italia rinascimentale, madrigale 'a note nere'