



MUSICA E CULTURA NELLA PADOVA DI PIETRO BEMBO

A CURA DI CRISTINA CASSIA

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

Studi e Saggi



· 57 ·

La realizzazione di questo volume è parte di un progetto che è stato finanziato dal programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell'Unione Europea con il Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 101025775



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

dbc
DIPARTIMENTO
DEI BENI CULTURALI
ARCHEOLOGIA, STORIA
DELL'ARTE, DEL CINEMA
E DELLA MUSICA

In copertina: Loggia e Odeo Cornaro, particolare (stemma di Bembo). Su concessione del Comune di Padova; tutti i diritti di legge riservati.

2023 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca

lim@lim.it www.lim.it



Publicazione in formato pdf in Open Access aderente alla licenza CC BY
ISBN 978-88-5543-303-7

MUSICA E CULTURA
NELLA PADOVA
DI PIETRO BEMBO

A CURA
DI CRISTINA CASSIA

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

SOMMARIO

Introduzione	VII
--------------	-----

MUSICA E CULTURA NELLA PADOVA DI PIETRO BEMBO

Cristina Cassia <i>Pietro Bembo e l'ambiente musicale padovano</i>	3
John Griffiths <i>Bembo to Barbetta: Lutes, Lutenists and Luthiers in Cinquecento Padua</i>	25
Gabriele Taschetti <i>Claudio Monteverdi, Pietro Bembo e il computer. Appunti per un'analisi digitale del Secondo libro de madrigali</i>	39
Dina Titan <i>«Imitar il parlar» and the «questione della lingua» in Silvestro Ganassi's Fontegara</i>	67
Jessie Ann Owens <i>Giovanni Brevio and the Raccolta Bartoliniana: New Light on Palatino 204</i>	93
Giulio Pietrobelli <i>In margine al collezionismo. Tiziano Minio e la circolazione di modelli nella Padova di Bembo</i>	111
Sarah Ferrari – Irene Brooke <i>Constructing the Myth of Bembo through Visual and Verbal Portraits</i>	127
Indice dei nomi	157

INTRODUZIONE

L'umanista e letterato veneziano Pietro Bembo (Venezia, 1470 – Roma, 1547) fu uno dei personaggi più illustri e influenti del Rinascimento italiano. Durante la sua lunga vita, Bembo viaggiò molto in tutta la penisola italiana e soggiornò in alcuni dei principali centri politici e culturali dell'epoca, da Venezia e Padova alle corti di Ferrara e Urbino, fino alla Roma dei papi Leone X e Paolo III. Come il suo ricco epistolario conferma, Bembo fu a contatto con molte delle figure di spicco di quegli anni: regnanti, papi, intellettuali e artisti. Le sue opere letterarie, tra cui spiccano *Gli Asolani* e le *Prose della volgar lingua*, ebbero un immediato successo e continuarono ad essere lette e commentate per decenni, anche dopo la sua morte.

Negli ultimi anni, gli studi su Bembo non si sono più concentrati unicamente sulla sua produzione letteraria, ma hanno cercato di delinearne un ritratto a tutto tondo che prendesse in considerazione la molteplicità dei suoi interessi. Oltre allo studio puntuale della sua biblioteca, in cui risaltano opere di varia natura (tra cui testi in ebraico),¹ grande rilievo è stato accordato all'attenzione che Bembo manifestò verso le arti figurative e l'antichità in generale, interesse quest'ultimo che si riflette anche nei suoi testi.² Bembo ereditò dal padre Bernardo alcune opere che poi confluirono nella propria collezione e ampliò la raccolta mostrando attenzione per dipinti e sculture, oltre ad una particolare predilezione per la numismatica. Una fortunata mostra tenutasi a Padova nel 2013 ha ripercorso le principali tappe della biografia dell'umanista veneziano, mettendo in parallelo la sua formazione ed evoluzione letteraria e gli stimoli artistici che lo accompagnarono nel corso della sua vita.³

Il rapporto di Bembo con la musica, però, non è stato finora preso sufficientemente in considerazione, nonostante alcuni riferimenti puntuali nel suo epistolario, dediche di compositori e passaggi delle sue stesse opere letterarie mostrino il suo interesse a riguardo. Da questa considerazione è nato il mio progetto di ricerca *Pietro Bembo's soundscape: a musical tour in the early*

1. MASSIMO DANZI, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Droz, Ginevra 2005 (Travaux d'Humanisme et Renaissance, 399).

2. Si vedano i saggi contenuti in *Pietro Bembo e le arti*, a c. di Guido Beltramini, Howard Burns e Davide Gasparotto, Marsilio, Venezia 2013.

3. *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, a c. di Guido Beltramini, Davide Gasparotto e Adolfo Tura, Marsilio, Venezia 2013.

modern Italian peninsula, volto da un lato a studiare le numerose composizioni musicali sui suoi testi che videro la luce tra l'inizio del Cinquecento e i primi decenni del secolo successivo, dall'altro a ricostruire — nei limiti del possibile, tenendo conto della scarsità di documenti specifici — i rapporti tra Bembo e i compositori della sua epoca e il paesaggio sonoro delle città in cui trascorse i periodi più lunghi e significativi della sua vita (Ferrara, Urbino, Roma e Padova). La ricerca ha dunque preso avvio da elementi musicali e musicologici per poi consolidarsi e arricchirsi grazie all'apporto di altre discipline, quali la storia, la storia dell'arte e la letteratura. Il progetto è stato finanziato dal programma di innovazione e ricerca Horizon 2020 dell'Unione Europea con il Marie Skłodowska-Curie grant agreement n. 101025775 ed è stato svolto tra aprile 2021 e marzo 2023 presso l'Università di Padova.

La scelta dell'Università di Padova non è stata casuale, ma è legata al rapporto di Bembo con la città. Fin dall'infanzia Bembo era solito trascorrere lunghi periodi di riposo nella campagna padovana, nella villa di famiglia situata nei pressi di Santa Maria di Non, dove anche in età avanzata amava ritirarsi in solitudine o in compagnia di pochi amici. Ai fini del progetto e per ricostruire il rapporto di Bembo con la musica e i musicisti, tuttavia, risulta più importante indagare gli anni vissuti proprio nella città di Padova (1522–1539), poiché essi furono caratterizzati da una fitta rete di relazioni sociali e costituirono uno dei periodi più significativi nella vita dell'umanista veneziano, sia dal punto di vista intellettuale e letterario che da quello personale. Infatti, proprio in quegli anni furono pubblicate le *Prose della volgar lingua* (1525) e le *Rime* (1530) e nacquero i tre figli avuti dall'amata compagna Faustina Morosina della Torre.

Bembo riteneva Padova un luogo particolarmente adatto allo studio e alle occupazioni letterarie. Lo raccontò lui stesso in una celeberrima lettera indirizzata all'amico Federico Fregoso datata 20 luglio 1522, in cui descriveva l'inizio della sua permanenza in città:

Sommi fermato in Padova per istanza, città di temperatissimo aere e in sé molto bella, e sopra tutto e commoda e riposata e attissima agli ozi delle lettere e degli studi quanto altra che io vedessi giamai, anzi pure molto più. E stommi ora in città e quando in villa, di tutte le cure libero [...]. Non posso dirvi quanto io disideri che pensiate di venire a riposarvi ancor voi qui e a fermarvi, non solo per la sodisfazione e contentezza mia, ché sarebbe senza fallo la maggiore che io aver potessi, ma ancora molto più per quella che io crederei che voi areste per molti conti. Come che quel solo, e ciò è che qui sono alquanti di quegli ingegni e di quegli uomini che altrove

non si troverebbero di leggere, dovrebbe potervi muovere e persuadere al venirvi.⁴

Ad attirare Bembo non furono dunque solo il clima favorevole, la bellezza di Padova e la sua tranquillità, ma anche la presenza di uomini illustri, tra i quali si possono certamente annoverare gli intellettuali che gravitavano attorno all'università.

Per queste ragioni, volendo organizzare nell'ambito del mio progetto una giornata di studi ad ampio respiro interdisciplinare, mi è parso opportuno focalizzare l'attenzione sulla Padova di Bembo. A questa giornata di studi, che si è tenuta presso l'Università di Padova il 28 ottobre 2022, hanno partecipato studiosi italiani e stranieri di discipline diverse, che si sono confrontati sugli anni che Bembo trascorse in città e sugli ambienti da lui frequentati, in un intreccio di suggestioni musicologiche, artistiche e letterarie.

Il presente volume raccoglie gli interventi di alcuni dei partecipanti a quella giornata. Il primo saggio contestualizza Pietro Bembo nel paesaggio sonoro padovano, prendendo in esame sia gli stimoli musicali a cui fu certamente soggetto, sia il rapporto con musicisti e compositori con cui egli fu in contatto in quegli anni (in particolare il liutista Melchiorre de Barberiis). Proprio il liuto e la sua musica sono al centro della riflessione di John Griffiths che, attraverso figure di liutai e liutisti, anche stranieri, attivi a Padova nel corso del Cinquecento, mostra l'importanza che questo strumento assunse in città, mettendo in evidenza la sua diffusione non solo tra i musicisti professionisti e gli studenti, ma anche tra nobili, mercanti e artigiani. Gabriele Taschetti si concentra invece sul madrigale monteverdiano *Cantai un tempo*, su testo di Bembo; le peculiarità stilistiche di questa composizione — già messe in evidenza da studi precedenti — sono qui confermate dai dati emersi dall'analisi contrappuntistica di tutti i madrigali appartenenti alla stessa raccolta effettuata attraverso strumenti informatici specifici (CRIM).

I due articoli successivi ruotano attorno a due personaggi che frequentavano gli stessi ambienti di Bembo. Dina Titan, giocando sull'espressione «questione della lingua» — che, di norma, fa riferimento al dibattito relativo al modello linguistico da adottare nella penisola italiana, ma nel caso specifico si riferisce all'articolazione della lingua nel suonare il flauto — riflette sull'utilizzo di termini e concetti derivanti dalla letteratura classica nel trattato musicale *Opera intitolata Fontegara* di Silvestro Ganassi e nelle *Prose della volgar lingua* di Bembo. Jessie Ann Owens, attraverso confronti paleografici mirati, riconosce

4. PIETRO BEMBO, *Lettere*, a c. di Ernesto Travi, 4 voll., Commissione per i testi di lingua, Bologna 1987-1993, vol. II, n. 428.

nell'anonimo postillatore del codice Palatino 204 la mano di Giovanni Brevio — amico di Bembo e, come lui, interessato al recupero filologico dei testi del Trecento — e ritiene che il codice possa essere identificato con il «texto del Brevio» utilizzato per compilare la Raccolta Bartoliniana.

La sezione finale è invece dedicata alle arti figurative. Giulio Pietrobelli, attraverso confronti inediti tra due bronzetti e uno stucco di Tiziano Minio e i rispettivi modelli, mostra che le opere antiche e moderne custodite nelle collezioni padovane (tra cui quella di Bembo) costituivano una fonte di ispirazione per gli artisti locali. Sarah Ferrari e Irene Brooke concentrano invece la loro attenzione sui ritratti dipinti e i ritratti scritti che compaiono nelle collezioni e nelle opere di Bembo e di alcuni personaggi facenti parte della sua cerchia (in particolare Andrea Navagero), per poi focalizzare l'attenzione sull'immagine di Bembo che emerge attraverso le opere artistiche e letterarie a lui dedicate dopo la sua morte.

La pubblicazione di questo volume coincide con la fine del mio progetto. Ne approfitto dunque per ringraziare l'Unione Europea per aver accettato e finanziato la mia ricerca, permettendomi, tra l'altro, di partecipare a convegni in Italia e all'estero, di organizzare la giornata di studi e di realizzare questo volume. Ringrazio Marina Toffetti, supervisore del progetto, per avermi seguita durante tutto il percorso; sono inoltre grata ai professori e al personale amministrativo del Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università di Padova per l'ospitalità e all'Ufficio ricerca internazionale per il supporto.

Infine, ringrazio di cuore tutti i colleghi e amici che hanno preso parte alla giornata di studi per il proficuo scambio di idee e per il clima sereno di collaborazione e ascolto reciproco che hanno saputo creare.

MUSICA E CULTURA NELLA PADOVA
DI PIETRO BEMBO

CRISTINA CASSIA

PIETRO BEMBO
E L'AMBIENTE MUSICALE PADOVANO*

Il letterato e umanista Pietro Bembo (Venezia 1470 – Roma 1547) è stata una delle figure più emblematiche del Rinascimento e le sue opere hanno lasciato un segno indelebile nella storia della letteratura e della lingua italiana. Vivendo nelle principali corti e città italiane (Ferrara, Urbino, Roma e Padova tra le altre), Bembo fu a contatto con i più importanti regnanti, papi, artisti e intellettuali dell'epoca. Negli ultimi anni molti studi hanno approfondito il rapporto tra Bembo e le arti figurative, ponendo l'accento sulla sua collezione di opere d'arte.¹ Il rapporto tra Pietro Bembo e la musica, però, non è ancora stato indagato appieno; nonostante i riferimenti a musica e musicisti nell'epistolario dell'umanista veneziano siano poco numerosi, è evidente che egli apprezzasse la musica e certamente ebbe modo di incontrare molti dei compositori attivi in quegli anni e di ascoltare le loro opere. Questo contributo si propone di indagare alcuni aspetti relativi al paesaggio sonoro della città di Padova negli anni in cui Bembo vi risiedeva, offrendo dapprima una panoramica generale per poi soffermarsi sulla produzione del prete e liutista padovano Melchiorre de Barberiis, con cui Bembo entrò in contatto proprio in quel periodo.

* Questo contributo è stato preparato nell'ambito del progetto *Pietro Bembo's soundscape: a musical tour in the early modern Italian peninsula* (BEMUS), finanziato dal programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell'Unione Europea con il Marie Skłodowska-Curie grant agreement n. 101025775 e condotto presso l'Università degli Studi di Padova. Una versione preliminare di questo studio è stata presentata durante la giornata di studi *Music and culture in Pietro Bembo's Padua*, da me organizzata presso l'Università di Padova il 28 ottobre 2022. Ringrazio tutti i partecipanti alla giornata di studi per il proficuo scambio di idee in quell'occasione e John Griffiths per aver letto questo saggio.

1. Per approfondimenti, si rimanda a *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, a c. di Guido Beltramini, Davide Gasparotto e Adolfo Tura, Marsilio, Venezia, 2013 (catalogo dell'omonima mostra) e alla raccolta di saggi *Pietro Bembo e le arti*, a c. di Guido Beltramini, Howard Burns e Davide Gasparotto, Marsilio, Venezia 2013.

Bembo a Padova

Dopo anni passati a Roma in qualità di segretario ai brevi di papa Leone X, nella primavera del 1521 Bembo per motivi di salute si ritirò alcuni mesi dal suo incarico, alternando soggiorni nella villa di famiglia nei pressi di Santa Maria di Non e a Venezia. Alla morte del papa, sopraggiunta nel mese di dicembre, egli decise di non fare più ritorno a Roma e nella primavera del 1522 si stabilì nella città di Padova. Vi rimase fino al 1539 quando, eletto cardinale, dovette trasferirsi nuovamente a Roma.² Gli anni trascorsi a Padova furono particolarmente significativi per il letterato veneziano, sia dal punto di vista culturale e letterario che da quello personale. Qui videro la luce i tre figli avuti dall'amata compagna Faustina Morosina della Torre: Lucilio (1523–1532), Torquato (1525–1595) ed Elena (1528–circa 1574) e negli stessi anni furono pubblicate per la prima volta due delle sue opere più rilevanti: le *Prose della volgar lingua* (1525) e le *Rime* (1530).

All'epoca di Bembo Padova, che fin dal 1405 era sotto la dominazione veneziana, risentiva ancora delle conseguenze della guerra tra Venezia e le potenze europee che si erano riunite nella lega di Cambrai (1508–1516). Oltre a dover subire un inasprimento fiscale per fronteggiare le spese militari della Serenissima, i Padovani dovettero anche contribuire alla costruzione di una nuova cinta muraria per difendere la città da eventuali attacchi nemici.³ Ciò nonostante, Padova era ancora un centro culturale di primo piano: l'Università, in particolare, nonostante un periodo di sospensione della quasi totalità delle proprie attività durante gli anni del conflitto, non aveva mai perso il suo prestigio e continuava ad attirare studenti provenienti da tutta Europa, che assistevano alle lezioni dei più apprezzati intellettuali e letterati italiani e stranieri.⁴

Bembo e la sua famiglia, che inizialmente vissero in affitto o ospitati da amici e parenti, nel 1532 si trasferirono nell'attuale palazzo Camerini di via Altinate, che Bembo fece risistemare a proprio piacimento.⁵ La proprietà, che Bembo

2. Per una breve ma completa panoramica della vita di Bembo, si veda CARLO DIONISOTTI, *Bembo, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. VIII 1966 (<<https://www.treccani.it/biografico/index.html>>, consultato il 24 febbraio 2023).

3. Un sintetico inquadramento storico di quegli anni è fornito da GIUSEPPE GULLINO, *La Padova di Bembo*, «Padova e il suo territorio», CLXI 2013, pp. 8–11.

4. Per approfondimenti relativi alla presenza di studenti stranieri a Padova in quegli anni e al ruolo svolto dall'università nel formare un'élite culturale a livello europeo, si vedano gli studi contenuti in *Intellettuali e uomini di corte: Padova e lo spazio europeo fra Cinque e Seicento*, a c. di Ester Pietrobon, Donzelli-Padova University Press, Padova 2021 (Patavina libertas: una storia europea dell'Università di Padova 1222–2022).

5. La proprietà era stata acquistata all'asta da Bembo nel 1527, ma per poterne entrare effettivamente in possesso egli dovette attendere la morte dell'usufruttuario che vi risiedeva, il

allargò nel corso degli anni acquistando terreni e una casa,⁶ comprendeva anche ampi giardini e in breve tempo divenne un modello per altre corti⁷ padovane coeve, come quelle di Alvise Cornaro e Marco Mantova Benavides. Il palazzo ospitava la collezione di opere d'arte che Bembo aveva in parte ereditato dal padre Bernardo e poi arricchito soprattutto di monete e medaglie. Bembo menziona più volte la collezione nel suo epistolario; al contrario, in quegli anni fa un unico riferimento alla musica. Nel 1523 scrive infatti a Benedetto Mondolfo,⁸ a Urbino, per raccomandargli «Maestro Bernardo fiorentino e Flaminio suo figliuolo, musici di liuto degni da esser cari ad ogni Re», che vorrebbero entrare a servizio del duca.⁹ Bembo richiede questa cortesia a Mondolfo scusandosi di non avergli mai scritto da quando ha lasciato quei luoghi (dunque da più di dieci anni); si tratta quindi di un favore personale che gli sta particolarmente a cuore e che potrebbe indicare che questi musicisti — di cui non si può ricostruire con certezza l'identità — possano essere stati a servizio di Bembo in qualche particolare occasione.¹⁰ Certo è che egli aveva avuto modo di sentirli suonare e di apprezzare la loro abilità.

condottiero veneziano Bernardino Fortebracci, nell'autunno del 1532. Cfr. GUIDO BELTRAMINI, *La residenza di Pietro Bembo in contrada di San Bartolomeo a Padova*, in *Pietro Bembo e le arti*, pp. 375–406: 376–7. Si veda anche GUIDO BELTRAMINI, *Spaces for Music in Sixteenth-Century Paduan Courts*, in *The Music Room in Early Modern France and Italy*, ed. by Deborah Howard and Laura Moretti, Oxford University Press, Oxford 2012, pp. 177–94: 179–81.

6. BELTRAMINI, *La residenza di Pietro Bembo*, pp. 377–9.

7. Con il termine «corte» si fa riferimento a «edifici residenziali di tipo nuovo, con caratteristiche comuni, realizzati in città intorno agli anni trenta del Cinquecento: veri e propri complessi [...] dove padiglioni, cortili, giardini e orti si compongono in un vasto insieme liberamente organizzato»; cfr. GUIDO BELTRAMINI, *Padova: «El presente domicilio de Pallade» (Ruzante)*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a c. di Arnaldo Bruschi, Electa, Milano 2002, pp. 414–33: 416–7.

8. Condottiero al servizio di Francesco Maria della Rovere, che appare come personaggio in una novella di Matteo Bandello (*La prima parte delle novelle del Bandello*, Vincenzo Busdraghi, Lucca 1554, novella 30, c. 217v).

9. Per l'edizione moderna dell'epistolario bembiano si veda PIETRO BEMBO, *Lettere*, a c. di Ernesto Travi, 4 voll., Commissione per i testi di lingua, Bologna, 1987–1993. La lettera a Mondolfo è datata 6 giugno 1523 (ibid., vol. II, n. 440).

10. Sulla possibile identificazione di Bernardo con il «Bernardo de liuto» menzionato in un libro di conti del suo patrono e mecenate Lorenzo di Filippo Strozzi, si veda CRISTINA CASSIA, *Pietro Bembo and Music Patronage*, in *Music Patronage in Italy*, ed. by Galliano Ciliberti, Brepols, Turnhout 2021 (Studies on Italian Music History, 15), pp. 243–66: 248.

Musica nel palazzo e nella città

L'interesse di Bembo per la musica è stato costante nel corso della sua vita, come testimoniano alcune lettere che risalgono a periodi diversi. Il 24 luglio 1500 Bembo racconta all'amata Maria Savorgnan di aver sentito il liutista Taddeo Toscano cantare sotto le sue finestre e di averlo invitato a salire nella sua stanza per poter godere più a lungo della sua musica.¹¹ Decenni più tardi, forse già diventato cardinale, chiede all'amico Carlo Gualteruzzi di informarsi in merito alle intenzioni di Giovanni della Casa riguardo a «quel suo fanciullo Musico francese», dichiarandosi interessato a prenderlo con sé «se trovaste che egli grandemente caro non gli fosse».¹² È noto che l'epistolario di Bembo è stato da lui stesso organizzato e rimaneggiato in vista della pubblicazione postuma e le circa 2500 lettere di cui è composto sono solo una parte di quelle che egli effettivamente scrisse. La mancanza di riferimenti alla musica per il periodo padovano al di fuori della lettera a Mondolfo non deve pertanto stupire e non indica certo che questi anni furono privi di stimoli musicali. La dedica a Bembo dell'*Intavolatura cioe recercari canzoni himni Magnificati... libro primo* per organo di Girolamo Cavazzoni, datata 25 novembre 1542, è in questo senso indicativa: Cavazzoni, infatti, si dichiara suo figlioccio di battesimo, nonché suo servitore fin dalla nascita e definisce il padre Marcantonio, anch'egli organista, servitore «antichissimo»¹³ di Bembo. Nell'intero epistolario bembiano, tuttavia, i due Cavazzoni non sono menzionati neppure una volta. Marcantonio e Bembo si incontrarono dapprima ad Urbino, dove Bembo visse tra il 1506 e il 1512 e poi di nuovo a Roma, quando entrambi furono al servizio di papa Leone X. Pur in assenza di evidenze documentarie, sembra verosimile che Cavazzoni sia entrato a servizio di Bembo proprio negli anni padovani.¹⁴ Nonostante il silenzio delle fonti, dunque, è molto probabile che si facesse musica anche all'interno del palazzo padovano di Bembo, almeno in circostanze particolari.

11. BEMBO, *Lettere*, vol. I, n. 90.

12. BEMBO, *Lettere*, vol. IV, n. 2060. La lettera non è datata; Travi la colloca nell'aprile del 1539.

13. RISM A/I C 1571. Nella dedica Girolamo esordisce sottolineando i rapporti che intercorrono tra lui e il padre e Bembo: «Essendo io per mia gran ventura nato, non fatto servidore e figliozzo di vostra Illustriss. et Reverendiss. Signoria, per esser figlio di Messer Marcantonio da Bologna detto d'Urbino, compare e servidor di quella, antichissimo e devotissimo [...]» e termina esprimendo il desiderio che Bembo «sopra tutto degni tener sotto l'ale della sua protectione all'usato, mio Padre et me, suoi devotissimi et fedelissimi servidori».

14. Per le diverse ipotesi a riguardo, si veda CASSIA, *Pietro Bembo and Music Patronage*, pp. 251-2.

Al di fuori del palazzo, la città era ricca di stimoli musicali di diversa tipologia: processioni, feste, spettacoli pubblici e privati, cerimonie religiose sono solo alcune delle occasioni in cui la musica svolgeva un ruolo di primaria importanza. A tali eventi prendevano spesso parte suonatori di strumenti a fiato, come mostrato da numerose testimonianze.¹⁵ In occasione del Carnevale, in particolare, Padova doveva essere molto rumorosa.¹⁶ Simeone Zuccolo, nella prefazione ai lettori del suo breve scritto *La pazzia del ballo* (stampato a Padova da Giacomo Fabriano nel 1549, ma composto anni prima),¹⁷ lamenta che in quei giorni era stato risvegliato da «piffari, suoni, canti, strepiti, et bagordi della gente pazza». Al periodo carnevalesco erano anche legate le rappresentazioni delle commedie,¹⁸ che spesso contenevano inserti musicali. Nel 1524 Alvise Cornaro, letterato amico di Bembo, fece costruire nella propria corte padovana una loggia destinata alle rappresentazioni teatrali, su progetto di Giovanni Maria Falconetto. In questa loggia Angelo Beolco (detto Ruzzante), che Bembo conosceva e apprezzava particolarmente,¹⁹ metteva in scena le proprie commedie, con rappresentazioni che comprendevano canti, musiche e balli.²⁰ I testi di Ruzzante, scritti prevalentemente in dialetto pavano, sono ricchi di allusioni alle opere dei letterati coevi.²¹ Come è stato rilevato da studi puntuali, anche gli *Asolani* di Bembo furono oggetto di ripresa e parodia nella *Betia* e nel prologo della *Anconitana*, mentre un'eco di alcuni temi trattati nelle *Prose della volgar lingua* è ravvisabile nel prologo della *Piovana*.²² Quest'ultima commedia, però, contiene anche un componimento poetico destinato ad

15. Cfr. FRANCO COLUSSI, *Una «Societas ad sonandum» costituita a Padova nel 1531*, «Rassegna veneta di studi musicali», v–vi 1989–1990, pp. 361–9: 363.

16. Sull'importanza della musica in quel periodo dell'anno, cfr. COLUSSI, *Una «Societas ad sonandum»*, p. 362, nota 5.

17. Zuccolo stesso, nella dedica, annovera l'opera tra le sue «fatiche giovanili».

18. Zuccolo (c. 30r) critica le donne che, nei giorni di Carnevale, costringono gli uomini a seguirle tra feste e commedie.

19. In una lettera datata 4 luglio 1528, Bembo scrisse a Cornaro: «vivete lieto col vostro buono e dolcissimo M. Agnolo: a' quali certo io porto una grande invidia» (BEMBO, *Lettere*, vol. II, n. 892).

20. EMILIO LOVARINI, *Una poesia musicata del Ruzzante [1912]*, in ID., *Studi sul Ruzzante e la letteratura pavana*, a c. di Gianfranco Folena, Antenore, Padova 1965 (Miscellanea erudita, 1), pp. 237–70: 240–3.

21. Cfr. CHIARA SCHIAVON, «*Piovana*» e «*Vaccaria*» di Angelo Beolco, *il Ruzante. Edizione critica e commento linguistico*, tesi di dottorato, Università di Padova 2008, pp. 14–5, a cui si rimanda anche per la bibliografia relativa alle singole opere citate.

22. Si veda ad esempio PIERMARIO VESCOVO, *Dal crocevia dell'«Anconitana»*, in ID., *Da Ruzante a Calmo: tra «signore comedie» e «onorandissime stampe»*, Antenore, Padova 1996 (Biblioteca veneta, 15), pp. 65–111: 84–92.

essere cantato da uno dei personaggi, il cui incipit testuale («La to bellezza è fatta com' xè un horto») riprende alla lettera il primo verso di una delle *Stanze* del Bembo, la numero 31 («È la vostra bellezza quasi un orto»)²³. Questo elemento specifico, che non era stato finora evidenziato dagli studiosi,²⁴ indica a mio avviso la volontà di Ruzzante di instaurare un dialogo diretto con Bembo. Particolarmente interessante è il fatto che il passo in questione fosse cantato e dunque messo in evidenza attraverso la musica (di cui, purtroppo, non si sa nulla): proprio per questo, difficilmente poteva passare inosservato al letterato veneziano e a chi conosceva la sua opera.²⁵ Di fatto, però, non si conoscono con esattezza le date delle rappresentazioni padovane delle commedie di Ruzzante, né in quali occasioni Bembo poté assistervi. Il suo epistolario offre in proposito solo alcuni cenni sparsi: una commedia non specificata è menzionata in una lettera scritta nel febbraio del 1532.²⁶ Il giorno di Carnevale dell'anno successivo Bembo poté assistere alla rappresentazione di una «piacevolissima Comedia», probabilmente la *Vaccaria*.²⁷ Secondo un'ipotesi recente la *Piovana* andò in scena a Padova pochi giorni prima, il 17 febbraio 1533.²⁸ Che Bembo frequentasse assiduamente la corte di Cornaro è anche confermato dalla presenza del suo stemma (sormontato dal cappello cardinalizio) in una stanza dell'Odeo, edificio probabilmente databile alla fine degli anni '30 del Cinquecento, appositamente costruito perché al suo interno si facesse musica.²⁹

23. PIETRO BEMBO, *Stanze*, edizione critica a c. di Alessandro Gnocchi, Società editrice fiorentina, Firenze 2003 (Quaderni Aldo Palazzeschi, nuova serie, 4), pp. 66–7.

24. A proposito di questo testo, EMILIO LOVARINI, *Le canzoni popolari in Ruzzante e in altri scrittori alla pavana del secolo XVI [1888]*, in Id., *Studi sul Ruzzante e la letteratura pavana*, pp. 165–99: 171, non aveva individuato alcun «canto corrispondente né antico né moderno».

25. Analogamente, il poeta veneziano Antonio Molino rievcherà in chiave parodistica la celeberrima canzonetta di Bembo *Quand'io penso al martire* nel suo *Cando pienso o turmendo*, firmato con lo pseudonimo di Manoli Blessi e messo in musica da Andrea Gabrieli. Il madrigale di Gabrieli è contenuto nell'antologia *Di Manoli Blessi il primo libro delle greghesche con la musicha di sopra composta da diversi autori*, Antonio Gardano, Venezia 1564 (RISM B/I 1564/16).

26. BEMBO, *Lettere*, vol. III, n. 1331 (a M. Girolamo de' Godi).

27. BEMBO, *Lettere*, vol. III, nn. 1481 e 1484 (a Giovan Matteo Bembo). Secondo la testimonianza di Marin Sanudo, la *Vaccaria* fu rappresentata proprio nel febbraio del 1533 (cfr. LOVARINI, *Le canzoni popolari*, p. 171).

28. Per approfondimenti relativi alle diverse ipotesi di datazione, si rimanda a SCHIAVON, «*Piovana*» e «*Vaccaria*», pp. 17–8.

29. Sulle caratteristiche architettoniche dell'Odeo e sugli accorgimenti presi per ottenere la migliore acustica possibile e per evitare che le variazioni di temperatura e umidità all'interno dell'edificio danneggiassero gli strumenti musicali, si veda BELTRAMINI, *Spaces for Music*, pp. 185–9. Per ipotesi relative al repertorio eseguito nell'Odeo, cfr. LAURA MORETTI, «*Quivi si essercitaranno le musiche*»: *La sala della musica presso la «corte» padovana di Alvise Cornaro*,

Musica a Padova attraverso lo sguardo di Melchiorre de Barberiis

Informazioni preziose sulla vita musicale padovana si possono ricavare anche dalle edizioni musicali che circolavano in quegli anni. Da un lato, infatti, lo studio delle dediche e l'individuazione dei personaggi ivi menzionati permette di ricostruire la fitta rete di intrecci che legano i compositori a famiglie o a singole personalità locali. D'altra parte, anche il tipo di musiche stampate getta luce sulle occasioni o gli ambienti legati alla loro esecuzione; ciò è particolarmente evidente nel caso delle villotte alla padovana (si pensi a quelle in dialetto padovano o veneziano di Filippo Azzaiolo, pubblicate per la prima volta nel 1557),³⁰ che probabilmente erano eseguite durante le rappresentazioni teatrali.

In particolare, per avere un'idea più precisa degli ambienti in cui in quegli anni si faceva musica, è utile prendere in considerazione una serie composta da dieci intavolature per liuto che lo stampatore veneziano Girolamo Scotto pubblicò tra il 1546 e il 1549 pensando proprio al mercato padovano. Scotto era particolarmente legato a Padova, città in cui possedeva delle proprietà, e aveva stretto accordi con stampatori e cartolai locali.³¹ L'ambiente universitario era uno dei principali destinatari delle sue pubblicazioni, che comprendevano una ricca offerta di volumi specialmente nel campo della filosofia e della letteratura. Fu proprio Scotto, ad esempio, a dare alle stampe le opere di alcuni dei membri dell'Accademia degli Infiammati, fondata a Padova nel 1540. Padova costituiva un mercato privilegiato anche per le stampe musicali, soprattutto per quelle destinate al liuto. Nel Cinquecento, infatti, la città pullulava di liutai e liutisti; tra i vari strumenti musicali, il liuto era il più diffuso, perché era maneggevole, facile da trasportare e poteva essere utilizzato da dilettanti o da professionisti, in diversi contesti, sia per eseguire musica strumentale, che per accompagnare danze o esecuzioni vocali, anche durante le rappresentazioni delle commedie.³² A Padova celebri maestri di liuto impartivano lezioni ai molti studenti

«Music in Art», xxxv/1-2 2010, pp. 135-44: 139-42. Non si sa, però, se Bembo riuscì ad assistere a esecuzioni musicali nell'Odeon prima di trasferirsi a Roma nel 1539.

30. La prima edizione fu stampata da Antonio Gardano (RISM 1557/18); il volume fu in seguito ripubblicato da Girolamo Scotto (RISM 1560/11 e 1564/14), Gardano stesso (RISM 1564/14a) e Francesco Rampazetto (RISM 1566/4).

31. JANE BERNSTEIN, *Music Printing in Renaissance Venice: The Scotto Press (1539-1572)*, Oxford University Press, New York-Oxford 1998, p. 124. Per il rapporto tra Scotto e il padovano Giacomo Fabriano si veda anche BIANCA MARIA ANTOLINI, *Bindoni & Fabriano*, in *Dizionario degli editori musicali italiani: dalle origini alla metà del Settecento*, a c. di Bianca Maria Antolini, ETS, Pisa 2019 (Società italiana di musicologia), pp. 191-2.

32. Per un quadro generale sull'importanza del liuto a Padova, si veda FRANCESCO LIGUORI, *L'arte del liuto: le botteghe dei Tieffenbrucker prestigiosi costruttori di liuti a Padova tra il Cinquecento e il Seicento*, Il Prato, Saonara 2010 (Quaderni dell'artigianato padovano),

desiderosi di imparare a suonare questo strumento.³³ Gli studenti erano tra i principali acquirenti delle intavolature strumentali; gli studenti stranieri, peraltro, una volta terminato il soggiorno padovano, tornavano nei propri Paesi portando con sé i volumi che avevano acquistato, contribuendo a far conoscere quelle musiche anche oltralpe.³⁴

Nel 1546 Scotto chiese al senato veneziano un privilegio di stampa per due volumi di intavolature per liuto del liutista padovano Antonio Rota, all'epoca molto noto non solo come esecutore, ma anche come didatta, tanto che si era arricchito dando lezioni di musica.³⁵ Ottenuto il privilegio,³⁶ Scotto stampò però un unico volume di Rota e proseguì la serie con intavolature di altri compositori.³⁷ In passato sono stati espressi dubbi sulla effettiva consistenza della serie, per il fatto che Melchiorre de Barberiis risulta essere l'autore di ben cinque volumi peraltro non consecutivi (quarto, quinto, sesto, nono e decimo); è però improbabile che a quei tempi un unico compositore potesse pubblicare una raccolta di ben dieci libri. Peraltro, i cinque volumi degli altri compositori risalgono agli stessi anni e la loro numerazione si incastra perfettamente con quella delle intavolature di Barberiis. Gli studi più recenti, dunque, concordano sull'esistenza di un'unica collana.³⁸

pp. 19–21, e JOHN GRIFFITHS, *Bembo to Barbetta: Lutes, Lutenists and Luthiers in Cinquecento Padua*, in questo stesso volume.

33. Secondo ELDA MARTELLOZZO FORIN, *Il maestro di liuto Antonio Rota (m. 1549) e studenti dell'Università di Padova suoi allievi*, «Atti e memorie della Reale Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova», LXXIX/3 1966–1967, pp. 425–43: 426, «La musica appare chiaramente come una delle principali occupazioni degli studenti a Padova, quasi fosse un complemento indispensabile della loro cultura».

34. BERNSTEIN, *Music Printing in Renaissance Venice*, 124–5.

35. BERNARDINO SCARDEONE, *De antiquitate urbis Patavii, et claribus civibus Patavinis*, Nicolaus Episcopus, Basilea 1560, p. 263.

36. Il privilegio fu accordato il 28 agosto 1546; cfr. RICHARD J. AGEE, *The Venetian Privilege and Music-Printing in the Sixteenth Century*, «Early Music History», III 1983, pp. 1–42: 30.

37. Per l'assenza di marchi tipografici nei primi sei volumi della serie, si veda JANE BERNSTEIN, *The Burning Salamander: Assigning a Printer to Some Sixteenth-Century Music Prints*, «Notes», XLII/3 1986, pp. 483–501.

38. Per dettagli relativi alla questione e la relativa bibliografia, cfr. NIKI ANDRONIKU, *The Lute Music of Melchiorre de Barberiis (1546–1549) with Specific Reference to Books V, IX and X*, tesi di dottorato, 2 voll., University of York 2012, vol. I, pp. 28–30.

VOL.	COMPOSITORE	ANNO	TITOLO DELLA RACCOLTA ³⁹	DEDICATARIO
1	Antonio Rota	1546	Intabolatura de lauto [...] di recercari, motetti, balli, madrigali, canzon francese [...] libro primo ⁴⁰	
2	Francesco da Milano – Pietro Paolo Borrono	1546	Intabulatura di lauto [...] libro secondo ⁴¹	
3	Giovan Maria da Crema	1546	Intabolatura di lauto di recerchari, canzon francese, motetti, madrigali, padoane, e saltarelli [...] libro terzo ⁴²	
4	Melchiorre de Barberiis	1546	Intabulatura di lautto libro quarto de la messa di Antonio Fevino sopra Ave Maria [...] con alcuni altri suoi recercari accomodati sopra il tuono di ditta messa. Agiontovi il nuovo modo di accordare il lautto posto in fine ⁴³	Francesco Pisani
5	Melchiorre de Barberiis	1546	Intabulatura di lautto libro quinto de madrigali, et canzon francese [...] Agiontovi il nuovo modo di accordare il lautto posto in fine ⁴⁴	Marcantonio Passeri
6	Melchiorre de Barberiis	1546	Intabulatura di lautto libro sesto di diversi motetti a quattro voce [...] Agiontovi il nuovo modo di accordare il Lautto posto in fine ⁴⁵	Marco Mantova Benavides

39. Per i criteri di trascrizione, cfr. l'Appendice.

40. RISM B/I 1546/33; BERNSTEIN, *Music Printing in Renaissance Venice*, n. 64, pp. 350–2.

41. RISM B/I 1546/30; BERNSTEIN, *Music Printing in Renaissance Venice*, n. 63, pp. 348–350.

42. RISM A/I G 2490; RISM B/I 1546/26; BERNSTEIN, *Music Printing in Renaissance Venice*, n. 58, pp. 337–9.

43. RISM A/I BB 902, I, 1; RISM B/I 1546/22; BERNSTEIN, *Music Printing in Renaissance Venice*, n. 60, pp. 342–4.

44. RISM A/I BB 902, I, 2; RISM B/I 1546/22a; BERNSTEIN, *Music Printing in Renaissance Venice*, n. 61, pp. 344–6.

45. RISM A/I BB 902, I, 3; RISM B/I 1546/23; BERNSTEIN, *Music Printing in Renaissance Venice*, n. 62, pp. 346–8.

7	Francesco da Milano	1548	Intabolatura de lautto libro settimo. Recercari novi del divino Messer Francesco da Milano. Estratti da li soi proprii esemplari li quali non sono mai piu stati visti né stampati. Aggiuntovi alcuni altri recercari di Iulio da Modena intabulati et acomodati per sonar sopra il lautto da Messer Ioan Maria da Crema [...] ⁴⁶	
8	Pietro Paolo Borrono	1548	Intavolatura di lauto [...] libro ottavo ⁴⁷	
9	Melchiorre de Barberiis	1549	Intabolatura di lauto libro nono intitolato il Bembo, di fantasie, balli, passi e mezi, e padoane gagliarde [...] Dedicato al Signor Torquato Bembo. Libro nono ⁴⁸	Torquato Bembo
10	Melchiorre de Barberiis	1549	Opera intitolata Contina. Intabolatura di lauto di fantasie, motetti, canzoni, discordate a varii modi, fantasie per sonar uno solo con uno Lauto, et farsi tenore et soprano: madrigali per sonar a dui lauti: fantasie per sonar a dui lauti: fantasie per sonar sopra la chitarra da sette corde [...] libro decimo ⁴⁹	Ercole da San Bonifacio

Tab. 1: La serie di intavolature per liuto pubblicata da Girolamo Scotto (1546–1549).

Nel quadro generale dell'ambiente musicale di quegli anni, Barberiis non era certamente una figura di primo piano. Peraltro, tutte le sue musiche, eccetto un'unica fantasia per due liuti tratta dal libro decimo,⁵⁰ sono degli *unica* e non furono mai ristampate, a differenza di quanto accadde alle altre intavolature della serie. Infatti il primo e il terzo volume, contenenti rispettivamente musiche di Antonio Rota e Giovan Maria da Crema, furono pubblicati nel 1546

46. RISM B/I 1548/13; BERNSTEIN, *Music Printing in Renaissance Venice*, n. 75, pp. 372–3.

47. RISM A/I B 3772; BERNSTEIN, *Music Printing in Renaissance Venice*, n. 68, pp. 359–61.

48. RISM A/I BB 902, I, 4; RISM B/I 1549/39A; BERNSTEIN, *Music Printing in Renaissance Venice*, n. 97, pp. 409–11.

49. RISM A/I BB 902, I, 5; RISM B/I 1549/39; BERNSTEIN, *Music Printing in Renaissance Venice*, n. 96, pp. 406–9.

50. Si tratta della *Fantasia per sonar con dui lauti in ottava*, inserita in *Hortum musarum*, Pierre Phalèse, Leuven 1552 (RISM B/I 1552/29) e in *Theatrum musicum*, Pierre Phalèse, Leuven 1553 (senza sigla RISM).

anche da Antonio Gardano.⁵¹ Lo stesso accadde a dodici delle ventisei composizioni che costituiscono il terzo volume.⁵² Il volume di Borrono (ottavo) era invece la ristampa di un'edizione di Giovanni Antonio da Castiglione pubblicata nello stesso anno;⁵³ Scotto ne riprese i contenuti, omettendo la dedica ed eliminando una fantasia di Francesco da Milano.⁵⁴ L'inclusione delle opere di quest'ultimo nella serie di Scotto è particolarmente significativa, poiché il compositore era deceduto nel 1543. La fama di Francesco da Milano era però ancora all'apice, tanto che Scotto, nel pubblicare il libro settimo che era quasi interamente dedicato alle sue musiche, si premurò di specificare che si trattava di ricercari «novi», trovati tra le carte lasciate dal compositore e mai stampati prima di allora. Questa informazione, messa ben in evidenza sul frontespizio, certamente non poteva passare inosservata e probabilmente doveva garantire il successo nella vendita del volume, che fu poi completato con ricercari di Giovan Maria da Crema.⁵⁵ Antonio Rota e Francesco da Milano erano dunque molto noti, ma anche le musiche di Pietro Paolo Borrono e Giovan Maria da Crema godevano di un certo successo, tanto che alcune delle loro composizioni pubblicate nel corso degli anni furono poi ristampate oltralpe in antologie per liuto pubblicate da Pierre Phalèse, Hans Gerle e altri noti stampatori.⁵⁶

Barberis era invece poco conosciuto anche a livello locale e non si hanno notizie di altre sue composizioni al di fuori di quelle contenute nella serie di Scotto. Nei frontespizi dei suoi cinque libri, egli è definito «musico et sonator di lauto eccellentissimo»,⁵⁷ ma il suo nome non è mai menzionato nelle fonti tra quelli dei compositori e musicisti della sua epoca. Il religioso e letterato padovano Bernardino Scardeone, che nella sua *De antiquitate urbis Patavii* (1560) offre preziose informazioni sui compositori padovani nel corso dei secoli, soffermandosi in particolar modo su quelli a lui contemporanei, non lo

51. Antonio Rota: RISM B/I 1546/32; Giovan Maria da Crema: RISM A/I G 2489; RISM B/I 1546/25. Nel primo caso i contenuti e l'ordine sono quasi identici; nel secondo, certamente l'edizione di Gardano è una ristampa di quella di Scotto.

52. Cfr. RISM B/I 1546/27; anche in questo caso probabilmente fu Gardano a ristampare le composizioni già presenti nel volume di Scotto. Alcune composizioni del volume terzo furono più tardi incluse in RISM B/I 1550/25.

53. Il volume è sprovvisto di sigla RISM.

54. Scotto ripubblicò la stessa raccolta in forma abbreviata nel 1563, eliminando tutte le fantasie di Francesco da Milano e una composizione di Jean Mouton (RISM A/I 3773; RISM B/I 1563/18).

55. Due di essi erano già stati inclusi nel terzo volume della serie.

56. Cfr. JEANNETTE B. HOLLAND (revised by Arthur J. Ness), *Borrono, Pietro Paolo [Pierre Paul]*, 2001, e ARTHUR J. NESS, *Giovanni [Joan, Gioan] Maria da Crema*, 2001, in *Grove Music Online* (<<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>>, consultato il 20 febbraio 2023).

57. Cfr. le prefazioni ai volumi 9 e 10.

nomina neppure di sfuggita.⁵⁸ Negli ultimi anni alcuni dati emersi da ricerche d'archivio hanno aggiunto alcuni tasselli ad un quadro biografico piuttosto scarno.⁵⁹ Barberiis, che era un prete padovano e viveva in contrada Porciglia, impartiva lezioni di liuto e morì poco dopo aver redatto un testamento olografo datato 8 agosto 1558 che contiene la lista dei suoi pochi beni;⁶⁰ tra di essi spiccano un numero imprecisato di «leuti rotti», assegnati a «magistro Girolamo detto Sagion» e di «leuti boni» lasciati invece al fratello Francesco. Quest'ultimo risulta assegnatario anche di «libri di canto», di cui però non si specificano né quantità né contenuti.

All'interno della serie di Scotto, i volumi di Barberiis si distinguono dagli altri cinque per la presenza di dediche, firmate dal compositore stesso e tutte rivolte a personaggi di spicco dell'ambiente intellettuale e culturale padovano. Marcantonio Passeri detto il Genova (Padova 1491–1564), dedicatario del quinto libro, insegnò filosofia all'Università di Padova fin dal 1516 ed ebbe allievi illustri, tra cui Bernardino Tomitano e Sperone Speroni.⁶¹ Anche il giurista Marco Mantova Benavides (Padova 1489–1582), a cui è dedicato il sesto volume, insegnò presso lo Studio padovano; fu inoltre autore di opere letterarie e lessicografiche.⁶² Torquato Bembo, il figlio di Pietro, fu scelto come dedicatario del libro nono per omaggiare il padre più che per effettivi meriti personali. È infatti evidente che, sebbene tra la morte di Pietro (18 gennaio 1547) e la dedica (20 dicembre 1548) siano intercorsi quasi due anni, è sul suo nome — e non su quello del figlio, che non godette mai della sua stessa fama — che si voleva far leva per conferire importanza al volume.⁶³ Il quarto e il decimo libro sono invece dedicati a due personalità ecclesiastiche, rispettivamente il «canonico patavino» Ercole da San Bonifacio e il veneziano Francesco Pisani, che fu vescovo di Padova dal 1524 al 1527 e ne amministrò la diocesi fino al 1555.⁶⁴

58. Cfr. SCARDEONE, *De antiquitate urbis Patavii*, pp. 263–4.

59. LIGUORI, *L'arte del liuto*, p. 101.

60. Archivio di Stato di Padova, AN, 4044, ff. 80r–80v (testamento olografo) e ff. 78r–79v (versione trascritta dal notaio).

61. GIOVANNI FABRIS, *Libri e strumenti musicali di Marc'Antonio Genova (1491–1564) con cenni sulla famiglia*, Società cooperativa bibliografica, Padova 1934, p. 4.

62. Per i dettagli biografici si rimanda a FRANCO TOMASI – CHRISTIAN ZENDRI, *Mantova Benavides, Marco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXIX, 2007 (<<https://www.treccani.it/biografico/index.html>>, consultato il 24 febbraio 2023).

63. Allo stesso modo, nel 1550, Francesco Portinaro dedicò il suo primo libro di madrigali a cinque voci a Torquato menzionando esplicitamente il padre Pietro sia nella dedica stessa (in cui lo definisce «Gloria di nostri secoli») sia nel testo del madrigale *Sacro signor* (RISM A/I P 5224).

64. GIUSEPPE TREBBI, *Pisani, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXIV 2015 (<<https://www.treccani.it/biografico/index.html>>, consultato il 24 febbraio 2023).

Quanto ai frontespizi, quelli dei volumi quarto, quinto e sesto contengono informazioni simili: al genere musicale (intavolatura di liuto) fa seguito il numero ordinale del volume e un accenno al contenuto. Il decimo volume presenta anche un titolo, «Contina», il cui significato è sconosciuto. A distinguersi dagli altri è il frontespizio del libro nono, in cui il cognome «Bembo» compare due volte: nel titolo vero e proprio («intitolato il Bembo») e nell'anticipazione del nome del dedicatario («Dedicato al Signor Torquato Bembo»). I frontespizi delle stampe musicali dell'epoca riportano raramente nomi di persona che non siano quelli dei compositori; peraltro, a mia conoscenza, non vi sono titoli di raccolte musicali stampate precedentemente che menzionino un personaggio immediatamente identificabile. Si tratta dunque di una scelta precisa, volta a conferire un particolare rilievo a questa pubblicazione all'interno della produzione di Barberiis, ma anche di un astuto espediente editoriale, poiché il riferimento a Pietro Bembo non poteva certo passare inosservato agli eventuali acquirenti.

Che vi fosse un legame personale tra Barberiis e Pietro Bembo è confermato dal compositore stesso che, nella dedica, parla di «innumerabili beneficii ver me conferiti dal già reverendissimo Cardinale Messer Pietro Bembo nostro», di cui si dichiara «fedele servitore», menzionando una «longa servitù» e definendo Pietro e Torquato «miei singularissimi Signori et padroni». Il linguaggio delle dediche delle edizioni dell'epoca — siano esse raccolte musicali o opere letterarie — è certamente in gran parte standardizzato ed è sempre necessario distinguere tra tentativi di *captatio benevolentiae*, luoghi comuni e dati reali.⁶⁵ La scelta di Francesco Pisani ed Ercole da San Bonifacio come dedicatari del quarto e decimo volume sembra più legata a motivi di convenienza e di omaggio generico a personaggi dello stesso ambiente ecclesiastico di cui Barberiis faceva parte, che non a un loro particolare interesse per la musica:⁶⁶ in entrambi i casi, le parole del compositore sono riconducibili a formule che ricorrono spesso nelle stampe coeve. Le dediche a Marcantonio Passeri e Marco Mantova Benavides contengono invece riferimenti specifici che trovano riscontro in evidenze documentarie e mostrano che Barberiis conosceva bene i luoghi in cui si faceva musica a Padova. Il lessico e i toni usati da Barberiis sono però diversi da quelli utilizzati nella dedica del libro nono, come mostrerò in seguito.⁶⁷

65. Per una disamina dei *topoi* più diffusi, si veda MARCO PAOLI, *La dedica: storia di una strategia editoriale (Italia, secoli XVI–XIX)*, Pacini Fazzi, Lucca 2009, pp. 49–105.

66. Ad Ercole da San Bonifacio nel 1549 era stata dedicata anche la già menzionata *La pazzia del ballo* di Simeone Zuccolo. Anche in questo caso, però, la dedica è vista come un omaggio a un personaggio eminente e non sembra aver alcun rapporto diretto con il contenuto.

67. Le tre dediche sono riportate in Appendice.

Rivolgendosi a Passeri nel libro quinto, Barberiis definisce la sua dimora «albergo vero delle Muse», affermando che in quel luogo non si parla solo di Socrate, Platone, Aristotele – come ci si aspetterebbe nell’abitazione di un filosofo – ma «odonsi anchor suoni e canti di quella eccellenza, che nulla habbi superiore, poche pari». Dalle parole del compositore non trapela però alcun rapporto personale con Passeri; la dedica del volume è motivata dall’interesse che il filosofo padovano nutre per la musica. L’accenno al far musica nella sua casa trova riscontro documentario nei beni elencati nell’inventario redatto subito dopo la sua morte. Risulta infatti che egli possedeva numerosi strumenti, tra cui undici liuti, sette viole, due clavicembali e un organo, oltre ad una sessantina tra edizioni e manoscritti musicali.⁶⁸ Purtroppo non sempre è possibile identificare i volumi menzionati, per mancanza di riferimenti specifici. Tra le intavolature di liuto citate, due sono ascrivibili a Francesco da Milano,⁶⁹ ma è verosimile che uno dei restanti «due libri de intaboladura de lauto» fosse proprio un esemplare dell’intavolatura che Barberiis gli aveva dedicato. È però interessante notare che la maggior parte dei volumi elencati sono mute di madrigali e di napolitane, canzoni popolari particolarmente in voga nel periodo e spesso legate alle rappresentazioni teatrali.

Il libro sesto (1546) è invece dedicato a Mantova Benavides perché con esso «vi recrearete, quando le fatiche del studio delle sacre leggi addolcite, con l’honesto e virtuoso piacere di suono e canto, di cui eccellentemente è ornata e ricca la nobile e pregiata casa vostra». Come nel caso precedente, anche nei confronti di Mantova Benavides Barberiis utilizza un linguaggio ossequioso, ma non lascia trasparire alcun indizio di un rapporto personale. Al contrario, le sue parole sembrano manifestare la volontà di entrare a servizio del giurista padovano. Egli, infatti, dopo aver chiesto che la propria opera sia accettata nonostante la scarsità del suo valore paragonata alla grandezza del destinatario – un altro *topos* tipico delle dediche del tempo – sembra quasi aspettare l’occasione di essere messo alla prova e dimostrare di poter fare ancora meglio.⁷⁰ Fonti documentarie confermano che presso la dimora di Marco Mantova vi erano intrattenimenti musicali e che, addirittura, un’intera stanza era dedicata

68. Archivio di Stato di Padova, AN, 4242, cc. 169v–171r, trascritto in FABRIS, *Libri e strumenti musicali*, pp. 13–5. In molti casi, per ciascuno dei volumi elencati è fornita una breve descrizione che specifica se sono «a pena» o «a stampa».

69. «Intabuladura de lauto de Francesco da Millan, primo libro» e «Intabuladura del so-pradetto, secondo libro».

70. «[...] con le buone voglie vi fo conoscere, come maggior cosa vi vorrei dare, se più potessi».

a questo scopo.⁷¹ La più antica descrizione attualmente nota di questa sala della musica, «un gran camerone ornatissimo con organo, clavicembali, viole, et altri stromenti musicali fatti da artefici eccellenti, ove si fa academia dalli musici di Padova», è inserita nel trattato *Della felicità di Padova* di Angelo Portinari (1623),⁷² ma l'organo era stato fatto costruire da Mantova Benavides e posizionare nella sua dimora già tra il 1540 e il 1550.⁷³ Va peraltro evidenziato che la corte di Mantova Benavides, attigua a quella di Bembo in via Altinate, fu costruita tra il 1539 e il 1545 prendendo proprio quest'ultima a modello.⁷⁴ Ci si potrebbe dunque domandare se anche la casa di Bembo possedesse un locale appositamente concepito per la musica. Ricerche in tal senso non hanno ancora dato esito⁷⁵ e le modifiche subite dal palazzo di Bembo nel corso dei secoli potrebbero averne oscurato le tracce. Tenendo conto però dell'assenza di qualsiasi riferimento nelle fonti letterarie e documentarie sia a una eventuale stanza della musica, che a strumenti o manoscritti ed edizioni musicali provenienti dal palazzo di Bembo, ritengo più probabile che non vi fosse una sala adibita a questo scopo. È però del tutto verosimile che anche nella dimora di Bembo si eseguisse musica, seppur con carattere occasionale e probabilmente con un organico ridotto.

Barberis, Bembo e un maestro di liuto

Non è possibile stabilire con certezza a quando risalgano le intavolature contenute nel nono libro di Barberis e se Pietro Bembo avesse mai avuto occasione di ascoltarle. In ogni caso, è certo che il compositore fu in contatto con Bembo,

71. Cfr. BELTRAMINI, *Padova: «El presente domicilio de Pallade»*, p. 422; la sala fu distrutta nell'Ottocento, quando l'ala dell'edificio che la ospitava fu prolungata (ibid., p. 431, nota 52).

72. ANGELO PORTINARI, *Della felicità di Padova*, Pietro Paolo Tozzi, Padova 1623, p. 458.

73. Cfr. ELDA MARTELLOZZO FORIN, *Musica tra le pareti domestiche a Padova nei secoli XVI e XVI: dagli «ensemble» di docenti universitari ai singoli strumenti di studenti e commercianti*, in *Music in schools: from the Middle Ages to the Modern Age*, ed. by Paola Dessì, Brepols, Turnhout 2021 (Épitome musical), pp. 113–42: 115. Non si sa invece quali strumenti fossero presenti all'epoca di Marco Mantova Benavides. Secondo GERHARD STRADNER, *Musical Instruments in an Inventory by Andrea Mantova Benavides, Padua 1696*, «The Galpin Society Journal», LV 2002, pp. 62–103: 84, è possibile che Marco avesse ordinato un set di flauti per far musica nella propria residenza. MARTELLOZZO FORIN, *Musica tra le pareti domestiche*, p. 115, assegna a Marco un liuto di Vendelino Venere Tieffenbrucker datato 1576 e ipotizza che egli potesse aver commissionato altri cinque strumenti allo stesso liutaio.

74. BELTRAMINI, *Padova: «El presente domicilio de Pallade»*, p. 417; la posizione delle residenze di Bembo e Mantova Benavides è evidenziata nella mappa inserita in BELTRAMINI, *Spaces for Music*, p. 180.

75. BELTRAMINI, *Spaces for Music*, p. 182.

anche se, ad oggi, la dedica è l'unico indizio di questo rapporto e non è stata trovata nessuna evidenza documentaria che possa far luce sui dettagli. Ritengo verosimile che tra Bembo e il Barberiis vi potesse essere un qualche rapporto di mecenatismo privato, di cui, come spesso accade, non è rimasta traccia.⁷⁶ Barberiis, a mio avviso, potrebbe essere intervenuto presso la dimora padovana di Bembo per allietare il letterato e i suoi ospiti in più occasioni. Questo spiegherebbe anche la tipologia di repertorio contenuto nel libro nono, danze e balli, che potrebbe ricordare situazioni reali: le danze per liuto, per via della delicatezza del suono dello strumento, ben si prestano ad essere eseguite in contesti privati. Dai titoli delle varie composizioni emerge inoltre che, accanto ai balli più in voga all'epoca, come passo e mezzo, gagliarda e saltarello, e melodie popolari molto note, come *La cara cosa*, vi erano anche musiche meno diffuse e legate proprio all'ambiente veneto: *Il vecchio da Coneglian e Vesentino* (i cui titoli richiamano i toponimi Conegliano e Vicenza), *Il Formigoto* («guardia» in dialetto veneziano)⁷⁷ e *Mia mare e anda al merco per comprarme un pignolo*. Quest'ultimo testo padovano era ben conosciuto all'epoca: non solo fu inserito in apertura dell'opuscolo *Varie Canzoni alla villotta in lingua Pavana. Composte per gli virtuosi compagni alhonor delle signorie vostre*,⁷⁸ ma fu anche messo in musica da Filippo Azzaiolo.⁷⁹

Una lettera dell'amico e collaboratore di Bembo Cola Bruno datata 23 novembre 1541 fa però supporre che tra Bembo e Barberiis potrebbe essere

76. Cfr. RODOLFO BARONCINI, *Ridotti and Salons: Private Patronage*, in *A Companion to Music in Sixteenth-Century Venice*, ed. by Katelijne Schiltz, Brill, Leiden-Boston 2018, pp. 149–203: 152.

77. Cfr. MARIA GHELFI, *Trittico con Pantalone. La commedia cittadina veneziana di Giovanni Bonicelli e Tommaso Mondini (1688–1693). Pantalone bullo, Pantalone mercante fallito, Pantalon spezier. Edizione critica commentata*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari, Venezia 2014, p. 273. Il termine «formica» / «formiga» era utilizzato in diversi dialetti per indicare il soldato; cfr. ANGELICO PRATI, *Voci di gerganti, vagabondi e malviventi studiate nell'origine e nella storia*, Giardini editori e stampatori, Pisa 19782 (Orientamenti linguistici), p. 71, n. 146. Questa traduzione sembra più adatta al contesto rispetto a quella di «grande formica» proposta da ANDRONIKU, *The Lute Music of Melchior de Barberiis*, vol. 1, p. 119.

78. L'unico esemplare conosciuto, conservato presso la Biblioteca Marciana di Venezia, non riporta né data, né indicazioni relative al luogo di stampa e all'editore. L'edizione è probabilmente da collocarsi nei primi decenni del Cinquecento.

79. Cfr. FILIPPO AZZAIOLO, *Il terzo libro delle villotte del fiore alla Padoana con alcune Napolitane e Bergamasche a quattro voci*, Antonio Gardano, Venezia 1569 (RISM A/I A 2986; RISM B/I 1569/24). Per quanto è possibile verificare dagli unici due libri parte attualmente esistenti (tenore e basso), tra la villotta di Azzaiolo e l'intavolatura di Barberiis (stampata vent'anni prima) non sembra esserci alcuna correlazione. Secondo quanto riportato nell'edizione di Gardano, l'autore del testo sarebbe il bolognese Paolo Casanova.

intercorso anche altro tipo di rapporto lavorativo. A quell'altezza cronologica, Bembo viveva già a Roma, dove si era trasferito da solo, lasciando i figli Torquato ed Elena a Padova. Bruno, che era rimasto con loro poiché era stato incaricato di prendersene cura, aggiornava Bembo sulla loro salute e il loro impegno nello studio. A differenza di Elena, Torquato non si applicava a sufficienza e ciò costituiva motivo di preoccupazione per il padre. La lettera in questione sembra però destinata a rassicurare Bembo: Bruno descrive nel dettaglio l'organizzazione della giornata di Torquato, elencando le differenti attività a cui prende parte quotidianamente:

Messer Torquato leva la mattina una et due hore innanzi di: et studia meglio di tre hore. Poi dice l'officio con me: et dipoi ode le lettioni dal Bonfadio. Dopo pranzo attende al suo maestro del Lauto. Il resto del giorno esso spende in camminar et fare exercitio insino alla sera, che rientra nello studio per due hore sì che tempo non gli avanza hora da poter spendere in veder et conoscer le antiquità dello studio ma promette di attenderci come i giorni si saranno alquanto allungati.⁸⁰

Dunque Torquato sembra finalmente impegnarsi, trascorrendo le giornate tra studio, preghiera e le lezioni di Jacopo Bonfadio, che Pietro Bembo aveva scelto come suo precettore. Il passaggio più interessante della lettera è la menzione di un maestro di liuto che mostra che Torquato riceveva un'educazione musicale di cui si ignorano i dettagli. Come già evidenziato, l'epistolario di Bembo non contiene tutte le lettere che Bembo effettivamente scrisse e non si conoscono missive da lui inviate a Bruno nei mesi di novembre e dicembre di quell'anno. Il 24 dicembre Bembo scrisse invece direttamente a Torquato, compiacendosi del suo impegno nello studio.⁸¹ La lettera, però, non contiene alcuna allusione alla musica e dunque non è dato sapere con certezza chi fosse questo «maestro del lauto» e da quanto tempo Torquato prendesse lezioni. Incrociando però questa informazione con quelle tratte dalla dedica di Barberiis, che peraltro viveva a poca distanza dalla corte del Bembo, mi pare verosimile supporre che Torquato potesse essere uno dei suoi allievi e non escludo che potesse aver iniziato a prendere lezioni prima del 1539, quando Pietro Bembo si trovava ancora a Padova (d'altronde Torquato all'epoca del trasferimento del padre aveva già quattordici anni). Peraltro risale allo stesso periodo (10 dicembre 1541) la celeberrima risposta di Bembo alla richiesta della figlia Elena

80. Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 5694, senza paginazione. La lettera è parzialmente trascritta in VITTORIO CIAN, *Un medaglione del Rinascimento: Cola Bruno messinese e le sue relazioni con Pietro Bembo (1480-c.1542)*, Sansoni, Firenze 1901, p. 192.

81. BEMBO, *Lettere*, vol. IV, n. 2305.

di imparare a suonare il clavicordo; egli distoglie la figlia da tale desiderio, spiegando che «il sonare è cosa da donna vana e leggiera» e consigliandole di esercitarsi «nell'esercizio delle lettere e nel cucire». ⁸² Gli stessi concetti erano già stati espressi da Bembo circa un anno prima (17 ottobre 1540), in una lettera indirizzata a Cola Bruno: in quel caso Bembo, di fronte alla domanda di Elena di poter imparare a suonare, aveva chiesto all'amico di riferirle che egli era del tutto contrario, poiché non si trattava di un'occupazione da «donna onorevole». ⁸³ Di fatto questa differenza di comportamento nei confronti dei due figli rientra nelle abitudini dell'epoca. Le donne musiciste di alto livello, attorno alla metà del Cinquecento, erano spesso cortigiane, che eccellevano nella musica e nella poesia. ⁸⁴ La musica costituiva invece un elemento importante nell'educazione dei gentiluomini, come già evidenziato nel *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione e ribadito, tra gli altri, da Alessandro Piccolomini nel suo trattato *De la institutione di tutta la vita de l'homo nato nobile e in città libera*, pubblicato dallo stesso Girolamo Scotto nel 1542. ⁸⁵ Nell'applicare due diversi criteri all'educazione dei figli, Bembo non introduce dunque alcuna novità: è però interessante rilevare che mentre si premura che la sua opposizione al desiderio della figlia di suonare resti immortalato nelle lettere destinate alla stampa dopo la sua morte, non si preoccupa di evidenziare che al figlio Torquato era concesso di suonare, forse perché era una prassi talmente diffusa che non necessitava di alcun commento.

82. BEMBO, *Lettere*, vol. IV, n. 2303.

83. BEMBO, *Lettere*, vol. IV, n. 2212.

84. Bembo, all'inizio del Cinquecento, aveva espresso ammirazione per l'abilità di Isabella d'Este e Lucrezia Borgia nel suonare e aveva anche inserito tra i personaggi degli *Asolani* tre fanciulle che cantavano accompagnandosi con il liuto e la viola. Verso la metà del secolo, però, il fare musica era diventato per lo più una prerogativa delle cortigiane. Tra i diversi studi su questo argomento, si vedano, ad esempio, MARTHA FELDMAN, *The Courtesan's Voice: Petrarchan Lovers, Pop Philosophy, and Oral Traditions*, in *The Courtesan's Arts: Cross-Cultural Perspectives*, ed. by Martha Feldman and Bonnie Gordon, Oxford University Press 2006, pp. 105–23, e WILLIAM F. PRIZER, *Cardinals and Courtesans: Secular Music in Rome, 1500–1520*, in *Italy and the European Powers: The Impact of War, 1500–1530*, ed. by Christine Shaw, Brill, Leiden-Boston 2006, pp. 253–77.

85. Piccolomini, letterato sienese trasferitosi a Padova nel 1538, conosceva Cola Bruno e fu allievo di Marcantonio Passeri; fu inoltre membro e principe dell'Accademia padovana degli Infiammati.

Considerazioni finali

Il rapido sguardo sulla musica nella Padova di Pietro Bembo ha messo in evidenza alcune delle molteplici sollecitazioni musicali a cui egli fu esposto in quegli anni e ribadito la possibilità che si potesse fare musica anche all'interno della sua dimora: è del tutto verosimile che almeno i due Cavazzoni, Melchiorre de Barberiis e i liutisti Bernardo e Flaminio non solo conobbero personalmente Bembo, ma trovarono anche impiego presso di lui in determinate occasioni. Probabilmente però i «benefici» che Melchiorre de Barberiis dichiara di aver ricevuto dal letterato veneziano erano anche la ricompensa per aver impartito lezioni di liuto a Torquato, della cui educazione musicale, tuttavia, non si conoscono i dettagli.

Un'ultima riflessione riguarda la scelta di Scotto di dedicare ben cinque volumi su dieci della serie di intavolature a Barberiis. A tal proposito, Jane Bernstein aveva ipotizzato che Barberiis potesse aver fornito un supporto finanziario alla pubblicazione dell'intera serie e che ne fosse stato ricompensato in questo modo.⁸⁶ Di fatto, però, non esistono elementi concreti a sostegno di questa ipotesi; nessun indizio, peraltro, lascia pensare che siano stati i dedicatari dei singoli volumi a sobbarcarsi le spese. Ritengo invece che la scelta di Scotto dipenda esclusivamente dalla volontà di far leva sui legami tra Barberiis e i personaggi di spicco della cultura padovana — Bembo in particolare — per garantire la più ampia diffusione possibile della serie. L'impostazione del frontespizio del nono volume «intitolato il Bembo» è in questo senso esemplare, poiché è un chiaro tentativo di colpire l'attenzione degli acquirenti, che richiama la prassi — all'epoca ben stabilita — di menzionare sul frontespizio i nomi dei compositori più celebri. Il nome di Bembo potrebbe dunque essere stato determinante sia nella scelta di affidare metà serie a Barberiis, sia nel successo di questa impresa editoriale di Scotto.

86. BERNSTEIN, *Music Printing in Renaissance Venice*, p. 180.

APPENDICE

Nella trascrizione delle dediche sono stati ammodernati gli accenti, l'interpunzione e l'uso delle maiuscole ed è stata introdotta la distinzione u/v. Le abbreviazioni ovvie sono state sciolte tacitamente.

1) *Intabulatura di lautto libro quinto de madrigali, et canzon francese intabulati et accomodati per sonare sopra il lautto dal Reverendo Messer pre Merchiere de Barberiis da Padova sonatore eccellentissimo di lautto da lui proprio nuovamente a utilità di virtuosi posta in luce. Agiontovi il nuovo modo si accordare il lautto posto in fine. Con gratia et privilegio.*

All'ecellentissimo Dottore Messer Marcantonio da Genova philosopho padoano. Fu de gli antichi, e de tempi nostri anchora è usanza ottima e sopra tutte lodevole che nel fronte de l'opre, che in luce si mandano, li nomi di coloro si pongano, a gloria de quali si consacrano, a fine che si discerna da qual affetto, ovvero d'acquistar gratia, ovvero di cupidità d'inalzare o l'opra con la grandezza del titolo, o la persona a cui è indircciata, ovvero di speranza di conseguir favore, sia mosso colui, che l'opra dà in luce. Senza dubbio chi ben penserà la cosa, non sarà così povero di giuditio che stimi ch'io da ver una delle predette cause mi sia mosso a mandarvi queste mie compositioni d'intabulatura di lauto. Ma sapendosi non pur per questa città, ma per l'Italia tutta, anzi appresso ogni natione che di latine lettre tenga cognitione, come voi sete quello che solo perfettamente compreso ha, ciò che in tutti difficilmente si troveria, versato in eccellenza non pur per ogni sorte di scienza, ma anchora per ogni arte che a dotta e nobile persona non si disdica. Talché ben si può dire che nell'honorata casa vostra sia, non pur il domicilio de tutte le pregiate scienze, che schermo faccino al secondo morire, ma l'albergo vero delle Muse che quasi coi fonti, suoni, e canti loro, lasciato e il Parnaso e gli altri colli ombrosi qua siano a stanzar venute, dove non pur si senteno dotti ragionamenti di ciò che insegna Socrate, Platone, et Aristotele, ma odonsi anchor suoni e canti di quella eccellenza che nulla habbi superiore, poche pari. Io, minimo tra quelli che del lauto faccino professione, dove più giustamente indircciarei parte delle mie compositioni ch'a voi, singolare amatore e fautore di questa arte? Qua dunque envio questa mia operetta, a Vostra Eccellenza dedico e sacro queste mie poche vigilie. Pigliate dunque con la solita lieta fronte, che me sempre solete vedere, il piccol dono che con animo grande v'appresento. Accettando il donatore nel numero di quelli che riveriscono le virtù vostre, chiaro lume e ornamento della patria e della età nostra. Siate felice. Di Vostra Eccellenza Pre Merchiere padoano.⁸⁷

2) *Intabulatura di lautto libro sesto di diversi motetti a quattro voce, intabulati et accomodati per sonare sopra il lautto dal Reverendo Messer pre Merchiere de Barberiis da Padova sonatore eccellentissimo di lautto da lui proprio nuovamente a utilità di*

87. BERNSTEIN, *Music Printing in Renaissance Venice*, pp. 344–5.

virtuosi posta in luce. Agiontovi il nuovo modo si accordare il lautto posto in fine. Con gratia et privilegio.

All'ecellentissimo Dottore Messer Marco Mantoa, iurisconsulto padoano. Senza non men vera, ch'a commune è, che la virtù e cortesia gran forza habbino a congiongere e legar gli animi de' mortali. Questa opinione che fermamente credea, emmisi fatta più ferma e maggiore, poi che (mercè di Vostra Eccellenza) più domesticamente hovvi praticato. Percioché ho trovato assai [pi]ù di quello, che la fama, maligna laudatrice vostra, ragiona. E della virtù vostra, l'opre già da voi in luce [da] te testimonio ricchissimo rendono, oltra che vedesi tutto questo studio a voi, come a thesoro d'ogni recondita [er]uditione e scienza, concorrere in numero grande. Non menor fede ne fanno tanti rei, da l'estremo supplicio [del]'avveduto discorrere e sapiente giuditio vostro de le cose, nel foro padoano et altrò liberati. Che dirò io [d]ella prudenza, anima delli studi, in cui tenete il principato? Qual vita d'altro personaggio mai di questa laude [fu] così ornata quanto la vostra? Ch'in ogni minima attion sua tanto la fa a tutti manifesta e conta? In somma [tr]uovo che le cose, che sole render pono ammiratione a l'huomo, tutte in voi sono in eccellenza raccolte. A [q]uesta, che da compagne tali non mai divisa, s'aggiunge quell'altro spirito vostro, d'ogni grandezza, e principalmente de lo amore della posterità, desioso e vago. Illustrato d'incomparabile et inusitata cortesia, che schiavo [di]vieni ciascuno che pur vi parla. Da questi sì cari lacci sento ch'io sono sta preso. Laonde emmi nell'animo non pur adesso entrato pensiero di dimostrarvi, a qual modo che io possa, lo amore che vi porto. E così questa intabolatura di lautto, fatica solacevole, non però da nome di virtù aborrente, vi consacro. Con essa vi recrearete, quando le fatiche del studio delle sacre leggi addolcite, con l'honesto e virtuoso piacere di suono e canto, [d]i cui eccellentemente è ornata e ricca la nobile e pregiata casa vostra. Sarà dunque proprio ufficio della cortesia vostra primieramente lo accettare questa mia intabolatura di lautto, pocca, nol nego. Ma assai si [de]e stimare, poi che con le buone voglie vi fo conoscere, come maggior cosa vi vorrei dare, se più potessi. Secondariamente grato tenermi nella honorata memoria vostra. Siate felice. Di Vostra Eccellenza Pre Merchiere Padoano.⁸⁸

3) *Intabolatura di lautto libro nono intitolato Il Bembo di fantasie, balli, passi e mezi e padoane gagliarde, composte per il Reverendo Messer pre Melchioro de Barberis padoano, musico & sonator di lautto eccellentissimo. Dedicato al Signor Torquato Bembo.*

Al reverendissimo signor mio il signor Torquato Bembo.

Se uguali fussero le gratie alli innumerabili beneficii ver me conferiti dal già Reverendissimo Cardinale Messer Pietro Bembo vostro, il cui nome per eterna fama è alciato a volo talmente che illustra il nostro secolo, non altrimenti che le stelle il cielo, et poi di Vostra Signoria, che di continuo non cessa di cumularmi di quelle, senza alcun dubbio dimostrerei a ciascuno non essere vinto di gratitudine. Ma havendomi la fortuna ciò denegato, mi pareria non esserli quel vero et fedel servitore ch'io li sono, se almeno (non potendo far altro) qualche dimostratione non facesse. Adunque in vece di ciò, questa mia operetta li consacro, con quella fede, che conviensi alla longa servitù mia ver quella. Quale sarà a ciascuno testimonianza ch'io non son smentichevole delli miei singularissimi Signori et padroni. La supplico adunque di special gratia, che

88. BERNSTEIN, *Music Printing in Renaissance Venice*, pp. 346-7.

sì come queste mie fatiche fedelmente le dono, così si degni di accettarle, come so che farà per conoscer la gentilezza, cortesia, valore, et l'alto senno di quella. Et senza più dire, inchinevolmente me li dono.

Di Padova alli XX di Decembre MDXLVIII.

Di Vostra Reverendissima Signoria Pre Marchioro de Barberiis.⁸⁹

89. BERNSTEIN, *Music Printing in Renaissance Venice*, pp. 409–10.

JOHN GRIFFITHS

BEMBO TO BARBETTA:
LUTES, LUTENISTS AND LUTHIERS
IN CINQUECENTO PADUA

From almost the moment of his birth into an aristocratic family in Venice, Pietro Bembo would have been familiar with the sound of the lute. For his entire life, and as a man who inhabited a privileged world, its enchanting tones probably became a constant companion, an essential component of the urban soundscape of such an urbane man. Throughout his life as an intellectual, poet and writer the lute would have been heard everywhere he travelled and lived. This would have included his years in Ferrara around the turn of the sixteenth century, at the courts of the Este dukes Ercole I and Alfonso I, during the periods spent in Urbino and Rome as secretary to Leo X and then, after the pope's death, during his retirement in Padua where he established a life of cultured and scholarly elegance for himself. All of these were places where the lute flourished in abundance and there is no reason to doubt that in Padua it might have been any different, even if its repute as a musical centre might not rival some of its neighbouring cities, Bembo, himself, was said to favour his own poetry sung to the lute, and it is beyond question that his interest in poetry and poetic theory were highly influential in developing new musical styles in Italy, particularly the polyphonic madrigal.

There is no doubt that the lute was highly visible and audible on the Paduan urban soundscape and that it was esteemed by the city's populace. Martellozzo Forin cites examples of lutes among the Paduan nobility, in the hands of university students and their professors, as well as among the professional classes, merchants and artisans.¹ The surviving information that constitutes our current image is surely only the tip of the iceberg, and we often need to use our imagination to fill many of the remaining knowledge gaps, drawing on what is

1. ELDA MARTELLOZZO FORIN, *Musica tra le pareti domestiche a Padova nei secoli XV e XVI: dagli «ensemble» di docenti universitari ai singoli strumenti di studenti e commercianti*, in *Music in Schools: from the Middle Ages to the Modern Age*, ed. by Paola Dessì, Brepols, Turnhout 2021 (Épitome musical), pp. 113–42.

known about lutes and lute playing in the most influential neighbouring cities, particularly Venice, Verona, Ferrara, Modena, and Bologna. Given the nature of the surviving information and the dates of the sources from which it emanates, this study will consider information from the breadth of the sixteenth century, beyond Bembo's lifetime, but recognising that his influence lingered for much longer than his death in 1547.

The discussion in this chapter will focus on three main areas. The first concerns Padua as an important centre for lute making, home to some superb makers of high renown, mostly Germans who chose Padua as their home. The discussion will then turn to the lutenists of Padua, native and immigrant, who lived and played in the city and whose travels served reciprocally to spread the fame of the city's musical talents as well as to import new trends that became assimilated into local practice. Finally, it is important to consider the surviving musical sources, in particular, those tablatures of Paduan origin that are a lasting vestige of the musical tastes that prevailed in the city as well as the compositional accomplishments of some of its most reputed players. This chapter cannot hope to offer much that is specific about the lute during the life of Pietro Bembo, especially his Paduan years. Other studies in this volume may well come closer to some aspects of this, particularly those that centre upon what is known about Bembo's role in the creation of a new style of palatial domestic residences along Roman lines. His own Paduan home was a model of this luxurious style of building and it might be supposed that it included intimate spaces for music making, places with acoustics friendly to the lute.² This is as close as we can come at this point in time in creating an impression of the social role of the lute in Bembo's time, a topic for which a much more extensive body of documentary sources would need to be uncovered and assimilated into the social history of the city and the cultural activity that took place there.³

2. GUIDO BELTRAMINI, *Spaces for Music in Sixteenth-Century Paduan Courts*, in *The Music Room in Early Modern France and Italy: Sound, Space, and Object*, ed. by Deborah Howard and Laura Moretti, Oxford University Press, Oxford 2012, pp. 176–94.

3. For a general view of the increased provision of spaces for intimate music making in domestic situations see FLORA DENNIS, *Interior Spaces for Music*, in *Cambridge History of Sixteenth Century Music*, ed. by Iain Fenlon and Richard Wistreich, Cambridge University Press, Cambridge 2019, pp. 260–87; and also, KATE VAN ORDEN, *Domestic Music* in the same volume, pp. 335–78. See also *The Music Room*.

Paduan luthiers

Lutenists need lutes, and good players need good lutes. One of the ways of developing a sense of the extent of lute playing in any Renaissance centre comes from documentation concerning luthiers. As artisans, luthiers need to buy or rent premises, purchase materials, become a member of the appropriate local guilds, hire apprentices, and pay their taxes. Civic records with details of agreements and transactions of various kinds are often much easier to locate than details of players, especially lutenists who played for their own pleasure rather than for monetary or other remuneration. In the case of Padua, we have considerable knowledge of local and immigrant luthiers, especially the members of the Tieffenbrucker family who worked in the city, but not the kind of detail that might show the social penetration of their work. To give some idea of the possible scale of activity of these luthiers, the most detailed document comes from the city of Bologna, only 120 km away, where the German maker Laux Maler had established himself early in the sixteenth century and had achieved great renown. An inventory of his workshop made in July 1552 in the days following his death shows that he had 1100 finished lutes of various sizes in his house as well as 1300 soundboards that had apparently been finished, some possibly with their rosettes already cut, all ready for immediate use.⁴ At the time, Bologna is estimated to have had a population of some 70,000 inhabitants, almost double the size of Padua.⁵ In Bologna, Rome, Naples, Florence and Venice, lutes were everywhere, played by everyone. Padua was no different. Laux Maler was not the only German lute maker in Bologna. Hans Frei and Max Unverdorben were also active there in the same years. Most of these German journeymen came from southern Bavaria, from the town of Füssen and the neighbouring area. Many of the immigrant Paduan luthiers were from the same area.⁶ The number of instruments in Maler's workshop is unequalled by any other but is nonetheless indicative. A similar inventory of the Venetian

4. Summarised in SANDRO PASQUAL, *Laux Maler (c. 1485–1552)*, «The Lute», XLV 2005, pp. 71–97.

5. CHRISTOPHER F. BLACK, *Early Modern Italy: A Social History*, Routledge, New York 2001, pp. 218–9.

6. The most extensive study of these makers in Padua is FRANCESCO LIGUORI, *L'arte del liuto. Le botteghe dei Tieffenbrucker prestigiosi costruttori di liuti a Padova tra il Cinquecento e il Seicento*, Il Prato, Saonara 2010. Two further studies that put the Paduan luthiers into context are GIULIO M. ONGARO, *The Tieffenbruckers and the Business of Lute-Making in Sixteenth-Century Venice*, «The Galpin Society Journal», XLIV 1991, pp. 46–54, and LUIGI SISTO, *I liutai tedeschi a Napoli tra Cinque e Seicento. Storia di una migrazione in senso contrario*, Istituto per la Storia della Musica, Rome 2010.

workshop of Moisé Tieffenbrucker in 1581 lists 532 lutes under construction, while another post-mortem inventory of the workshop of Andrea de Bassis in 1536, also in Venice, included more than a hundred lutes under construction as well as a further fifty belong to his clients that were under repair.⁷

Füssen was on the trade route from Venice to Augsburg and was well trodden by travellers of all kinds, not just merchants and their carriers. Venetian products, including books travelled north, German students travelled south to further their studies at the universities of Bologna and Padua, and no doubt lutes were carried south from Füssen and the surrounding villages. It may well have been the difficulty of safely transporting lutes in horse-drawn wagons along rough roads that contributed to the decision by Füssen luthiers to migrate to Italy and build instruments there, rather than to send instruments likely to be damaged en route. One of the earliest German luthiers recorded in Padua was Pietro Railich, son of the late Giovanni Railich, who was living in the quarter of the Crociera di Sant'Antonio when he took out a loan for an impressive black cape of silk.⁸ He is presumably the «Petrum lautarium Theutonicum» mentioned in another notarial document of 1538, but not to be confused with the Pietro Railich who built lutes in Padua in the 1650s. It was to be the Tieffenbrucker family who were to establish themselves in the Veneto, principally Venice and Padua, originally from the village of Tieffenbruck, at the northern end of the Forggensee, some fourteen kilometres from Füssen. Other members of the family settled in Lyons.

The Tieffenbruckers were indeed a dynasty, active in at least three cities, and with a genealogy that to a large degree has been reconstructed.⁹ The task of identification and disambiguation has been made more difficult by the fact that several members of the family had the same name. Instrument makers traditionally passed on information and the secrets of their trade from father to son, and so it is not customary to find substantial written documentation of their activity. In addition to at least one Ulrich, Dorigo, Giovanni, Abraham, Moisé and Paolo, at least two were named Leonardo, and three were known as Magno. They were active for more than a century from at least 1521 to 1627.¹⁰

7. The Tieffenbrucker inventory is discussed in ONGARO, *The Tieffenbruckers*, while the de Bassis inventory is given in STEFANO TOFFOLO, *Antichi strumenti veneziani, 1500 –1800: quattro secoli di liuteria e cembalaria*, Arsenal, Venice 1987, pp. 195–6.

8. LIGUORI, *L'arte del liuto*, p. 99.

9. See STEFANO TOFFOLO – MARIA PIA PEDANI, *Una famiglia di liutai tedeschi a Venezia: i Tieffenbrucker*, «Il Fronimo», XIII aprile 1985, pp. 56–62; with later clarifications from ONGARO, *The Tieffenbruckers*, pp. 46–54.

10. ONGARO, *The Tieffenbruckers*, pp. 48.

The first and most famous of the clan in Padua was Wendelin Tieffenbrucker (b. 1527), who often signed his instruments as «Vendelio Venere», son of Leonardo Tieffenbrucker who had been in Padua since the early sixteenth century.¹¹ Other distinguished family members who also built lutes in Padua included Vendelio's nephew by marriage, Cristoforo Eberle (Heberle), and his sons Vendelio Venere II and Giorgio Venere who continued building until at least 1624.¹² Two of Vendelio's daughters from his second marriage also married luthiers Gaspare Stangher and Giorgio Pfanzelt, also of Bavarian origin. In his search of Paduan archives, Liguori has uncovered the names of several other luthiers active in the city during the sixteenth century and later, mainly immigrants from Bavaria and the Tyrol: Giorgio Kaiser (1587), Francesco Vede (1590–1600), Dorigo Spilman (1591–1628) and Magno Longo (1597–1615).¹³ The figures given above from luthiers' inventories suggests that their workshops were quite prolific, so it is probably not an exaggeration to suggest that hundreds of lutes were built in Padua each year.

Paduan lutenists

Francesco Liguori's research has uncovered the names of many lutenists active in Padua during the sixteenth century that supplement what has been known about leading figures Antonio Rotta, Melchiorre de Barberiis and Giovanni Pacalono. Even if we know little about these other figures, their very existence corroborates what might be supposed on the basis of the known luthiers regarding the extent to which the lute was part of the musical fabric of society, and also confirming that the better-known figures did not exist in isolation.

Several of the known lutenists were active during Pietro Bembo's later years, and a similar number were active later in the century. Among the former group we include the lutenist priest Melchiorre de Barberiis (active 1534–1550) and Antonio Rotta (†1549) who are discussed in greater detail below. Tiberio Delfino dal liuto was active in the period 1531–1559; a Francesco dal liuto, son of the late Marco and resident in the parish of Santa Sofia and active in 1537; while Antonio dal liuto, active in 1548, was perhaps the same one listed as a lute teacher in 1556.¹⁴ Later lutenists include a Lorenzo del liuto «detto Perla» active

11. LUISA CERVELLI, *Brevi note sui liutai tedeschi attivi in Italia*, «Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte», v 1968, pp. 299–337; PETER KIRÁLY, *Some New Facts about Vendelio Venere*, «The Lute», xxxiv 1994, pp. 26–32.

12. LIGUORI, *L'arte del liuto*, p. 13.

13. LIGUORI, *L'arte del liuto*, pp. 95–8.

14. LIGUORI, *L'arte del liuto*, pp. 102–7.

between 1549 and 1602; Pace dal liuto (d.1560); Adriano da Bologna, a «sonador de liuto» living in the parish of San Canziano in 1561; another named Zuanne dal lauto, was resident in the Santa Maria in Conio quarter in 1582; Antonio Dall'Acqua «lautarius», lived in the Ca' di Dio in 1583; Giovanni Maria Rivolta was cited as a «professor de liuto» in 1584; Francesco Martinetto is named as a «professor de liuto» in 1588; Giovanni Benchi is cited as a «suonatore de liuti» in the same year, and Ortensio Perla, born in 1554, was active from 1591 to 1624. Other Paduan lutenists who could be mentioned here — at least by name — include a number who flourished in the second half of the century and into the early years of the seventeenth. These include Giuliana dal lauto (d. 1599) and Giovanni Maria Radino a keyboard player who also published lute arrangements of his own keyboard music in 1592. Another noted player was Nicolò Legname who taught the Augsburg patrician Paul Hofhaimer when he came to Padua in 1595 and was also acquainted with another traveller and collector of lute music, Jean-Baptiste Besard.¹⁵

Antonio Rotta

Of the Paduan lutenists known today by their surviving music, Antonio Rotta is probably the earliest. Born around 1495, he died in 1549, only two years after Pietro Bembo, and therefore in every way a contemporary. The only information about the author is given by Bernardino Scardeone in *De antiquitate urbis Patavii, & claris civibus Patavinis* (1560) in which Rotta is described as a man of noble faith, a fine teacher and player, and evidently a person who was able to acquire considerable wealth through these activities. His *Intabolutura*, published by Gardano in Venice in 1546, is also praised as a book from which students could learn. He died in 1549 and was buried in the Chiesa degli Eremitani.¹⁶

Non tacendus est hic omnino Antonius Rota, nobilissimus fidicen: qui in pulsando liutum in Italia eruditorum iudicio, vix parem habuit: neque

15. JOHN ROBINSON, *Lute Solos Ascribed to Philipp Hainhofer's Lute Teacher Nicolò Legname*, «Lute News», XCII 2009, Supplement, pp. 1–2.

16. BERNARDINO SCARDEONE, *De antiquitate urbis Patavii, & claris civibus Patavinis libri tres*, Nicolaus Episcopus, Basel 1560, p. 263: «One man who should not be left in silence is Antonio Rotta, a most noble man of faith, who, in the judgment of learned Italian men, was without equal in playing the lute; nor did he know this art alone, but what is more important, he was an excellent teacher of the instrument, and who became quite rich by teaching it for a fee. He published notable works about it, which are written in a volume and widely published, which are very necessary for students of faith to learn the art, and thenceforth very welcome. He died in 1549 and was buried in the Eremitani».

artem hanc scivit solum, sed quod maius est, unus prae caeteris eximius praeceptor extitit, qui pro mercede eam ipsam docendo satis dives evasit. Edidit de ea re praecepta notabilia, quae in volumen redacta et impressa, ubique habentur, fidium studiosis ad perdiscendam artem valde necessaria, et exinde admodum grata. Moritur anno M.D.XLVIII. et apud Eremitanos sepelitur.

The book contains forty-eight pieces, principally of dance music arranged as three-movement groups of *passamezzo-galliarda-padovana* with each movement derived from the same material, in addition to intabulations of six madrigals, six chansons, and four motets by Jacquet of Mantua, Mouton, Willaert and Gombert. The book closes with six original ricercars by Rotta himself. The music shows considerable instrumental sophistication and also demands a high level of technical dexterity.

Melchiorre de Barberiis

One of Antonio Rotta's most distinguished lute playing Paduan contemporaries was the priest Melchiorre de Barberiis, known today principally today through his five books of lute tablature published by Girolamo Scotto in Venice between 1546 and 1549.¹⁷ Significantly absent from other Paduan sources that refer to musicians, most of what we know of him comes from his own books. He is documented as «il reverendo Melchiorre dal liuto» son of the late Marco, and an inhabitant of the *contrada* of Porciglia. The earliest reference to him is from 23 May 1534 when he was witness in a dispute between a doctor and a dentist.¹⁸ A second documentary reference to him comes from 1548 when the prior of the Convent of the Eremitani rented him a house in the Porciglia *contrada* for an annual rent of four gold ducats. In poor health, he drafted his will in his own hand and handed it to a notary in his Porciglia home on 8 August 1558, asking to be buried in the church of San Bartolomeo, bequeathing all his old lutes to «Magistro Girolamo ditto Sagion» and all his good lutes and music books to his brother Francesco.

He was a competent «sonator di liuto», but not extraordinary, probably with little formal training. His original compositions include ricercars, canzoni and dances, and his books also contain numerous intabulations. His tablature books show a certain level of musical innovation. Three of his

17. The most recent and comprehensive study on Barberiis is NIKI ANDRONIKOU, *The Lute Music of Melchiorre de Barberiis (1546–1549) with Specific Reference to Books V, IX and X*, Ph.D. diss., University of York 2012.

18. LIGUORI, *L'arte del liuto*, p. 101.

books were published in 1546 and two more in 1549 as *libros* four, five, six, nine and ten of the set of ten published in Venice by Girolamo Scotto. His *Intabulatura di lautto libro quarto* of 1546 was principally an intabulation of Antoine Févin's *Missa Ave Maria* «Intabulata & accomodata per sonare sopra il Lautto dal Reverendo messer pre Marchiore de barberiis da Padova sonatore eccellentissimo de Lautto, da lui proprio nuovamente à utilità di virtuosi posta in luce, con alcuni altri suoi recercari accomodati sopra il tuono di ditta messa». The *Libro quinto* of the same year was given over to madrigal and chanson arrangements while the *Libro sesto* was a collection of intabulations of four-voice motets. These books are dedicated to members of the Paduan cultural elite, mainly churchmen: Monsignor Francesco Pisani «Cardinal di San Marco»; Marcantonio Passeri (Genova) «philosopho padoano», and to the «dottore M. Marco Mantoa, Iurisconsulto padoano». ¹⁹

Barberii's final two volumes were published three years later in 1549. The *Intabolutura di lauto libro nono* was issued with the title «il Bembo» and was dedicated to Pietro Bembo's eldest son Torquato (1525–1595). This volume was made up of fantasias, *balli*, *passamezzi*, pavaues and galliards. His final volume was the *Opera intitolata Contina*. It is a more diverse collection with a dedication to Paduan Canon Ercole da San Bonifacio. This is the book with the greatest number of innovations: several pieces using three different *scordature*, several duets for two lutes, four pieces for four-course guitar, and a canzona *Pas de mi bon compagni Passe tyme with good companye* attributed to English king Henry VIII. ²⁰ One of the duets in this collection was reprinted twice in Louvain by Pierre Phalèse in 1552 and 1563. ²¹

Giovanni Pacalono

Another Paduan lutenist active in the central decades of the sixteenth century is Giovanni Pacalono, sometimes written Pacolini. ²² Son of lutenist, Alessandro Pacalono, he was probably born before 1520 and lived at least until the 1580s. He appears to have travelled extensively, but always returning to Padua. Little

19. Full details and inventories of these collections are given in HOWARD M. BROWN, *Instrumental Music Printed Before 1600*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1965: 1546₂, 1546₃ and 1546₄.

20. For full details, see BROWN, *Instrumental Music*: 1549₁ and 1549₃.

21. BROWN, *Instrumental Music*: 1552₁₁ and 1563₁₂.

22. Concerning the name, see the discussion in FRANCO PAVAN, *Le composizioni di Francesco da Milano nel manoscritto di Castelfranco Veneto, Considerazioni in margine*, in FRANCESCO DA MILANO, *Opere per liuto dal manoscritto di Castelfranco Veneto. Trascrizioni per chitarra*, ed. by Alberto Mesirca, Pecorini, Milan 2010, pp. 3–5.

is known about him other than what is to be found in the sources of his music. The one that most clearly connects him to Padua is the large manuscript of lute tablature copied in 1565 that survives in the custody of the Cathedral of Castelfranco Veneto and known today as the Castelfranco manuscript. It is a very significant source that, among other things, affirms the international complexion of lute music in Padua.²³ It contains 135 pieces including an exceptional collection of twenty trios for three lutes, indeed rare in all sixteenth-century lute sources. Many of these were printed in Louvain by Pierre Phalèse in 1564, presumably something negotiated by Pacalono during his travels (see below). Concordances to some of Pacalono's own compositions in the manuscript are found in German and Polish manuscripts, and attest to his international reputation. On the other hand, the international dimension of the collection is also reflected in its works by composers and lutenists from different parts of Europe. It includes ten works by Francesco da Milano and others by Antonio Rotta, Pietro Paolo Borrono, Giovanni Maria da Crema, Ghinolfo Datari, and the blind Giacomo Gorzani.²⁴ Among the music by non-Italian lutenists, the manuscript includes works by Valentin Bakfark, later to reside in Padua, a few English pieces, and two fantasias from *El Maestro* by Luis Milán. These last pieces are the only copies of the Spaniard's music known outside Spain. The manuscript is thought to have been in Castelfranco Veneto for a very long time, perhaps brought there from Padua in the sixteenth century.²⁵ In addition to the facsimile edition already mentioned, a digital tablature edition of the manuscript, more along the lines of a diplomatic facsimile, was made by Gian Luca Ferme in 2019,²⁶ and English scholar John Robinson has published reconstructions of the music from the damaged opening pages of the manuscript.²⁷

The next principal source of Pacalono's music is the Louvain volume published in 1564, using the variant spelling of his name, Pacaloni, with a lengthy title that also explains the relative tuning of the three lutes required: a treble lute, with a tenor lute tuned a fourth lower and a bass lute a tone lower again,

23. GIOVANNI PACALONO, *Intavolatura manoscritta per liuto del Duomo di Castelfranco Veneto*, ed. by Franco Rossi, Forni, Bologna 2011.

24. The works by Francesco da Milano are edited in FRANCESCO DA MILANO, *Opere per liuto dal manoscritto di Castelfranco Veneto*.

25. PACALONO, *Intavolatura*, pp. 212–3.

26. <http://www.kaleidorama.com/wp-content/uploads/2020/02/Intavolatura-manoscritta-per-liuto-del-duomo-di-Castelfranco-Veneto-Trascrizione.pdf> (last accessed 1 March 2023).

27. JOHN ROBINSON, *Reconstructions of Music from the Damaged Pages of the Castelfranco-Veneto Manuscript*, «Lute Society of America Quarterly», XLIX/2–3 2014, pp. 39–49.

and explaining the contents including several groups of *passamezzi*, pavaues and salterellos, with each movement comprising an adaption of the same thematic material.²⁸

Longe elegantissima excellentissimi musici Ioannis Pacoloni Chelistae Pata-
vini, tribus testudinibus ludenda Carmina.
Et Primo quidem ordine Passomezi Paduane Saltarelli.
Deinceps Galiarde faciliores.
Postremo adiecta sunt & alia non minus elegantia alterius Musici &
Chelistae.
Oportet autem Testudines sic coaptare ut Superior à Tenore per Diatessa-
ron id est per quartam Bassus verò uno tono superetur à Tenore.

This volume of *Tabulatura tribus testudinibus* was evidently reprinted in Milan by Francesco Tini in 1587, but no copy appears to have survived.²⁹

One further volume of Pacalono's music was published by Phalèse, also in the year 1564. This was the *Nova et elegantissima in cythara ludenda carmina* by the Frisian musician Frederic Viaera and comprised arrangements for solo cittern of a number of the pieces for three lutes.³⁰ Viaera's title page acknowledges Pacalono's authorship.

Valentin Bakfark

Born into a minority German family in the Transylvanian town of Brassó (now Braşov, Romania) in the late 1520s, Valentin Bakfark was from a family of lutenists and grew to become one of the most influential lutenists in mid-century Europe until his death in Padua in August 1576.³¹ He appears to have been trained at the court of the king of Hungary, János I. After the king's death he spent time in Paris in the 1540s before taking up a position at the

28. This source was not included by Brown and can be presumed to have been unknown in 1965. See RISM A/I P 42.

29. BROWN, *Instrumental Music*: [1587]₆.

30. BROWN, *Instrumental Music*: 1564₇.

31. VLADIMIR IVANOFF–PETER KIRÁLY, *Bakfark, Valentin*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG) Online* (<<https://www.mgg-online.com>>, last accessed 2 March 2023). The first substantial work on Bakfark that drew together earlier studies was OTTO GOMBOSI, *Bakfark Bálint élete és művei (1507–1576) / Der Lautenist Valentin Bakfark, Leben und Werk (1505–1576)*, Az. Orsz. Szechenyi Konyvtar Kiadása, Budapest 1935; reprinted Bärenreiter, Budapest/Kassel 1967. Of particular relevance to Bakfark's Paduan years is PETER KIRÁLY, *Bakfark Bálint padovai végrendelet és hagyatéka* (Bakfark's will and estate in Padua), «Muzsika», xxxviii/6 1995, pp. 18–20.

Jagiellonian court of Zygmunt August II in Krakow in 1549. Two years later he entered the service of Zygmunt's uncle, Albrecht of Brandenburg, Duke of Prussia. During the following years, he travelled extensively in the regions that now constitute Germany, France and Italy. This included sojourns in Nuremberg, Lyons and Rome before returning to Poland where he appears to have served loyally in a highly paid position that allowed him to acquire considerable wealth. In 1566 he entered the service of Habsburg emperor and king of Austria, Maximilian II, travelling in his retinue until 1569. After being accused of involvement in political intrigue he moved to the service of János Zsigmond Szapolyai, Prince of Transylvania, who rewarded him handsomely. Following the prince's death, he moved to Padua where his family was already living. Here he spent the remainder of his life, earning a living from teaching students attending the university, until the whole family fell victim to the plague in 1576. He was buried in San Lorenzo on 23 August.

Bakfark's music was published in diverse cities across Europe. The earliest was his *Intabulatura Valentini Bacfarc* printed in Lyons by Jacques Moderne in 1553. This was followed in 1564 by his *Premier livre de tabelature de luth* undertaken in Paris by LeRoy & Ballard. A third volume, *Harmoniarum musicarum in usum testudinis factarum* was printed in Krakow by Lazarus Andre in 1565, and subsequently reprinted in Antwerp in 1569. In Louvain, Pierre Phalèse included works by Bakfark in his anthologies *Luculentum theatrum musicum* (1568) and *Theatrum musicum* (1574). Other works by allegedly by Bakfark are to be found in manuscripts held in libraries in Dessau and Lviv, as well as the Castelfranco manuscript mentioned above.

The authoritative work on Bakfark by Peter Kíraly asserts that most of Bakfark's surviving music, all for solo lute, dates from his Polish years, and that three quarters of his surviving repertory comprises intabulations of vocal polyphony by composers active towards the middle of the sixteenth century. He points to his rigorously composed fantasias that mark the beginning of a new controlled style of imitatively-based composition, moreover difficult to play.

During his time in Padua, Bakfark befriended Vendelio Venere (Tieffenbrucker) who made an inventory of his possessions after his death, showing a prolific collection of music. Venere was also appointed executor of the will of Bakfark's wife Giuliana, no doubt an indication of a certain closeness. The German lute community in Padua also erected a monument to Bakfark in his burial place in 1578.

Giulio Cesare Barbetta

The final notable Paduan lutenist to be mentioned here is Giulio Cesare Barbetta who was born around 1540, at the end of Pietro Bembo's life, but who may well have known some of the aforementioned lutenists in his youth. Barbetta lived for over sixty years, with his life documented until 1603, the publication year of his book of *Canzonette* with lute accompaniment.³² Once again, little is known about him at this stage beyond what he reveals in his own publications, but the recent research of Peter Király has shown that there is still much to be learned about this important lutenist.³³ The first thing is that on the title pages of his books he describes himself as «padoano». The second thing is the way that he is portrayed in the portrait of him that appears in his 1582 tablature where is clearly depicted wearing armour and bearing both a sword and a lute. It therefore seems likely that he had some kind of military engagement, perhaps even as a mercenary. He thus seems to exemplify that class of combined soldier-lutenist-poet that prevailed during the sixteenth century and that, in Italy, is best represented by another well-known contemporary, Giulio Cesare Brancaccio. Most of the other details of his life connect him with the Germanic world, most possibly through his contact with German students he met or taught while they studied at the university in Padua, many of whom were from influential families. It was students such as these who took music from their Paduan experience back to their homeland. The Herold manuscript is likely a vestige of this activity.³⁴

Barbetta is a significant figure in the history of the lute in Italy because his lute books are among the first for the new seven-course lute. In contrast to Barberis, some of his printed books are dedicated to German aristocrats, perhaps the former students he may have taught while at the University of Padua. His music became well known with some works reprinted in northern European sources. His compositions include fantasias, dance forms of all kinds and vocal intabulations and were published in four volumes between 1569 and 1603, mostly in Venice. The one exception is his book published in Strasbourg in 1582 by Bernhard Jobin in two simultaneous editions in German/Latin and

32. The most comprehensive overview is VLADIMIR IVANOFF, *Barbetta, Giulio Cesare*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG) Online* (<<https://www.mgg-online.com>>, last accessed 2 March 2023).

33. PETER KIRÁLY, *Bekanntes, wenig Bekanntes und Unbekanntes über Giulio Cesare Barbetta sowie Einiges über das Lautenspiel in Padua zu seiner Zeit*, «Die Laute», XII 2017, pp. 62–86.

34. CHRISTOPH HEROLD, *Ms. Herold, Padua 1602*. Facsimile edition with introduction by Andreas Schlegel and François-Pierre Goy, Tree Edition, Munich 1991.

Italian, *Neue Lautenbuch* and *Libro terzo di intabolatura di liuto*. This publication may be connected with a not fully confirmed period of residence in German lands in the 1570s and or 1580s. One of the features of his 1585 *Intavolatura* is the inclusion of six *Arie* – formulae to be used for singing «Stanze e versi d’ogni sorte, secondo l’uso di Venetia». He further develops this tendency in his last book, eighteen years later in 1603, producing a volume of lute songs in line with the contemporary vogue for canzonettas, villanellas and *napolitane*.

* * *

To draw this disparate and largely anecdotic account to a conclusion, the evidence seems to support the conclusion that the lute was not only played by professional musicians, but also by a wide range of others, especially from the literate classes. Princes and nobles hired lutenists to bring them evening solace, to warm the cold stone walls of their chambers, to teach their children. Conversely, through the familiarity gained in the course of their interaction with their employers, lutenists were possibly privy to sensitive information that led to them being enticed to engage in espionage, working against the confidence shown them by their patrons and employers. The players I have mentioned are but a few of those who bought, owned, and played lutes in sixteenth-century Padua. To get a real picture, we need to see beyond these more distinguished individuals and look into the domestic spaces of Paduan homes. Liguori’s research has only scratched the surface of this dimension, and principally draws from post-mortem inventories to confirm the ownership of lutes and their presence in the domestic environment. He presents but a handful of cases, mostly from the twenty-one years from 1543 to 1564: a «large old lute» belonging to the late Giovanni Giacomo Farina was sold to the notary Gaspare Zanon in 1543; in 1544, another «old lute» is listed among the belongings of Bartolomeo Scapin, the «magnifico» Valerio dal Mulo owned a lute when he died in 1549 and in 1558, two were listed in the inventory of the nobleman Leone dei Leoni, doctor in Law and Philosophy. In 1560 a lute was listed in the inventory of professional lutenist Pace dal liuto while, in 1564, eleven lutes of «diverse sorte, con le sue casse», as well as various other instruments were included in the inventory of Marcantonio Passeri (Genova), together with scores and manuscripts.³⁵ In addition to the few small pieces of information presented here, drawing principally from Liguori, the documentary information found

35. LIGUORI, *L’arte del liuto*, pp. 109–10.

by Elda Martellozzo Forin adds a further treasury of riches that need to be integrated into a further comprehensive study.³⁶

The preceding examples provide the beginnings of a stockpile of anecdotal evidence that can later be fashioned into a more complete social history of musical activity in the domestic environment of Renaissance Padua. The lute was played for numerous reasons: for recreational pleasure, for self-education and self-improvement. The lute helped to transmit court and church culture through a more diverse range of the socio-economic layers of the society than ever before. Lutes were used for solo playing, playing duets or trios as Pacalono shows, for accompanying the voice in solo song, and as part of larger ensembles of diverse instruments. Much lute playing was therefore not aimed at public performance, and future research needs to adjust its lens to penetrate this aspect of urban music making. Research that I have been conducting in a somewhat different area is confirming that playing alone without an audience was probably the most common way the lute was used.³⁷ Similarly, singers accompanied themselves on the lute rather than the modern practice of having two performers: singer and accompanist. In the present context, this has significant implications for performers and performance practice regarding the assimilation by musical *literati* of Bembo's literary theories presented in his *Prose della volgar lingua* of 1525. To this point, musicology has really only considered the implications of Bembo's writings on poetics in the context of the madrigal and has remained completely oblivious to the practice of solo singing to the lute, whether in Padua, Florence, Venice, Rome or any of the other outstanding places where the lute flourished so magnificently in Renaissance Italy.

36. MARTELLOZZO FORIN, *Musica tra le pareti domestiche a Padova*.

37. JOHN GRIFFITHS, *Cifras y letras: el significado de las tablaturas*, in *Cultura y música en la península ibérica hasta c.1650*, ed. by Eva Esteve, Francisco J. Rodilla, and John Griffiths, Reichenberger, Kassel 2023, pp. 273–90.

CLAUDIO MONTEVERDI, PIETRO BEMBO E IL COMPUTER.
APPUNTI PER UN'ANALISI DIGITALE
DEL *SECONDO LIBRO DE MADRIGALI**

Il madrigale *Cantai un tempo* di Claudio Monteverdi

Il madrigale *Cantai un tempo* di Claudio Monteverdi, incluso ne *Il secondo libro de madrigali a cinque voci* (Venezia, 1590),¹ è una delle due sole intonazioni di testi di Pietro Bembo presenti catalogo del compositore.² Esso occupa l'ultima posizione della raccolta, una posizione che, per consuetudine, era talvolta riservata a un brano peculiare, diverso dagli altri, che poteva distinguersi per il maggiore o minore numero di voci, oppure per particolari caratteristiche stilistiche o per raffinate dimostrazioni di maestria compositiva.³ Nel caso del madrigale *Cantai un tempo* le differenze rispetto agli altri brani del libro risiedono in alcuni aspetti arcaizzanti, ripetutamente sottolineati dagli studiosi,

* Una versione preliminare di questo contributo è stata presentata all'interno della tavola rotonda *Bembo in musica: da Arcadelt a Monteverdi* (Massimo Privitera, Marco Mangani, Gabriele Taschetti, Marina Toffetti), nell'ambito della giornata di studi *Music and culture in Pietro Bembo's Padua*, Padova, Dipartimento dei Beni Culturali, 28 ottobre 2022. Ringrazio Cristina Cassia per l'invito e, insieme a lei, Marina Toffetti per il feedback su questo lavoro.

1. CLAUDIO MONTEVERDI, *Il secondo libro de madrigali a cinque voci*, Angelo Gardano, Venezia 1590, RISM A/I M 3456. L'altro madrigale su testo di Pietro Bembo è *O rossignuol*, incluso in ID., *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*, Ricciardo Amadino, Venezia 1592, RISM A/I M 3459.

2. Cfr. il catalogo incluso in PAOLO FABBRI, *Monteverdi*, EDT, Torino 1985, pp. 399–438, in particolare le pp. 414–5.

3. Si veda, ad esempio, il madrigale *Piagn'e sospira*, che chiude *Il quarto libro de madrigali* di Monteverdi: una composizione complessa, pervasa da procedimenti cromatici e la cui prima parte è costruita sull'intreccio di sei soggetti. Cfr. CLAUDIO MONTEVERDI, *Il quarto libro de madrigali a cinque voci*, Ricciardo Amadino, Venezia 1603, RISM A/I M 3467. Cfr. MASSIMO PRIVITERA, «*Piagn'e sospira*»: *Forme della «seconda prattica» nel «Quarto libro» di Monteverdi*, «Il Saggiatore musicale», VI/1–2 1999, pp. 39–62.

che ne rendono lo stile più vicino a quello della musica dei compositori delle generazioni precedenti.

Il componimento poetico di Pietro Bembo è incentrato sul contrasto tra un passato speranzoso e la presente disillusione.⁴

Cantai un tempo, et se fu dolce il canto
questo mi tacerò, ch'altri il sentiva;
hor è ben giunto ogni mia festa a riva
et ogni mio piacer rivolto in pianto.

O fortunato chi raffrena in tanto
il suo desio, che riposato viva!
Di riposo, di pace il mio mi priva:
così va ch'in altrui pon fede tanto.

Misero, che sperava esser in via
per dar amando assai felice exempio
a mille che venisser dopo noi.

Hor non lo spero; et quanto è grave et empio
il mio dolor saprallo il mondo et voi,
di pietate et d'Amor nemica et mia.

Va ricordato che Monteverdi ha messo in musica soltanto le quartine di questo sonetto, che, alla fine di una raccolta di madrigali, potrebbe assumere la funzione di testo di commiato riferendosi a quanto è stato cantato in precedenza e al fatto che si avvicina il momento di tacere. Nel comporre questo madrigale, Monteverdi non sembra aver privilegiato l'intelligibilità del testo, che non viene mai presentato in omoritmia, se non nella cadenza finale e, solo in rari casi, da poche voci che procedono parallelamente per due o tre sillabe. Allo stesso modo, il madrigale non presenta un'articolazione evidenziata da cesure forti o scandita da cadenze dal senso conclusivo. Al contrario, la maggior parte delle cadenze sono fuggite. Il madrigale è apparentemente privo di episodi imitativi, così come non è percepibile alcun motivo caratterizzante. Prima di presentare i metodi di analisi digitale, vale la pena di ricordare quanto è stato scritto da altri studiosi a proposito di questa musica.

In un articolo del 1910, Hugo Leichtentritt ha elencato alcuni degli elementi distintivi di questo madrigale, paragonandone lo stile a quello dei maestri fiamminghi della generazione di Jacob Obrecht:

4. Per una contestualizzazione più approfondita e per l'edizione del testo si rimanda a PIETRO BEMBO, *Le rime*, a c. di Andrea Donnini, Salerno Editrice, Roma 2008 (Testi e documenti di letteratura e di lingua, 28), vol. I, pp. 116-8, 1118-9.

Il Nr. 21, *Cantai un tempo*, è sorprendentemente arcaico, un brano che nella sua austera armonia diatonica, nella sua struttura basata su linee rigide, nell'ampio utilizzo di melismi e nell'assenza di qualsiasi effetto cromatico, ricorda gli antichi compositori olandesi come Obrecht. Nel suo suono elegiaco, è una composizione commovente. Un flusso di melodia espressiva scorre lentamente e ampiamente attraverso le cinque voci [traduzione mia].⁵

All'interno del suo fondamentale studio sul madrigale italiano, pubblicato in traduzione inglese nel 1949, Alfred Einstein ha ipotizzato che la scelta di Monteverdi di comporre in uno stile all'epoca ormai superato dipendesse dall'età del testo intonato, ormai 'vecchio' di circa cent'anni (!).⁶ Secondo la descrizione di Einstein lo stile si presenterebbe come «arcaizzante, mottettistico, con melismi lussureggianti ed un fluire ininterrotto delle cinque voci, un po' alla maniera del Rore del 1542 o 1544 e della *Musica nova* di Willaert». Lo stesso studioso non manca di sottolineare come Monteverdi assuma un atteggiamento completamente diverso nel confrontarsi con il testo di un poeta contemporaneo, come avviene nel caso di *Non si levava ancor l'alba novella*,

5. «Auffallend archaisch gehalten ist Nr. 21 *Cantai un tempo*, ein Stück, das in seiner herben diatonischen Harmonik, in seinem auf strenge Linienführung basierten Gefüge, der umfangreichen Verwendung langer Melismen, in der Abwesenheit aller koloristischen Wirkungen an alte Niederländer erinnert, etwa Hobrecht. In ihrem elegischen Klange übrigens eine ergreifende Komposition. Ein Strom ausdrucksvoller Melodie zieht langsam und breit durch die fünf Stimmen hindurch». HUGO LEICHTENTRITT, *Claudio Monteverdi als Madrigalkomponist*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», XI/2 Jan. – Mar., 1910, pp. 255–91: 268–9.

6. Il passo completo: «Monteverdi set this last piece of Bembo's in a style quite different from all the rest; it is an archaistic motet-like style with luxuriant melismas and an uninterrupted flow of the five voices, somewhat in the style of the Rore of 1542 or 1544 or of Willaert's *Musica nova*. He did so simply because the sonnet was an "old" one, written nearly a hundred years earlier than his music. Monteverdi set only the quatrains to music. How differently he proceeds when he turns to a sonnet by a contemporary, for example the opening number, Tasso's *Non si levava ancor l'alba novella!*». ALFRED EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, 3 voll., Princeton University Press, Princeton 1949, vol. II, p. 722. La traduzione a testo è tratta di NINO PIRROTTA, *Scelte poetiche di Monteverdi* (I), «Nuova rivista musicale italiana», II/1 1968, pp. 10–42: 16–7. Della stessa opinione è la curatrice dell'edizione critica più recente del secondo libro di Monteverdi, che riconosce nel madrigale «caratteri decisamente arcaizzanti di una musica che, forse per la suggestione derivante da un poeta appartenente ad epoca ormai lontana, sembra sintatticamente arretrata di due decenni». Cfr. CLAUDIO MONTEVERDI, *Madrigali a 5 voci libro secondo*, edizione critica a c. di Anna Maria Monterosso Vacchielli, testi poetici a c. di Anna Maria Mura, Fondazione Claudio Monteverdi, Cremona 1979 (Opera omnia, 3), p. 26. Il testo di Pietro Bembo è databile con buona probabilità al suo periodo urbinato (1506–1512) ed è sicuramente precedente al 1510–1511. BEMBO, *Le rime*, pp. 116–8.

primo madrigale della raccolta, su testo di Torquato Tasso.⁷ A questa affermazione si potrebbe obiettare, da un lato, che nel suo *Terzo libro de madrigali*⁸ Monteverdi avrebbe intonato un altro testo di Pietro Bembo (*O rossignuol*) con uno stile più aggiornato; dall'altro, che, nel suo catalogo, si trovano intonazioni di testi di Francesco Petrarca, dunque molto più 'vecchi' di quelli di Bembo, in uno stile ben più moderno.⁹ Ad ogni modo, Bembo è in effetti il poeta più 'antico' tra quelli rappresentati nella raccolta, che resta comunque caratterizzata da un'assoluta maggioranza di testi di autori contemporanei, uno su tutti il Tasso (cfr. tab. 1).

A proposito di questa scelta testuale, in un articolo del 1968 Nino Pirrotta ha suggerito una possibile influenza del poeta Girolamo Casoni, presente nel *Secondo libro* di Monteverdi con quattro testi e noto estimatore del Bembo.¹⁰

Nel volume *Monteverdi Creator of Modern Music*, apparso pochi mesi dopo la pubblicazione in inglese dello studio di Einstein, Leo Schrade definiva il madrigale *Cantai un tempo* «a total recantation» di quanto avviene nei precedenti madrigali della raccolta. Schrade ha intravisto nella scelta di Monteverdi un preciso programma artistico:

For the first time in the work of Monteverdi this awareness of the past made itself felt as an artistic matter. Monteverdi had logically and systematically apprehended the polyphonic style of the old madrigal and was capable of writing in the language of the past, but he had to assume the style consciously and for a definite purpose; it was not naturally his own. There is an important difference between an influence of the past that penetrates the work without the full awareness of the composer, and the imitation of the past as a conscious act, and this difference is clearly reflected in Monteverdi's madrigals. In some of the compositions of the second book there are details that obviously must be taken as reminders of the style of the older generation, the artistic fathers of Monteverdi. There is, also, this perfectly uniform madrigal in the old style [*Cantai un tempo*], presented as an imitation. In one case, we have Monteverdi, the heir of the past; in the other, Monteverdi, the historical observer. Thus, Tasso's *Non si levava ancor*, the initial composition of the second book, announced the program of a new

7. EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, p. 722.

8. MONTEVERDI, *Il terzo libro*.

9. Vale la pena di ricordare, tra gli altri, *Hor che il cielo e la terra*, incluso in CLAUDIO MONTEVERDI, *Madrigali guerrieri et amorosi [...] libro ottavo*, Alessandro Vincenti, Venezia 1638, RISM A/I M 3500.

10. PIRROTTA, *Scelte poetiche di Monteverdi*, pp. 16–7.

style, and Bembo's *Cantai un tempo*, the final work, reminded the listener of what the artistic program of the past had been.¹¹

TAB. 1. Autori dei testi poetici dei madrigali
del *Secondo libro* di Claudio Monteverdi¹²

N.	MADRIGALE	POETA
1	Non si levava ancor l'alba novella (I)	T. Tasso
2	E dicea l'una sospirando allora (II)	T. Tasso
3	Bevea Fillide mia	G. Casoni
4	Dolcissimi legami	T. Tasso
5	Non giacinti o narcisi	G. Casoni
6	Intorno a due vermiglie e vaghe labbra	–
7	Non sono in queste rive	T. Tasso
8	Tutte le bocche belle	F. Alberti
9	Donna, nel mio ritorno	T. Tasso
10	Quell'ombra esser vorrei	G. Casoni
11	S'andasse Amor a caccia	T. Tasso
12	Mentre io miravo fiso	T. Tasso
13	Se tu mi lassi, perfida, tuo danno	T. Tasso
14	Ecco mormorar l'onde	T. Tasso
15	La bocc'onde l'asprissime parole	E. Bentivoglio
16	Dolcemente dormiva la mia Clori	T. Tasso
17	Crudel, perché mi fuggi	B. Guarini
18	Questo specchio ti dono	G. Casoni
19	Non mi è grave il morire	B. Gottifredi
20	Ti spontò l'ali, Amor, la donna mia	F. Alberti
21	Cantai un tempo, e se fu dolce il canto	P. Bembo

Ma quali sono gli elementi musicali di questo madrigale che possiamo qualificare alla stregua di 'arcaizzanti', che gli conferiscono il carattere peculiare riconosciuto da molti musicologi? Nel tentativo di rispondere a questa domanda in maniera quanto più obiettiva, ci si è avvalsi dell'ausilio fornito da alcuni

11. LEO SCHRADER, *Monteverdi Creator of Modern Music*, Norton & Company, New York 1950, pp. 147–8.

12. Le attribuzioni sono ricavate da MONTEVERDI, *Madrigali a 5 voci libro secondo*.

strumenti digitali di ultima generazione, messi a punto per analizzare musiche polifoniche del Rinascimento.

Appunti per un'analisi digitale del *Secondo libro*

Nell'ambito di alcuni progetti di ricerca recenti,¹³ in particolare del progetto *Citations: the Renaissance Imitation Mass* (2014–),¹⁴ sono stati sviluppati strumenti digitali specificamente progettati per l'analisi musicale del repertorio rinascimentale. Uno di questi, *CRIM Intervals*,¹⁵ consiste in una libreria Python per l'analisi e la visualizzazione di patterns contrappuntistici.¹⁶ Il programma è in grado di leggere partiture in diversi formati (MEI, XML, MusicXML, eccetera) e di calcolare sia gli intervalli melodici all'interno di ciascuna parte, sia gli intervalli verticali che intercorrono tra di esse. In questo modo è possibile cercare all'interno di una composizione, o anche all'interno di un gruppo di composizioni, qualsiasi sequenza di intervalli orizzontali o verticali. Questa non è l'unica funzionalità di *CRIM Intervals*, il cui autentico potenziale, comunque, risiede nella capacità di analizzare in una sola volta e rapidamente grandi quantità di musica.

Per l'occasione dell'intervento nella tavola rotonda *Bembo in musica: da Arcadelt a Monteverdi* (ottobre 2022) e del successivo approfondimento nel presente contributo scritto,¹⁷ si è tentato di tradurre in parametri analitici quantificabili alcune caratteristiche del madrigale *Cantai un tempo* già messe in risalto da studiosi come Leichtentritt ed Einstein nei saggi menzionati più sopra. In particolare, essi hanno entrambi rilevato, rispettivamente, un «flusso di melodia espressiva» («Ein Strom ausdrucksvoller Melodie») e il «fluire ininterrotto delle cinque voci» («uninterrupted flow of the five voices»). Da un lato,

13. Richard Freedman, Philippe Vendrix, *The Lost Voices Project*, 2012–2014, <<http://digitalduchemin.org/>>.

14. Richard Freedman, David Fiala, Daniel Russo-Batterham, Raffaele Viglianti, Micah Walter, *Citations: The Renaissance Imitation Mass*, 2014–, <<https://crimproject.org/>>.

15. Freedman, R., Alexander Morgan, Freddie Gould, Daniel Russo-Batterham, Trang Dang, Oleh Shostak, *CRIM Intervals*, 2020–, <<https://github.com/HCDigitalScholarship/intervals>>, <<https://github.com/RichardFreedman/CRIM-Jhub>>.

16. Una libreria Python è un insieme di funzioni e strumenti predefiniti che possono essere importati in un programma scritto nel linguaggio di programmazione Python per svolgere specifiche operazioni senza dover scrivere il codice da zero. Si vedano il sito web della Python Software Foundation <<https://www.python.org/>> e la documentazione relativa alla librerie <<https://docs.python.org/3/library/index.html>>. In questo caso, la libreria Python *CRIM Intervals* fornisce funzionalità per l'analisi e la visualizzazione di patterns contrappuntistici.

17. Cfr. la nota asteriscata iniziale.

dunque, vale la pena di misurare se in questo ‘flusso’ vi sia il ritorno di motivi musicali uguali, ovvero la presenza di spunti melodici prevalenti rispetto ad altri, e dunque riconoscibili. Dall’altro, ci si può chiedere fino a che punto questo scorrere continuo di melodie sia effettivamente ininterrotto e quale sia la densità polifonica generale del madrigale.

Con l’ausilio degli strumenti informatici a disposizione, è stata eseguita questa misurazione su tutto il *Secondo libro* dei madrigali di Claudio Monteverdi.

Ripetitività melodica

Il concetto di ripetitività melodica è ignoto a *CRIM Intervals*. Per poter misurare questo parametro all’interno di una composizione occorre prima definire una strategia di ricerca ponendo alla macchina domande a essa comprensibili, in modo tale che a sua volta possa restituire un dato comprensibile all’essere umano. Com’è stato accennato, *CRIM Intervals* può leggere le altezze dei suoni e gli intervalli orizzontali e verticali che intercorrono tra essi. La macchina, dunque, interpreta un motivo, cioè una serie di note consecutive, come una sequenza di intervalli melodici. Il termine tecnico che definisce una serie di intervalli è «melodic n-gram», dove «n» indica il numero degli intervalli di cui la serie è composta. La macchina è in grado di leggere diverse proprietà degli intervalli: la distanza tra la posizione di due suoni all’interno della scala (tipologia «diatonic»); l’ampiezza degli intervalli – distinguendo, ad esempio, una terza minore da una terza maggiore (tipologia «quality»); l’ampiezza espressa in numero di semitoni (tipologia «chromatic»).¹⁸ In questo caso si è optato per una ricerca di n-grams di cinque intervalli (dunque motivi di sei suoni) di tipologia «diatonic», cioè senza precisare l’ampiezza esatta dell’intervallo (maggiore, minore, giusto, eccetera), così da poter registrare tutte le eventuali trasposizioni o traslazioni di un motivo. Per fare un esempio, il primo melodic n-gram di cinque intervalli di tipologia «diatonic» all’interno di *Giro giro tondo* è la serie «1, 2, 1, -2, -3», che corrisponde a un unisono, seguito da una seconda ascendente, un altro unisono, una seconda discendente e infine una terza discendente (es. 1).



Es. 1. Melodic n-gram dei primi cinque intervalli di *Giro giro tondo*

18. Un’ulteriore tipologia, denominata «zero-based», è simile alla tipologia «diatonic», ma traduce l’unisono con il numero 0, la seconda con il numero 1 e così via.

La macchina è in grado di rilevare tutti gli n-grams presenti all'interno di una composizione polifonica, calcolare il numero delle occorrenze di ciascun n-gram e stilare una classifica degli n-grams più ricorrenti. Supponendo che in un madrigale si possano trovare sei motivi che vengono imitati almeno una volta, è stato chiesto alla macchina di restituire la classifica dei sei n-grams più frequenti e di indicare il numero delle occorrenze di ciascuno. La media del numero delle occorrenze è stata assunta come indicatore del grado di ripetitività melodica all'interno del madrigale.

La tabella 2 riporta la classifica dei sei n-grams più frequenti nel madrigale *Non si levava ancor l'alba novella*, il primo della raccolta, con la media delle ripetizioni.

TAB. 2. I sei n-grams più frequenti all'interno del madrigale *Non si levava ancor l'alba novella*

N-GRAMS	OCCORRENZE
(2, 2, 2, -2, -2)	13
(2, -2, -2, 2, 2)	13
(2, 2, 2, 2, 2)	11
(2, 2, 2, 2, -3)	11
(-3, 2, 2, 2, -2)	11
(2, 2, -2, -2, 2)	9
Media:	11.33

Questo risultato, tuttavia, non è soddisfacente, dal momento che la macchina, com'era prevedibile, ha registrato 'tutti' gli n-grams, includendo anche quei movimenti che si verificano all'interno di frasi più ampie. Per fare un paragone, cercando i gruppi di tre lettere all'interno della frase «nonostante Bononcini», una macchina troverebbe «non», «ono», «nos», «ost», eccetera, indicando due occorrenze per «non» e «ono», entrambi presenti in entrambe le parole della frase. Il risultato ottenuto con *CRIM Intervals* può forse dire qualcosa sulla predilezione del compositore per un tipo di movimento melodico rispetto a un altro, oltre che dare qualche informazione sulla varietà di soluzioni nella condotta orizzontale delle voci, ma non rende l'idea di quali e quanto rilevanti siano i profili melodici caratterizzanti, che di norma si trovano nella 'testa' di un motivo. Fortunatamente, il programma offre anche la possibilità di filtrare i risultati in modo da rilevare solo le serie di intervalli che si verificano dopo una pausa, cioè all'inizio di una frase. Tali occorrenze vengono definite «entries», cioè «entrate». Per fare un paragone, nelle parole «nonostante Bononcini», immaginando di applicare il filtro «entries», la

macchina rileverebbe solo i due n-gram «non» e «Bon» all'inizio delle rispettive parole. Il risultato della ricerca degli n-grams nello stesso madrigale con il filtro «entries» attivo è riportato nella tabella 3.

TAB. 3. Le sei «entries» più frequenti all'interno del madrigale *Non si levava ancor l'alba novella*

N-GRAMS	OCCORRENZE
(3, 2, 2, 2, 2)	6
(2, 3, -2, 1, 2)	4
(2, 3, -5, 3, -2)	3
(1, 1, 2, 3, -2)	3
(2, 2, 2, -2, 2)	2
(1, -5, 2, 2, 2)	2
Media:	3.33

Il risultato dopo aver applicato il filtro «entries» è molto più significativo. Ne è prova il fatto che, tra gli n-grams rilevati, il più frequente è «3, 2, 2, 2, 2», che si ripete in tutto sei volte, seguito dall'n-gram «2, 3, -2, 1, 2», registrato quattro volte in tutto il madrigale. Si tratta, nel primo caso, dei primi cinque intervalli del motivo iniziale, che intona le parole «Non si levava ancor l'alba novella» (cfr. es. 2) e che ritorna uguale alla fine della composizione per intonare l'ultimo verso «scopria quest'alma innamorata e quella».

Es. 2. Claudio Monteverdi, *Non si levava ancor l'alba novella*, bb. 1-7

Il secondo n-gram della tabella 3 («2, 3, -2, 1, 2») corrisponde al motivo che intona le parole «Mille ardenti pensieri», impiegato all'interno di un episodio imitativo alle battute 79-85 (es. 3). La macchina ha rilevato soltanto quattro

occorrenze di questo motivo escludendo l'occorrenza del canto alle battute 80–82 e quella del tenore alla battuta 83 (rettangoli tratteggiati nell'es. 3). Pur essendo importante ai fini dell'analisi, l'occorrenza del canto è stata esclusa dal momento che non si verifica dopo una pausa e, dunque, non viene rilevata quando il filtro «entries» è attivo. L'occorrenza del tenore, invece, presenta una minima variazione melodica che interessa la posizione del ribattuto, dando luogo alla sequenza di intervalli «2, 3, 1, -2, 2». Le due occorrenze 'mancate', cioè non rilevate dalla macchina, possono essere definite come «falsi negativi».

The image shows a musical score for Claudio Monteverdi's madrigal "Non si levava ancor l'alba novella", measures 79-85. The score is in G minor and 3/4 time. It features five staves: Soprano, Alto, Tenore, Contraltino, and Basso. The lyrics are: "Mil-le ar-den - ti pen-sier, mil - le de - si - ri, mil-le ar - den - ti pen-sier, mil - le de - si - ri. ri Mil - le ar-den - ti pen - sier, mil - le de - si - ri, mil - le de - si - ri, mil - con so-spi - ri mil - le de - si - ri, mil - ri Mil - le ar-den - ti, mil-le ar - den - ti pen-sier, mil - Mil-le ar-den - ti pen-sier, mil - le de - si - ri, mil-le ar - den - ti pen-sier, mil -". The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are also some graphical annotations: a solid rectangle around the first two measures of the Soprano part, and dashed rectangles around the first two measures of the Tenore part and the first two measures of the Basso part.

Es. 3. Claudio Monteverdi, *Non si levava ancor l'alba novella*, bb. 79–85

Il dato restituito dalla macchina, ancorché parzialmente impreciso in quanto interessato da «falsi negativi», rende l'idea di quali siano alcuni dei motivi più frequenti e di quante volte essi ritornino uguali all'interno del madrigale. In altre parole, la macchina riconosce che all'interno del madrigale alcune frasi cominciano nello stesso modo, ed è in grado di indicare dove ciò avviene. Anche nel caso della ricerca filtrata per «entries» può essere utile calcolare una media del numero delle ripetizioni, in modo da ottenere una sorta di indice della ripetitività da impiegare come valore di riferimento.

Vale la pena di evidenziare che il programma è in grado di mostrare i risultati in forma grafica, generando una sorta di mappa della composizione ed evidenziando i punti in cui si verificano le occorrenze selezionate, nel nostro caso le sei «entries» più frequenti. Sull'asse orizzontale del grafico è riportato il numero progressivo delle semiminime, valore che chiameremo «offset»; sull'asse verticale, invece, sono disposte le voci (fig. 1).¹⁹ I grafici vengono generati da *CRIM Intervals* a colori, tuttavia qui sono stati convertiti in bianco e

19. Questa funzione è spiegata all'interno della risorsa "CRIM_o2d_Melodic_nGram_Maps" preparata dai membri del progetto CRIM e disponibile al link <https://github.com/RichardFreedman/CRIM_JHUB/blob/main/CRIM_o2d_Melodic_nGram_Maps.ipynb>.

nero per ragioni legate alla stampa. Il grafico del madrigale *Non si levava ancor l'alba novella*, ad esempio, evidenzia la presenza del motivo «3, 2, 2, 2, 2» (mattoncini sottili di color grigio chiaro) sia all'inizio del madrigale (intonando la porzione testuale «non si levava ancor») sia alla fine («scopria quest'alma innamorata»), cioè tra le semiminime 0–40 circa e 420–500 circa. Viene evidenziata anche la presenza del motivo che nel primo episodio è impiegato alla stregua di controsoggetto (due mattoncini spessi color grigio scuro), un motivo che, sempre intonando le parole «Non si levava ancor», compie un movimento discendente (si vedano le voci di alto e basso nell'es. 2). L'episodio imitativo sul testo «mille ardenti pensier» (es. 3), caratterizzato da quattro ripetizioni dell'n-gram «2, 3, -2, 1, 2» nelle voci di canto, alto e basso (due volte) è evidenziato dai quattro mattoncini dello stesso colore all'offset 350–380 circa.

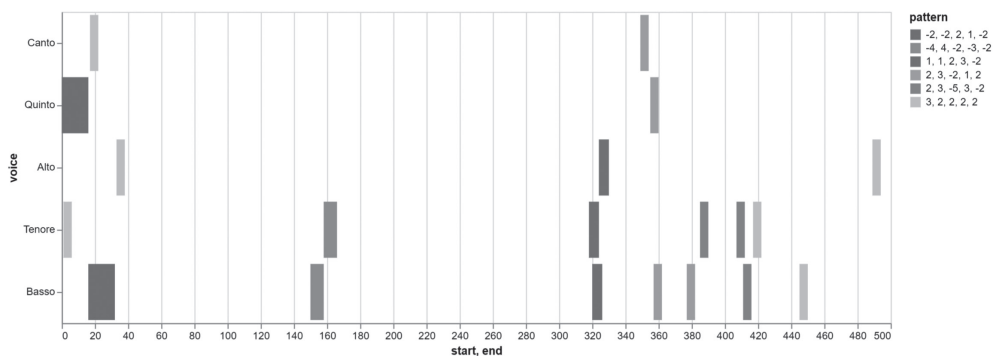


Fig. 1. Mappa delle sei «entries» più frequenti nel madrigale *Non si levava ancor l'alba novella*

Possiamo provare ad applicare lo stesso metodo a un altro madrigale, ad esempio *Ecco mormorar l'onde*, che, secondo Nino Pirrotta, è «il più riuscito dei madrigali descrittivi» del *Secondo libro*. Anche in questo caso, la classifica dei sei n-grams più frequenti restituisce sequenze di intervalli per lo più composti da moti congiunti e un indice di ripetitività melodica relativamente alto (tab. 4).

TAB. 4. I sei n-grams più frequenti all'interno del madrigale *Ecco mormorar l'onde*

N-GRAMS	OCCORRENZE
(2, 2, 2, 2)	15
(-2, -2, -2, -2)	11
(1, 1, 1, 2)	10
(1, 1, 1, 2, -2)	9
(-2, -2, 2, 2, -3)	9
(-2, 2, 2, -3, 2)	8
Media:	10.33

La classifica delle «entries», invece, indica che l'inizio di frase più frequente è costituito dalla serie di intervalli «1, 1, 1, 2», cioè quattro unisoni seguiti da una seconda ascendente e restituisce un indice di ripetitività delle «entries» pari a 4,33 (tab. 5).

TAB. 5. Le sei «entries» più frequenti all'interno del madrigale *Ecco mormorar l'onde*

N-GRAMS	OCCORRENZE
(1, 1, 1, 1, 2)	8
(-2, -2, 2, 2, -3)	5
(-5, 2, 2, 2, 2)	4
(1, -3, 2, 2, 2)	3
(1, -2, -2, -3, 5)	3
(1, -2, -2, 4, -2)	3
Media:	4.33

Tra le «entries», invece, il motivo più ricorrente corrisponde al primo motivo del madrigale, che intona le parole «Ecco mormorar l'onde» e viene ripetuto complessivamente nove volte tra le battute 1 e 18 (ess. 4a, 4b). Con le impostazioni adottate, la macchina registra solamente otto delle nove occorrenze, dal momento che alle battute 16–18 nella parte del quinto il motivo non è preceduto da pausa (il rettangolo tratteggiato nell'esempio 4b).

Ec - co mor - mo-rar l'on - de, E tre-mo-lar le fron - de

Ec - co mor - mo-rar l'on - de, E tre-mo-lar le fron - de, e tre-mo-lar le fron -

Ec - co mor - mo-rar l'on - de,

Es. 4a. Claudio Monteverdi, *Ecco mormorar l'onde*, bb. 1-6

li, Ec - co mor - mo-rar l'on - de, E tre-mo-lar le fron - de

li, Ec - co mor - mo-rar l'on - de, E tre-mo-lar le fron - de

Ec - co mor - mo-rar l'on - de, ec - co, ec - co mor - mo-rar l'on - de, e

li, ec - co mor - mo-rar l'on - de, e

Ec - co mor - mo-rar l'on - de, E tre-mo-lar le fron - de, A l'au - ra

Es. 4b. Claudio Monteverdi, *Ecco mormorar l'onde*, bb. 12-18

La prima parte della mappa generata dal programma è dunque popolata da otto mattoncini dello stesso colore, che indicano altrettante occorrenze del primo motivo (fig. 2).

L'ultimo gruppo di mattoncini scuri corrisponde alle cinque occorrenze dell'n-gram «-2, -2, 2, 2, -3», ossia la serie di intervalli che si verifica all'inizio del motivo che intona il penultimo verso «l'aura è tua messaggera e tu dell'aura» (tab. 5). In questo caso, la macchina rileva soltanto cinque occorrenze su un totale di nove, cioè soltanto quelle che iniziano dopo una pausa (es. 5).

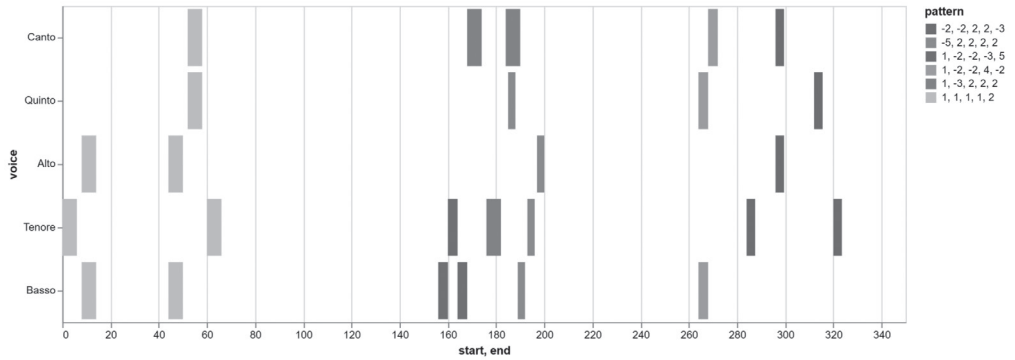


Fig. 2. Mappa delle sei «entries» più frequenti nel madrigale *Ecco mormorar l'onde*

72

L'au - ra è tua mes - sag - ge - ra e tu de l'au - ra,

L'au - ra è tua mes - sag - ge - ra e tu de l'au - ra,

L'au - ra è tua mes - sag - ge - ra,

L'au - ra è tua mes - sag - ge - ra e tu de l'au - ra,

L'au - ra è tua mes - sag - ge - ra e tu de l'au - ra,

L'au - ra è tua mes - sag - ge - ra e tu de l'au - ra,

L'au - ra è tua mes - sag - ge - ra e tu de l'au - ra,

79

l'au - ra è tua mes - sag - ge - ra e tu de l'au - ra Ch'ò - gni ar -

l'au - ra è tua mes - sag - ge - ra e tu de l'au - ra, e tu de l'au - ra Ch'ò - gni ar -

- ra è tua mes - sag - ge - ra e tu de l'au - ra,

l'au - ra,

tu de l'au - ra

l'au - ra è tua mes - sag - ge - ra e tu de l'au - ra

Ch'ò - gni ar -

Es. 5. Claudio Monteverdi, *Ecco mormorar l'onde*, bb. 72–85

Non è necessario analizzare un madrigale alla volta. Accettata la qualità dei risultati e compreso il margine d'errore, è possibile eseguire la ricerca su tutto il libro contemporaneamente. La macchina, infatti, è in grado di analizzare in

sequenza tutti i madrigali della raccolta e di restituire una tabella con la sintesi dei risultati. La tabella include l'indice di ripetitività degli n-grams, l'indice di ripetitività delle «entries» e una media dei due valori. In questo caso è stato chiesto alla macchina di ordinare i dati secondo l'indice di ripetitività delle «entries», in quanto, come si è visto, questo dato è in grado di rappresentare più fedelmente il grado di varietà o coerenza melodica di un madrigale (tab. 6). Da questo risulta che il madrigale *Cantai un tempo* è quello che presenta il minor numero di ripetizioni di motivi di sei suoni e a inizio di frase.

TAB. 6. Madrigali del *Secondo libro* di Claudio Monteverdi ordinati in base alla ripetitività delle «entries» in senso decrescente

N.	MADRIGALE	RIPETITIVITÀ N-GRAMS	RIPETITIVITÀ «ENTRIES»↓	MEDIA	
1	12	Mentr'io mirava fisso	24.00	7.00	15.50
2	11	S'andasse amor a caccia	14.00	5.67	9.83
3	7	Non sono in queste rive	11.83	4.33	8.08
4	14	Ecco mormorar l'onde	10.33	4.33	7.33
5	19	Non mi è grave il morire	10.50	4.00	7.25
6	5	Non giacinti o narcisi	8.33	3.83	6.08
7	8	Tutte le bocche belle	8.83	3.50	6.17
8	1	Non si levava ancor l'alba novella (I)	11.33	3.33	7.33
9	9	Donna, nel mio ritorno	11.00	3.33	7.17
10	18	Questo specchio ti dono	10.67	3.33	7.00
11	4	Dolcissimi legami	11.17	3.17	7.17
12	20	Ti spontò l'ali, Amor	5.83	3.00	4.42
13	10	Quell'ombra esser vorrei	6.50	2.83	4.67
14	17	Crudel, perché mi fuggi?	16.50	2.67	9.58
15	15	La bocca onde l'asprissime parole	5.00	2.50	3.75
16	2	E dicea l'una sospirando (II)	9.67	2.33	6.00
17	13	Se tu mi lassi, perfida	5.50	2.33	3.92
18	6	Intorno a due vermiglie	9.33	2.17	5.75
19	16	Dolcemente dormiva la mia Clori	7.83	1.83	4.83
20	3	Bevea Fillide mia	7.67	1.67	4.67
21	21	Cantai un tempo	7.33	1.67	4.50

In particolare, i dati rilevati dalla macchina per il madrigale su testo di Pietro Bembo, indicano che tra le «entries» più frequenti, soltanto tre vengono

ripetute, laddove le altre sono incluse nel conteggio anche se compaiono soltanto una volta (tab. 7).

TAB. 7. Le sei «entries» più frequenti all'interno del madrigale *Cantai un tempo*

N-GRAMS	OCCORRENZE
(4, -2, -3, 2, 2)	3
(3, -2, -2, -2, 2)	2
(2, -2, -2, 1, -2)	2
(-4, 3, -2, -3, 5)	1
(-4, 5, -4, 2, -2)	1
(5, 1, -4, 2, 2)	1
Media:	1.67

La serie di intervalli più ricorrente, «4, -2, -3, 2, 2» è ripetuta soltanto tre volte e si verifica in punti diversi del madrigale. Le prime due occorrenze si verificano alle battute 43-47 nel tenore e nel basso (es. 6a), mentre la terza occorrenza avviene nel basso alle battute 61-63 (es. 6b). Com'è evidente, si tratta di due motivi solo apparentemente uguali, dal momento che il ritmo e il testo sono diversi, il che fornisce l'occasione per ricordare che, con questo tipo di ricerca, la macchina rileva soltanto le altezze dei suoni, non la loro durata.

43

to. Oh, for - tu - na - - to Oh, for - tu - na - - to.

to. Oh, for - tu - na - - to chi raf - fre - na in tan - to

to. Oh, for - tu - na - - to chi raf - fre - - to.

Oh, for - tu - na - - to Oh, for - tu - na - - to

Es. 6a. Claudio Monteverdi, *Cantai un tempo*, bb. 43-47

61

mi pri - va Di ri - po - se e di pa - ce il mio mi pri -
 ce il mio mi pri - va il mio mi pri - va:
 pri - va Di ri - po - so e di pa - ce il mio mi pri -
 mio mi pri - va Di ri - po - so e di pa - ce il mio mi
 Di ri - po - so e di pa - ce il mio mi pri - va:

Es. 6b. Claudio Monteverdi, *Cantai un tempo*, bb. 61–65

Il secondo motivo più ricorrente è caratterizzato dalla serie di intervalli «3, -2, -2, -2, 2», cioè da un salto di terza ascendente, seguito da tre movimenti per grado congiunto in direzione opposta e da una seconda ascendente. Le due occorrenze rilevate dal programma corrispondono con quanto avviene nelle voci di tenore e quinto alle battute 4–8 (es. 7). Anche in questo caso le ripetizioni non sono del tutto apparentate, dal momento che il testo intonato è differente: «cantai» nella prima occorrenza e «e, se» nella seconda. Va osservato anche che i profili melodici con cui entrano le cinque voci sono tutti diversi tra loro, tranne nel caso dell'alto e del basso (*re-mb-re-sol-fa*).

Can - tai un tem - po Can - tai un tem - po, e,
 Can - tai un tem - po Can - tai un tem - po, e, se fu
 Can - tai un tem - po, e, se
 Can - tai un tem - po
 Can - tai un tem - po,

Es. 7. Claudio Monteverdi, *Cantai un tempo*, bb. 1–8

La macchina rileva due ripetizioni dell'n-gram «2, -2, -2, 1, -2» (tab. 7), che avvengono all'interno dello stesso episodio alle battute 14–16 nel basso e 16–18 nel canto (es. 8). I due motivi intonano entrambi la porzione testuale «questo mi tacerò» e, come evidenziato dalla macchina, presentano la stessa

successione intervallare, tuttavia la loro posizione metrica, cioè la collocazione rispetto alla suddivisione accentata del *tactus*, è diversa, così come l'ampiezza degli intervalli.

Es. 8. Claudio Monteverdi, *Cantai un tempo*, bb. 13–19

È evidente che, nel caso di questo madrigale, il comportamento compositivo di Monteverdi è antitetico rispetto a quello osservato negli altri sin qui analizzati. Contrariamente a quanto avviene in altri madrigali della raccolta, il compositore non sembra interessato a stabilire una corrispondenza tra gesto melodico e verso poetico, e nemmeno a presentare i motivi all'interno di impianti più o meno imitativi. Com'è stato evidenziato, le ripetizioni di patterns melodici indicate nella tabella 7 non rappresentano delle vere ripetizioni dello stesso motivo. In altre parole, il grado di ripetitività melodica rilevato non corrisponde a un effettivo senso di ripetitività durante l'ascolto. Nel primo caso il motivo indicato come uguale è in realtà diverso dal punto di vista ritmico (ess. 5a, 5b); nel secondo caso il medesimo profilo melodico è impiegato per intonare porzioni testuali diverse, che producono risultati sonori diversi (es. 7); infine, nel terzo caso, lo stesso motivo si presenta in posizioni metrico-accentuative diverse (es. 8). La stessa mappa delle «entries» più frequenti all'interno del madrigale restituisce l'idea di un intarsio polifonico sostanzialmente privo di elementi ricorrenti (fig. 3).²⁰

20. I due mattoncini scuri agli offset 10–30 circa corrispondono ai motivi evidenziati nell'es. 7; i mattoncini agli offset 50–70 circa corrispondono a quelli evidenziati nell'es. 8; i tre mattoncini chiari agli offset 170–250 circa corrispondono alle occorrenze evidenziate negli ess. 6a e 6b. Gli altri mattoncini corrispondono a occorrenze di motivi che non sono ripetuti, vale a dire gli ultimi tre n-grams elencati nella tab. 7.

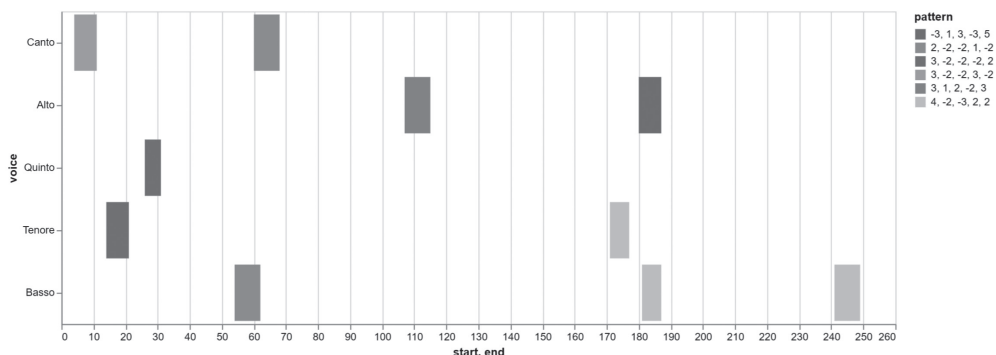


Fig. 3. Mappa delle sei «entries» più frequenti nel madrigale *Cantai un tempo*

Densità polifonica

I madrigali in stile concertante presentano momentanei assottigliamenti della trama polifonica, episodi affidati a coppie di voci o comunque combinazioni vocali che non interessano tutte le parti, ma solo alcune di esse, momenti caratterizzati dall'alternanza tra diversi sottogruppi dell'organico vocale, eccetera. Tutto questo concorre a diminuirne la densità polifonica. Al contrario, in *Cantai un tempo* si può apprezzare, per riprendere le osservazioni di Einstein, un «fluire ininterrotto delle cinque voci». A questo proposito è dunque parso utile misurare in modo oggettivo questo parametro all'interno di tutto il *Secondo libro* monteverdiano con l'ausilio degli strumenti digitali a disposizione.

Anche in questo caso occorre costruire una strategia di ricerca che consenta di ottenere dei dati che siano allo stesso tempo comprensibili e, possibilmente, significativi. In altre parole, bisogna spiegare alla macchina che cosa cercare e come comunicare il risultato della ricerca. Ad esempio, per misurare la densità polifonica è possibile contare la quantità di pause presenti in ciascuna voce, calcolarne la percentuale rispetto alla lunghezza della composizione, ripetere questa operazione per tutte le voci e calcolare una media dei risultati. Prima di tutto, però, è necessario stabilire un'unità di misura. La funzione «regularize» di *CRIM Intervals* consente di segmentare tutte le note e le pause in una data unità, che nel nostro caso può essere la croma. In questo modo, ad esempio, una nota del valore di una minima si trasforma in quattro crome della stessa altezza, così come una pausa di minima viene segmentata in quattro pause di croma. Applicando la funzione «regularize» a tutti i madrigali del libro siamo certi di ottenere un'unità di misura coerente (la croma), tale da garantire un confronto oggettivo. A questo punto possiamo chiedere alla macchina di calcolare la quantità di pause di croma presenti in ciascuna voce e di rapportarla

al totale delle crome presenti nelle cinque voci. Il dato restituito è esattamente la percentuale di crome di pausa rispetto al totale delle crome presenti in un madrigale. Anche questa ricerca può essere eseguita automaticamente su un gruppo di composizioni e anche in questo caso la macchina è in grado di ordinare i risultati in senso decrescente o in qualsiasi altro modo (tab. 8). Ancora una volta, se chiedessimo a *CRIM Intervals* di indicare il madrigale con la minore percentuale di pause – cioè con la maggiore densità polifonica – la risposta sarebbe *Cantai un tempo*.

TAB. 8. Madrigali del *Secondo libro* di Claudio Monteverdi ordinati in base alla percentuale di pause in senso decrescente

	N.	MADRIGALE	PAUSE↓
1	9	Donna, nel mio ritorno	27.55%
2	2	E dicea l'una sospirando (II)	26.90%
3	18	Questo specchio ti dono	26.69%
4	1	Non si levava ancor l'alba novella (I)	26.15%
5	14	Ecco mormorar l'onde	26.13%
6	13	Se tu mi lassi, perfida	25.82%
7	6	Intorno a due vermiglie	23.21%
8	5	Non giacinti o narcisi	22.78%
9	10	Quell'ombra esser vorrei	22.29%
10	12	Mentr'io mirava fisso	22.11%
11	20	Ti spontò l'ali, Amor	21.96%
12	3	Bevea Fillide mia	21.25%
13	16	Dolcemente dormiva la mia Clori	20.90%
14	8	Tutte le bocche belle	20.88%
15	4	Dolcissimi legami	20.26%
16	15	La bocca onde l'asprissime parole	20.25%
17	11	S'andasse amor a caccia	19.18%
18	7	Non sono in queste rive	18.75%
19	17	Crudel, perché mi fuggi?	17.58%
20	19	Non mi è grave il morire	17.56%
21	21	Cantai un tempo	15.18%

Una volta analizzati questi due parametri – la ripetitività melodica e la densità polifonica – possiamo chiedere alla macchina di assegnare a ciascuna composizione un punteggio ottenuto dalla somma dei due valori (la percentuale di pause

e la media tra la ripetitività dei sei n-grams e delle sei «entries» più frequenti). Se infine chiederemo alla macchina di indicare, in base al punteggio, il madrigale con la minore ripetitività melodica e la maggiore densità polifonica, otterremo ancora una volta come risposta il madrigale *Cantai un tempo* (fig. 4).

```
In [10]: query1 = 'Il madrigale con la minore ripetitività melodica e la maggiore densità polifonica è:'
In [11]: min_score = analisi.loc[analisi["Punteggio"].idxmin(), 'Madrigale']
         print(query1, min_score)
Il madrigale con la minore ripetitività melodica e la maggiore densità polifonica è: Cantai un tempo
```

Fig. 4. La macchina individua il madrigale con il punteggio inferiore

Possibili modelli per *Cantai un tempo*

Come è già stato ricordato, nella letteratura musicologica sono state individuate alcune analogie tra il madrigale di Claudio Monteverdi e la produzione di altri compositori. In particolare, Hugo Leichtentritt ha suggerito una somiglianza con la produzione di Jacob Obrecht e con quella dei compositori fiamminghi della sua generazione. Alfred Einstein, in modo più circostanziato, ha sottolineato come lo stile di questa composizione ricordi quello dei madrigali pubblicati da Cipriano de Rore nel 1542 o della *Musica nova* di Adrian Willaert, pubblicata nel 1559, ma verosimilmente composta attorno agli anni '30 o primi anni '40 del Cinquecento.²¹ Secondo Denis Arnold, nel *Secondo libro* di Monteverdi, i madrigali *Cantai un tempo*, «*Bevea Fillide mia* e fors'anche *Dolcissimi legami di parole amoroze* derivano stilisticamente da Ingegneri».²²

Nell'articolo già menzionato, Nino Pirrotta auspicava future indagini volte a «cercare di stabilire quanta parte abbia nella produzione di Monteverdi l'imitazione cosciente o subcosciente di composizioni altrui».²³ In quello stesso testo Pirrotta identificava nell'incipit del madrigale *Sorgi e rischiara al tuo apparir il cielo* di Giaches de Wert (1581)²⁴ una possibile fonte d'ispirazione per il motivo principale di *Non si levava ancor l'alba novella* (es. 1 *supra*). Piero Gargiulo, a sua volta, ha dimostrato come diversi motivi e alcuni aspetti

21. JESSIE ANN OWENS – RICHARD J. AGEE, *La stampa della «Musica Nova» di Adrian Willaert*, «Rivista italiana di musicologia», XXIV/2 1989, pp. 219–305: 223–4.

22. «*Bevea Fillide mia* and perhaps *Dolcissimi legami di parole amoroze* derive their style from that of Ingegneri». Cfr. DENIS ARNOLD, *Monteverdi madrigals*, British Broadcasting Corporation, London 1967 (BBC Guides), p. 16; trad. it. *Monteverdi. I madrigali*, Rugginenti Editore, Milano 1994 (Guide musicali Rugginenti-BBC), p. 19.

23. PIRROTTA, *Scelte poetiche di Monteverdi*, p. 19.

24. Il madrigale è incluso in GIACHES DE WERT, *Il settimo libro de madrigali a cinque voci*, Angelo Gardano, Venezia 1581, RISM A/I W 884.

formali del madrigale *Tutte le bocche belle* del *Secondo libro* derivino dall'omonimo madrigale di Camillo Cortellini pubblicato nel 1586.²⁵ Analogamente, Antonio Delfino ha individuato importanti parallelismi tra *Quell'ombra esser vorrei*, sempre del *Secondo libro*, e *Quell'acqua esser vorrei* di Marc'Antonio Ingegneri (1587).²⁶ Si tratta in entrambi i casi di modelli vicini alla data di pubblicazione del *Secondo libro* (1590).

Il primo a riformulare in modo più preciso l'intuizione di Einstein di un possibile modello per *Cantai un tempo* è stato Gary Tomlinson che, nella sua celebre monografia *Monteverdi and the End of Renaissance* (1987), ha sottolineato la somiglianza con il madrigale *Cantai mentre ch'i' arsi* di Cipriano de Rore, apparso a stampa nel 1542.²⁷ Gli elementi comuni messi in luce da Tomlinson riguardano il testo, a cominciare dalla prima parola («cantai»), il *tonal type* (b-g2c2c3c3F3-G),²⁸ e in particolare la combinazione di chiavi, raramente impiegata da Monteverdi.²⁹ Le analogie tra i due madrigali, specialmente per quanto riguarda lo stile e il modo di ornare i motivi, sono effettivamente significative.³⁰ Meno condivisibile quanto sostiene lo studioso quando, sulla scorta del fatto che Monteverdi ha intonato (o pubblicato) soltanto le quartine, afferma che il madrigale sarebbe in realtà un esercizio scolastico realizzato sotto la guida del suo maestro Ingegneri.³¹ A questo proposito, va notato che delle quindici intonazioni del sonetto di Bembo individuate, nove mettono in musica l'intero testo dividendolo in due o più parti, due prevedono

25. PIERO GARGIULO, *Da Cortellini a Monteverdi? Intonazioni a confronto su un testo di Filippo Alberti*, in *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive*, Atti del Convegno (Mantova, 21-24 ottobre 1993), a c. di Paola Besutti, Teresa M. Gialdroni e Rodolfo Baroncini, Leo S. Olschki, Firenze 1998, pp. 191-213.

26. ANTONIO DELFINO, *Osservazioni su «Quell'ombra esser vorrei»* (Monteverdi, «*Secondo libro de madrigali*» 1590), in *Intorno a Monteverdi*, a c. di Maria Caraci Vela e Rodobaldo Tibaldi, LIM, Lucca 1999 (ConNotazioni, 2), pp. 63-76.

27. GARY TOMLINSON, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, University of California Press, Berkeley 1987, pp. 55-6.

28. HAROLD POWERS, *Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony*, «*Journal of the American Musicological Society*», xxxiv/3 (Autumn 1981), pp. 428-70.

29. Le chivette sono impiegate da Monteverdi in altri due madrigali, entrambi inclusi nel *Secondo libro: Donna nel mio ritorno* e *Quell'ombra esser vorrei*.

30. Tomlinson, inoltre, afferma che «Monteverdi's opening point of imitation has the quality of a parody of Rore's. Rhythms and some pitches are changed, but the melodic profiles and order of entrance of the voices are retained». Tuttavia, va notato che l'ordine e le distanze temporali di entrata delle voci dei due madrigali non sono corrispondenti e i motivi non sembrano del tutto sovrapponibili. TOMLINSON, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, p. 56.

31. «The archaic style of *Cantai un tempo* and its imitation of Rore suggest that it was one of Monteverdi's student exercises with Ingegneri; the fact that he did not set (or at least did not bother to publish) the whole of Bembo's sonnet adds weight to the hypothesis».

un'intonazione strofica e le restanti quattro, di cui quella di Monteverdi è l'ultima, mettono in musica soltanto le quartine (tab. 9).

TAB. 9. Intonazioni parallele del sonetto *Cantai un tempo* di Pietro Bembo³²

ANNO	COMPOSITORE	VOCI	REPERTORI	PARTI	TONAL TYPE		
1553	Baldassarre Donato	5	RISM D3411	1 (solo quartine)	-	? ³³	GG
1562	Sperindio Bertoldo	5	RIMS B2129	2	-	c1c3c4c4F4	AA-E
1564	Annibale Padovano	5	RISM A1249	1 (solo quartine)	b	g2c2c3c3F3	G
1569	Philippe de Monte	6	RISM M3344	2	b	g2g2c2c2c3F3	D-G
1574	Cosimo Bottegari	1	I-MOe, ms. MUS.C.0311, c. 20v	1 (strofico)	b	g2	G
1577	Fabrizio Dentice	4	RISM 1577/8	1 (strofico)	-	c1c3c4F4	D
1582	Orazio Tigrini	6	RISM T792	2	-	c1c1c3c4c4F4	AA
1584	Girolamo Conversi	6	RISM C3551	2	b	c1c3c4c4F3F4	D-GG
1586	Giovanni de' Bardi	5	RISM 1586/20	3	b	c1c2c4c4F4	AA-GG
a1588	Alfonso Ferrabosco	5	Charteris C137 ³⁴	1 (solo quartine)	b	g2g2c3c3F3	G
1590	Claudio Monteverdi	5	RISM M3456	1 (solo quartine)	b	g2c2c3c3F3	G
1591	Rocco Rodio	5	RISM 1591/18	2	b	g2c1c2c3F3	G
1592	Francesco Giannelli	3	RISM G1837	2	? ³⁵	?	?
1614	Francesco Dognazzi	1	RISM D3322	4	b	c4 (b.c. F4)	GG
1615	Marco da Gagliano	2	RISM 1615/16	3	b	c1c1 (b. c. F4)	GG

32. Nell'ultima colonna la doppia lettera maiuscola indica l'ottava grave, mentre le lettere separate da un trattino indicano la sonorità conclusiva delle diverse parti. Nell'intonazione di Giovanni de' Bardi la seconda e la terza parte terminano entrambe in Sol.

33. Non mi è nota la disposizione di chiavi di questo madrigale. L'introduzione generale alla collana che ospita l'edizione curata da Martha Feldman promette di riportare l'informazione nell'introduzione di ciascun volume, cosa che non avviene per l'edizione delle musiche di Donato. Cfr. BALDASSARRE DONATO, *Il primo libro di madregali a cinque et a sei voci con tre dialoghi a sette* (Venice, 1553), ed. by Martha Feldman, Garland, London-New York 1991 (Sixteenth-Century Madrigal, 10).

34. RICHARD CHARTERIS, *Alfonso Ferrabosco the Elder (1543-1588): A Thematic Catalogue of His Music, with a Biographical Calendar*, Pendragon Press, New York 1984 (Thematic Catalogue Series, 11).

35. La raccolta è incompleta. I due libri-parte pervenuti (canto e basso) non sono stati consultati.

Tra le intonazioni precedenti al 1590 che mettono in musica soltanto le quartine e che Monteverdi potrebbe aver conosciuto vi sono dunque i madrigali di Baldassarre Donato (1553) e Annibale Padovano (1564). Non è chiaro se il madrigale di Alfonso Ferrabosco senior (*ante* 1588), tramandato da alcune copie manoscritte di provenienza inglese, abbia circolato o meno in Italia in quegli stessi anni.³⁶

Il madrigale di Baldassarre Donato, oltre che per il diverso impianto modale, si mostra differente sin dal primo episodio, nel quale il motivo d'apertura viene esposto e imitato rigorosamente da tutte le voci (*do-sol* ascendente, imitato al grave da *sol-do* ascendente, eccetera). Più interessante sembra la corrispondenza con il madrigale di Annibale Padovano, che presenta lo stesso *tonal type* dell'intonazione di Monteverdi (cfr. tab. 9)³⁷ e con essa ha in comune alcuni motivi. Fra i motivi comuni più evidenti, ancorché non del tutto corrispondenti, vi è quello che nel primo episodio dell'intonazione di Padovano è affidato alle voci di quinto e basso (es. 9), mentre nell'*exordium* del madrigale di Monteverdi compare nelle voci di alto e basso (es. 10).³⁸

36. ALFONSO FERRABOSCO, *Italian Madrigals in Manuscript and Printed Anthologies I*, ed. by Richard Charteris, American Institute of Musicology-Hänssler Verlag, Neuhausen-Stuttgart 1987 (Corpus Mensurabilis Musicae, 96), pp. XI-XIII.

37. La combinazione di chiavi di questo madrigale è desunta dall'unica edizione a me nota: *Italienische Musiker und das Kaiserhaus 1567-1625: Dedikationsstücke und Werke von Musikern im Dienste des Kaiserhauses: Madrigale / von Filippo di Monte, Francesco Portinaro, Andrea Gabrieli, Annibale Padoano, Matteo Flecha, Carlo Luython, Lamberto de Sayve, Giacomo Regnart, Francesco Rovigo, Alessandro Orologio, Camillo Zanotti, Giovanni Priuli*, bearbeitet von Alfred Einstein, Universal Edition A. G., Wien 1934 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 77).

38. I due madrigali si somigliano in diversi punti, specialmente per quanto riguarda i movimenti del basso, a dire il vero piuttosto comuni. Si veda, in entrambi i madrigali, la musica all'altezza del verso «hor è ben giunto ogni mia festa a riva».

Es. 9. Annibale Padovano, *Cantai un tempo*, bb. 1–8

Es. 10. Claudio Monteverdi, *Cantai un tempo*, bb. 1–8

Né il madrigale di Cipriano de Rore, né quello di Annibale Padovano presentano analogie con il madrigale di Monteverdi paragonabili a quelle individuate da Piero Gargiulo e da Antonio Delfino tra due madrigali di Cortellini e Ingegneri e altrettanti brani del *Secondo libro*.³⁹

Tuttavia, non si può escludere che Monteverdi conoscesse una o entrambe le composizioni e potesse essersi ispirato ad esse. Com'è prevedibile nel caso di musiche composte intorno alla metà del Cinquecento, dal punto di vista della ripetitività melodica e della densità polifonica — i due parametri che sono stati analizzati nel secondo libro monteverdiano con l'ausilio di strumenti digitali — questi due madrigali presentano caratteristiche tra loro simili e, a loro volta,

39. GARGIULO, *Da Cortellini a Monteverdi?*; DELFINO, *Osservazioni su «Quell'ombra esser vorrei»*.

paragonabili a quelle individuate nell'intonazione volutamente arcaizzante di Claudio Monteverdi.

Includendo anche queste due composizioni nel campione di musiche da sottoporre all'analisi digitale e formulando una semplice richiesta, cioè quella di trovare i madrigali più simili a *Cantai un tempo*, otterremmo il risultato mostrato in fig. 5. Il dato, di per sé poco rilevante, è tuttavia utile per confermare che questa metodologia può essere implementata, arricchita con nuove funzionalità ed estesa a un più vasto campione di musiche.

```
In [25]: query2 = 'I due madrigali con il punteggio più vicino a quello di "Cantai un tempo" sono:'

In [26]: madrig = 'Cantai un tempo'
punt_madrig = analisi.loc[analisi['Madrigale'] == madrig, 'Punteggio'].values[0]
analisi['punteggio_simile'] = abs(analisi['Punteggio'] - punt_madrig)
punteggio_simile = analisi.sort_values(by='punteggio_simile').iloc[1:3]['Madrigale'].tolist()
separator = ' e '
elenco = separator.join(punteggio_simile)
print(query2, elenco)

I due madrigali con il punteggio più vicino a quello di "Cantai un tempo" sono: Cantai mentre ch'i' arsi [de Rore] e Cantai un tempo [Padovano]
```

Fig. 5. La macchina individua i due madrigali con il “Punteggio” più vicino a quello di *Cantai un tempo* (cfr. fig. 4 *supra*)

Conclusioni

Il madrigale *Cantai un tempo* si dimostra un caso di studio interessante per comprendere il rapporto di Claudio Monteverdi con lo stile dei compositori delle generazioni precedenti. Gli aspetti arcaizzanti rilevati in questo madrigale potrebbero essere riconducibili all'influenza di alcuni modelli, fra cui verosimilmente l'omonimo madrigale di Annibale Padovano, pubblicato nel 1553 e il madrigale *Cantai mentre ch'i' arsi del mio foco* di Cipriano de Rore, pubblicato nel 1542. A fare da sfondo a questo singolare esercizio compositivo vi è il sonetto di Pietro Bembo, o, più precisamente, le sole quartine del suo componimento poetico.

Le caratteristiche del madrigale, già ampiamente commentate da diversi studiosi, hanno offerto l'occasione per programmare uno strumento di analisi digitale in grado di cogliere alcuni elementi specifici all'interno del secondo libro di Monteverdi. Sulla scorta dei risultati ottenuti, è possibile affermare che le strategie di ricerca messe a punto in questa occasione potrebbero costituire un primo passo per un'analisi digitale più approfondita di questo repertorio. Con le adeguate strategie di ricerca si potranno analizzare aspetti come l'organizzazione dello spazio sonoro (i parametri potrebbero essere: le sonorità di approdo delle cadenze, l'ambito di una voce significativa, la presenza del

bemolle in chiave, la sonorità conclusiva, eccetera)⁴⁰ o l'organizzazione formale (possibili parametri: la presenza di cesure, la distribuzione del testo, eccetera), o altri ancora. Il vantaggio dell'assistenza degli strumenti digitali risiede soprattutto nella possibilità di analizzare in tempi rapidi grandi quantità di musica, posto che si riesca a insegnare alla macchina che cosa cercare e come restituire i risultati in modo comprensibile.

40. Un altro parametro potrebbe essere la combinazione delle chiavi originali. Tuttavia, a meno che non siano esplicitate nei metadati della partitura, o che non siano mantenute in trascrizione, la macchina non è in grado di risalire alle chiavi impiegate dal compositore.

DINA TITAN

«IMITAR IL PARLAR»
AND THE «QUESTIONE DELLA LINGUA»
IN SILVESTRO GANASSI'S *Fontegara*

Any attempt to draw connections between the writings of the sixteenth-century instrumentalist Silvestro Ganassi and those of Cardinal Pietro Bembo might, at first sight, seem somewhat farfetched. The very nature of the writings of these authors is testimony of their primary and fairly distinct realm of cultural activity: literary and musical. In addition to that, Ganassi's employment as an instrumentalist of the Venetian *Signoria* seems rather ordinary in comparison to Bembo's prominent social and cultural status. Although Ganassi's oeuvre is certainly impressive in regards to the insight it offers on a highly demanding instrumental practice and for the somewhat surprising recurrent references to other artistic disciplines, it is first and foremost the output of a practitioner. His treatises are the product of a virtuoso musician who cleverly employs the emergent printing business to promote a new social and artistic valorisation of instrumentalists and instrumental music.¹ On the other hand, Ganassi and Bembo were both active in Venice during the first half of the sixteenth century and, although no sound evidence can be offered at this point, it is entirely plausible that they met as a result of their professional activities and overlapping social milieu.² The recent documented biography of Ganassi even

1. For a more in-depth account of the corpus of interdisciplinary references in Silvestro Ganassi's three instrumental treatises (*Opera intitulata Fontegara*, Silvestro Ganassi, Venezia 1535; *Regola rubertina*, Silvestro Ganassi, Venezia 1542; *Letitione seconda*, Silvestro Ganassi, Venezia 1543) as means of artistic self-fashioning, see DINA TITAN, *The Origins of Instrumental Diminution in Renaissance Venice: Ganassi's Fontegara*, Ph.D. diss., University of Utrecht 2019, pp. 135–91. For a discussion on the printing of *Fontegara* see DINA TITAN, *The Printing of Silvestro Ganassi's Fontegara: A Comparative Survey of the Extant Copies*, «Recercare», XXXIV 2022, pp. 13–59.

2. The study of Ganassi's social milieu indicates that he was in contact with various artists and musicians active in Venice. Firstly, the dedicatees of his treatises, Andrea Gritti, Ruberto Strozzi and Neri Capponi, were prominent patrons of the arts. The corpus of references to famous musicians and the inclusion of madrigals composed by others in Ganassi's treatises allows for a broader sketch of his artistic milieu (i.e. Adrian Willaert, Nicolas Gombert,

brings a family bond between the two Venetian men to the fore: Ganassi's second wife, Urania, was the daughter of a less prosperous member of the prominent family, Giovanni Bembo.³ Furthermore, the extant copy of *Fontegara* preserved in the Herzog August Bibliothek of Wolfenbüttel contains a handwritten note by Ganassi addressed to a certain *Messer Domenico*, for whom Ganassi had hoped to write three-hundred cadences on one single *soggetto*.⁴ Di Pasquale suggests that Domenico was Silvestro Ganassi's brother-in-law, brother of Urania and son of Giovanni Bembo.⁵

Throughout the sixteenth and seventeenth centuries, several treatises on diminution and instrumental technique refer to imitation of human voice as a benchmark criterion for performance practice, apparently establishing a hierarchical relationship between vocal and instrumental performance. These references have often been interpreted as a performative advice for instrumentalists to follow the model of singers. As handy as these generalisations might be for gaining a wider historical perspective on ever-changing musical traditions, at the same time they are fairly risky, due to the tendency to overlook the nuanced and fluid meaning that specific terminology, such as «imitare la voce humana», might have at different moments in time. As will become clear, the «imitation of human voice» in *Fontegara* touches upon certain topics that seem to either have fallen into disuse in later diminution treatises or have changed in significance.

The uniqueness of Ganassi's treatise could be partially explained by the fact that it stands chronologically isolated. Its next Venetian counterpart, Girolamo

Francesco da Milano, Giuliano Tiburtino, Ludovico Lasagnino, Alfonso da Ferrara, Giovanni Battista Sansone («il Siciliano»), Rubertino Mantovano, and, finally, the madrigal composers Jhan Gero and Giacomo Fogliano). The references by other authors to Ganassi are equally informative. The instrumentalist is mentioned in the works of Ludovico Dolce, Paolo Pino, Filippo Oriolo da Bassano, Teofilo Folengo, Francesco Sansovino and even Pietro Aretino. See also BONNIE J. BLACKBURN, *Myself When Young: Becoming a Musician in Renaissance Italy – or Not*, «Proceedings of the British Academy», CLXXXI 2012, pp. 169–203, footnote 20, for reference to a possible encounter between Ganassi and Titian. See TITAN, *The Origins of Instrumental Diminution*, pp. 135–63, for a more detailed account of Ganassi's social milieu.

3. MARCO DI PASQUALE, *Silvestro Ganassi: A Documented Biography*, «Recercare», XXXI/1–2 2019, pp. 29–102. Di Pasquale offers archival evidence of the fact that Ganassi's second wife, Urania, was «a natural daughter of Giovanni Bembo (1473–1545), the descendant of a secondary, and less prosperous, branch of the powerful Venetian family». Giovanni appears to have received a «good humanistic education», before making his way to Corfù where, apart from commercial activities, he also «perfected the study of Greek». For this quote, see DI PASQUALE, *Silvestro Ganassi*, pp. 45–6.

4. The volume contains one-hundred and seventy-five cadences.

5. See DI PASQUALE, *Silvestro Ganassi*, p. 73.

Dalla Casa's *Il vero modo di diminuir*, was only printed nearly fifty years later.⁶ However, it is first and foremost its musical style that distinguishes *Fontegara* from later publications. Due to its unparalleled rhythmical complexity and systematic use of proportions, Ganassi's style has long posed serious obstacles for modern musicians interested in historically-informed performance practice. *Fontegara* also features diminutions which, contrary to the general understanding of these embellishments as a fast-moving, melodical ornamentation, solely exhibit a purely rhythmical rendering of the original interval. Often overlooked, but most important for the present discussion is the specific significance that Ganassi gives to imitation of the human voice: «imitar il parlar». Ganassi proclaims that instrumentalists must be aware that «all musical instruments are less dignified in relation and comparison to the human voice; therefore, we will strive to learn from it and to imitate it». In a fictitious dialogue-like conversation, a doubting interlocutor poses the obvious question: «how could it be possible that one could claim that such an object [i.e. recorder] would produce the utterings of speech?» Ganassi responds by comparing a painter's ability to imitate the various colours existent in nature to a recorder player's ability to imitate the human voice through the proportion of the breath and occlusion of the tongue. Ganassi boasts about his extensive experience in this matter, claiming to have heard musicians who could «make words understood» through their playing. Most importantly, he places «imitar il parlar» as the core objective of his entire treatise, and not as a mere

6. The diminution treatises, in chronological order, are: GANASSI, *Fontegara*; DIEGO ORTIZ, *El primo libro [...] nel qual si tratta delle glose sopra le cadenze et altre sorte de punti in la musica del violone*, Valerio Dorico, Roma 1553; GIROLAMO DALLA CASA, *Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti di fiato, et corda, et di voce humana. Libro primo*, Angelo Gardano, Venezia 1584; GIOVANNI BASSANO, *Ricercate, passaggi et cadentie per potersi essercitar nel diminuir terminatamente con ogni sorte d'istrumento*, Giacomo Vincenti, Venezia 1585; GIOVANNI BASSANO, *Motetti, madrigali et canzone francese [...] diminuiti per sonar con ogni sorte di stromenti*, Giacomo Vincenti, Venezia 1591; GIOVANNI LUCA CONFORTI, *Breve et facile maniera d'essercitarsi ad ogni scolaro non solamente a far passaggi [...] ma ancora per potere da sé senza maestri scrivere ogni opera*, Roma 1593; RICCARDO ROGNONI, *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire terminatamente con ogni sorte d'instromenti*, Giacomo Vincenti, Venezia 1592; GIOVANNI BATTISTA BOVICELLI, *Regole, passaggi di musica, madrigali et motetti passeggiati*, Giacomo Vincenti, Venezia 1594; FRANCESCO ROGNONI, *Selva de varii passaggi*, Filippo Lomazzo, Milano 1620; GIOVANNI SPADI DA FAENZA, *Libro di passaggi ascendenti et descendenti*, Alessandro Vincenti, Venezia 1624. Two other sources of diminution tradition were not printed, but are relevant to our understanding of the musical style: GIOVANNI CAMILLO MAFFEI, *Delle lettere del signor Gio. Camillo Maffei*, Raymundo Amato, Napoli 1562, and AURELIO VIRGILIANO, *Il Dolcimelo* (in manuscript, ca. 1601).

instruction to performance.⁷ Obviously, at this point, one is left to wonder what Ganassi actually meant, and in what way the treatise as a whole, including its unusual diminutions, could fulfil the proposed aim: imitation of speech. The crucial element here is that Ganassi does not establish a comparison to the flexibility of a vocal performance, as his reference is to «parlar» rather than «cantar».

Although it falls somewhat outside of the scope of the present article, it is yet of great relevance to note that Ganassi's rhythmically complex diminutions are, in fact, the result of his close adherence to the poetic principles of «rhyth-mopoiia» in emulation of two ancient Greek treatises that were brought to Venice due to the Bessarion's Act of Donation: Aristoxenus' *Elementa rhythmica* and Aristides Quintilianus' *De musica*.⁸ Ganassi meticulously follows the rhythmic criteria applicable to ancient prosody, applying them to craft his rhythmically varied and complex ornaments. Ganassi's imitation of speech and of the human voice transcends mere practical instructions. It is best interpreted as a compositional principle and an intrinsic element of style, permeating each of the diminution examples. In that sense, the 'parlando'-like quality of his purely rhythmic diminutions is perhaps best understood as the purest expression of the Greek poetic parameters in *Fontegara*. They simply embellish basic intervals through an exclusively rhythmic rendering of their pitches

7. The original text reads: «Voi havete a sapere co[m]e tutti li instrumenti musicali sono rispetto & co[m]paratione ala voce humana ma[n]cho degni p[er] tanto noi si afforzeremo da q[ue]lla i[m]parare & imitarla: onde tu potresti dire co[m]e sara possibile conciosia cosa che essa proferisce ogni parlare dil che no[n] credo che ditto flauto mai sia simile ad essa humana voce & io te rispondo che cosi come il degno & p[er]fetto dipintor imita ogni cosa creata ala natura con la variation di colori cosi con tale instrumento di fiato & corde potrai imitare el proferire che fa la humana voce [...] lo instrume[n]to imitera il proferir della humana voce co[n] la proportion del fiato & offuscation della lingua con lo agiuto de deti & di q[ue]sto ne o fatto esperie[n]tia & audito da altri sonatori farsi inte[n]dere co[n] il suo sonar le p[ar]ole di essa cosa che si poteva be[n] dire a q[ue]llo instr[ument]o no[n] ma[n]carli altro che la forma dil corpo humano si co[m]e si dice ala pintura be[n] fatta no[n] ma[n]carli solu[m] il fiato: si che haveti a essere certi del suo termine p[er] dite rason de poter imitar il p[ar]lar». For a complete transcription of the original text presented in parallel with an English translation see TITAN, *The Origins of Instrumental Diminution*, Annexe I, pp. I–CVII.

8. The subject and scope of the present article does not allow for an in-depth discussion on the principles applied by Ganassi to meticulously construct his musical style according to the parameters borrowed from two ancient Greek sources available in Venice at the time. See TITAN, *The Origins of Instrumental Diminution*, pp. 84–134 and 193–260. For translations of the original ancient sources see ARISTOXENUS, *Elementa rhythmica*, ed. by Lionel Pearson, Clarendon Press, Oxford 1990, and ARISTIDES QUINTILIANUS, *On Music*, in three books: translation, with introduction, commentary and annotations, ed. by Thomas Mathiesen, Yale University Press, New Haven-London 1983.

(even including rests). These purely rhythmic diminutions are quite detached from the extremely volatile melodic embellishments that are so typical for the diminution treatises from the turn of the sixteenth-century. The examples below grant a glimpse on Ganassi's varied treatment of the accepted subdivisions of paeonic (five time-lengths), sesquialterean (six time-lengths) and epitritic feet (seven time-lengths) as described in the ancient Greek sources.

Regola Seconda



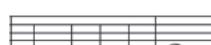
RS-2ascM1A8 – [3:2]



RS-2ascM1A9 – [3:2]



RS-2ascM2A8 – [1:1], subdivision [3:2-2:3]



RS-2ascM1A10 – [1:1], subdivision [3:2-2:3]

Regola Terza



RT-2ascM8A4 – [1:1]⁶⁹⁸



RT-2ascM8A5 – [1:1]



RT-2descM4A5 – [1:1]

Regola Quarta



RQ-M9A4 – [1:1], subdivision [3:4-4:3]



RQ-M12A4 – [1:1], subdivision [4:3-3:4]

Fig. 1: Examples of purely rhythmic diminutions in *Fontegara*⁹

9. The codification system applied here aims to facilitate the identification of individual diminution examples taken from *Fontegara*, presenting all required information in the following order: «regola», interval descriptor, «moto» and «atto». The «regole» are indicated by their respective abbreviations: RP, RS, RT and RQ (respectively, «Regola prima», «Regola seconda», «Regola terza» and «Regola quarta»). The interval descriptors appear in an abridged form, for example, 2asc represents «seconda ascendente» and 2desc indicates «seconda descendente». These are followed by the individual «moto» (which are numbered in vertical orientation on the left-hand side of the page openings of *Fontegara*) and, finally, by the precise diminution example, i.e. «atto» (numbered in a horizontal orientation across the page openings). For example: RS-3descM2A6 refers to «Regola seconda», interval of the descending third number two, diminution example number six (which is the first diminution on the top left of the fol. Hii recto). The musical examples presented here are directly taken from my Ph.D. dissertation. See TITAN, *The Origins of Instrumental Diminution*, p. 254.

One must realise that Ganassi's imitation of the human voice refers to a poetic language that had little in common with an everyday conversational tone.¹⁰ Ganassi's intimate connection to the «fuoriusciti» Ruberto Strozzi and Neri Capponi, both eager patrons and collectors of madrigals, might have contributed to his interest in language as a central parameter for music matters.¹¹ Moreover, the fact that the Bessarion collection, including the two relevant ancient sources mentioned above, fell under the librarian care of Pietro Bembo from 1530 onward also sheds light on how Ganassi might have come in contact with the works of Aristoxenus and Aristides Quintilianus.

Leaving Ganassi's musical style aside, the present article approaches the discussion regarding the imitation of human voice from an alternative viewpoint, focussing on an instrument-technical aspect: Ganassi's in-depth presentation of articulations and of the movements of the tongue. The «questione della lingua» in the title of this article (pun intended) seemingly alludes to two entirely different cultural universes: the poetic language as discussed by Bembo, on the one hand, and Ganassi's presentation of instrumental articulations, on the other. Could there perhaps be any correlation between them?

Instrumental articulation: Ganassi's teachings on the movements of the tongue

An understanding of Ganassi's presentation of instrumental articulations must take his reference to the imitation of the human voice or imitation of speech into account. The discussion in *Fontegara* regarding the several variants of movements of the tongue is painstakingly detailed, evincing Ganassi's tendency to present topics in a categorised manner.¹² He surveys the several movements of the tongue from a phonetic viewpoint, giving recurrent attention to their resulting emotive effects on the listener. The sheer fact that *Fontegara* contains four chapters about instrumental articulation is already

10. I would like to thank Cristina Cassia and Massimo Privitera for the stimulating discussions and their comments after the presentation of this paper during the Giornata di Studi *Music and Culture in Pietro Bembo's Padua*, Padua, 28 October 2022.

11. On linguistic matters and the origins of the madrigal, see DEAN MACE, *Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal*, «Musical Quarterly», LV 1969, pp. 65–86. In regards to the madrigal patronage of Ruberto Strozzi see RICHARD AGEE, *Ruberto Strozzi and the Early Madrigal*, «Journal of the American Musicological Society», XXXVI/1 1983, pp. 1–17, and MARTHA FELDMAN, *City Culture and the Madrigal at Venice*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1995, pp. 24–46.

12. For example, the same meticulous approach is applied to his fingering tables (chapters 3 and 4 and again 25) and to the categories of diminutions introduced in chapters 9 to 12.

noteworthy in itself.¹³ The underlying question here is whether Ganassi's distinct classification of the movements of the tongue in *Fontegara* should be solely interpreted as a reflection of the practical character of the treatise and, therefore, as a mere description of a technical aspect of instrumental practice or if there is, perhaps, another explanation. Precisely how could these articulations function as contributing factors to the successful achievement of *Fontegara*'s main goal, «imitar il parlar»?

At various instances in *Fontegara*, Ganassi directly links instrument-technical matters to the achievement of a desirable performative quality. In his initial presentation of the three main requirements of recorder technique (airflow, agility of the hand and movements of the tongue), for instance, Ganassi indicates that airflow and dynamics serve as means to emulate the varied emotive effects of a singer's pronunciation. He refers to the varied pronunciation of words but, interestingly, does not connect it to its nearest instrumental-technical equivalent, the movements of the tongue. Instead, he establishes a direct comparison between the way vocalists may vary their pronunciation of the words as a response to their contextual meaning and a recorder player's varied airflow and dynamic contrasts.

This instrument, called the recorder, requires three things: first, the breath, second, the hand and [in] third [place], the tongue. In what relates to the breath, the human voice is like a mistress that teaches where to proceed in a moderate manner; because when the singer sings a certain [musical] composition with soothing words, he makes his pronunciation soothing; if [the words are] joyful, he [similarly carries on] in a joyful manner. Hence, if you would wish to imitate such an effect, then you should proceed with a moderate breath, so that, in the due moments, you may alter it by either augmenting or diminishing [the airflow].¹⁴

13. Most authors of later diminution treatises deal with the subject of articulation in a much more abridged form. For example, Dalla Casa's discussion on tonguing is limited to three short paragraphs, comparable to what Ganassi discusses in chapter 5 alone.

14. See GANASSI, *Fontegara*, chapter 2, and TITAN, *The Origins of Instrumental Diminution*, Annexe 1, pp. XII–XIII. The original text reads: «Questo instrume[n]to nominato flauto richiede tre cose prima el fiato seconda la mano terza la lingua qua[n]to al fiato la voce humana co[m]e magistra ne insegna dover essere p[ro]ceduto mediocralmente p[er]che quando il ca[n]tor ca[n]ta alcuna co[m]position co[n] parole placabile lui fa la p[ro]nu[n]cia placabile se gioco[n]da & lui co[n] il mo[do] gioco[n]do p[er]o volendo imitar si[mi]le effetto si p[ro]ciedera il fiato mediocre accio si possa crescere e minuir ali sui te[m]pi». A quite similar statement appears in DALLA CASA, *Il vero modo di diminuir*. The *cornetto* is praised above other instruments for its ability to imitate the human due to its greater range of dynamic variation. In fact, in many aspects of his technical presentation Dalla Casa seems to follow the

In order to fully grasp the nuanced meaning of «imitar il parlar», we need to direct our attention to the chapters that examine the third element: the movements of the tongue. Ganassi outlines matters such as the place of occlusion and the various degrees of interruption of the air stream, the effect of different consonants, the presence and absence of the various vowels and, finally, the effect that the speed of performance might have on the quality of the pronounced syllables.

Chapter 5 sets the tone by introducing the so-called three original types of movements of the tongue. Ganassi states these are essentially formed by two syllables, and that their effects range from two «extremes as well as their mean». Whereas the first original tonguing («te-che») creates a crude and harsh effect («crudo & aspro»), the third one («le-re») is qualified as pleasing and delicate («piacevole over plane»). The second articulation is «mediocre», because it literally assembles individual elements taken from the other two tongueings («te-re»). The description gains a semi-moral tone: the «mediocre» quality of the second articulation is, literally and figuratively, the tempered mean that is found in between the two extremes, i.e. the well-balanced combination of harshness and tenderness.

The first [movement of the tongue], for example, is formed by these two syllables te-che, te-che, te-che; the second, te-re, te-re, te-re, te; and the third, lere, lere, lere, le. You should also know that these three original movements contain in themselves the [two] extremes as well as their mean. For it is true to say that the first articulation, the so-called first original movement, proceeds through [the use of] syllables that cause a crude and harsh effect; the third movement of the mentioned original [tonguings], [constitutes of] pleasant and delicate syllables. Their mean is the movement of the second original tonguing, which moves in the following manner: tere tere tere te. Note that this is a median movement, for it contains the other two in itself: the first syllable of the first original movement and, for its second syllable,

presentation of the movements of the tongue in *Fontegara*, but it is clear that «imitar la voce humana» no longer functions as the core objective of the treatise (and there is no reference to «imitar il parlar»). See GIROLAMO DALLA CASA, *Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti*, facsimile, Forni Editore, Bologna 1996 (Bibliotheca Musica Bononiensis, Ser. II, 23). The quote reads: «degli Stromenti di fiato il piu eccellente è il Cornetto per imitar la voce humana piu de gli altri stromenti. Questo stromento si adopera piano, & forte & in ogni sorte di Tuono, si come fa la voce». Dalla Casa adds that a good instrument, good tongue and few good-quality diminutions also contribute to the imitation of the human voice.

the second [syllable] of the third original [tonguing] thus, containing in itself the temperance of both extremes, i.e. the harshness and the tenderness.¹⁵

In this section, Ganassi refers to arguments borrowed from the Aristotelian doctrine of the mean, in which moral virtue is described as a state of character concerned with the choice between two extremes, and lying in the mean. Aristotle discusses the mean as «a proper, just-right point between excess and defect, being subject to individual and balanced choices that reflect purpose. It is not an arithmetical mean but a mean relative to the individual. [...] it depends on the person and on the purpose. Aristotle compares the mean rather to the idea of proportion in art».¹⁶ Similarly, in *Fontegara*, the focus falls on the decision-making process. It is up to the musician to make the adequate, just-right choice regarding which type of tonguing is needed to express emotional content (either textual or musical). Led by one's inner sense of beauty, balance and moral virtues, each individual is entrusted with the ability to make appropriate choices. The performer who aims at the imitation of the affective powers of the words in music will be able to make balanced and adequate choices, following his inner sense of beauty and virtue.¹⁷

15. The original text reads: «Il primo si e in essemplio queste due sillabe te che. te che te che. Il secondo tere tere tere te. Et in terzo lere lere lere le. Et sapi che questi tre moti originale contiene in si li estremi co[n] il suo mezzo. Che sia il vero il primo p[ro]ferire dil moto primo originale prociede per sillabe che causano effetto crudo & aspro: & il moto terzo de ditte originale per sillabe piacevole over plane: & il mezzo suo sie il moto de la seco[n]da originale ilquale move in qgesto modo. tere tere tere te & chel sia moto mediocre tu vedi chel co[n]tiene in si due: silabe la pri[m]a del pri[m]o moto originale la seco[n]da della seconda del moto terzo originale pero viene havere il temperame[n]to di q[ue]sti dui estremi cioe de durezza e tenerezza». The translation appears here as presented in TITAN, *The Origins of Instrumental Diminution*, Annexe 1, p. XXIX.

16. See ABRAHAM EDEL, *Aristotle and his Philosophy*, Routledge, Chapel Hill 1996, p. 266. Edel offers a comprehensive discussion of Aristotle's concept of the virtuous mean on pp. 252–80. According to his explanation «Virtues are not simply emotions such as desire, anger, fear and confidence. [...] The emotions are part of the raw material to be fashioned into virtues. [...] Virtue is thus a regulative form in which emotions and actions are patterned. Perhaps a virtue may be regarded as a first entelechy, like a language that has been learned or a skill that is mastered. There are definite conditions for virtuous action: the agent must act from knowledge, he must choose the acts for their own sake, and the acts must issue from a firm and unchangeable character». See PETER LOISIN, *Aristotle's Doctrine of the Mean*, «History of Philosophy Quarterly», IV 1987, pp. 329–42, for complementary information on the doctrine of the mean.

17. See TITAN, *The Origins of Instrumental Diminution*, pp. 172–3, and for information regarding why the doctrine of the mean would appeal to Ganassi's Venetian morals, as virtues

Chapter 6 deals with the varied effects of the original tonguings, additionally classified as being either complete or incomplete, i.e. halved («compiuta», «non compiuta cioè mezza»). Ganassi's explanation is clear: the three original tonguings are complete, because they contain two syllables. Consequently, the incomplete or halved articulations only contain one syllable or letter. Surprisingly, Ganassi also describes the possibility to exchange vowels («ta, te, ti, to, tu, ca, che, chi, cho, cu & altri modi»), and adds that if performed faster, these articulations will be reduced to single consonants (e.g. «ttt» or «ddd»).¹⁸ In the same chapter, Ganassi states that the first original tonguing is of a «dretta» nature («direct»), whereas the third one is «riversa» («reversed»).¹⁹ These categories do not introduce new movements of the tongue aside from three fundamental ones and their complete or incomplete variants, but simply offer additional (phonetical) information about them. An articulation is to be qualified as «riversa» if the syllables are less pronounced, in other words, when there is a lighter degree of occlusion of the airstream, whereas the «dretta» features more articulated or pronounced syllables. Curiously, Ganassi points out that an articulation typically classified as «lingua dretta» might become «riversa» when performed faster, as the pronunciation would necessarily be weakened due to the lesser degree of occlusion of the tongue.

Note that the above-mentioned original articulations generate some effects of the tongue [either] complete or incomplete, i.e. halved. The complete [tonguing] will be composed of two syllables, as are the original ones. The

such as decorum, moderation and balance would fit his forging of a well-balanced image of the musician, see p. 256.

18. This section is erroneously translated in the latest practical edition of *Fontegara*, fabricating an entirely new category of articulation (half-complete). For a detailed discussion of this edition, see the DINA TITAN, *Review: Silvestro Ganassi, Opera intitolata Fontegara*, ed. William Dongois and Philippe Canguilhem, «Revue belge de Musicologie», LXXV 2021, pp. 220–34, and for the discussion on this particular erroneous translation, see pp. 221–2. See also, SILVESTRO GANASSI, *Opera intitolata Fontegara*, ed. by William Dongois and Philippe Canguilhem, Droz, Geneva 2021, p. 62.

19. Note that the terminologies «dretta» and «riversa» also appear in Dalla Casa's treatise but it is clear that the specific significance differs from Ganassi's. In *Il vero modo di diminuir*, Dalla Casa first introduces three variants of «lingua riversa» or «di gorgia», qualifying them by their extreme speed and varied effects (i.e. «ler-ler», «der-der» and «ter-ter» described, respectively, as «dolce», «mediocre» and «crudo»). The following variant, «lingua dretta» («te-re»), is described for its occlusion point (near the teeth) and for the fact it is most suitable for slower-moving ornaments displaying *crome* and *semicrome*. Finally, the third variant («te-che») is described as a very crude variant, therefore, used by those who want to create «terribilità». On the following pages of his treatise, Dalla Casa even presents musical examples with an advice on which tonguings could be used for practising each of them.

halved [tonguing will be composed of] only one syllable or letter so this way, with the speed [of performance, it becomes]: ttttt or ddddd. Through the [here presented] syllable[s]: de de ge che or da de di do du, you should understand that you can exchange the first letter by any other one, as it would be [for example] in ‘ta te ti to tu’, ‘ca che chi co cu’ and so on. Furthermore, we can also label these tonguings as direct or reverse. The direct tonguing is the one in which the syllables are more articulated, just as it is the case of the first original tonguing. The reversed [tonguing] will be the one in which the syllables are pronounced in a feeble manner, as exemplified by the third original [tonguing]. But it is the truth that [when one increases] its speed, the pronunciation of [the tonguings] weakens, and therefore, it will [then] be qualified as reversed [tonguing].²⁰

Chapter 7 visually arranges the fundamental articulations and the other possible variants in three columns, making the criterion of categorisation explicit and allowing for alternative combinations of syllables, provided the essential phonetical qualities of each column are respected. The individual syllables are either classified as occlusives («te», «de» or «che») or liquids («le» and «re»). Their harsher or milder nature is a direct consequence of the degree and position of the occlusion of the tongue. The three columns demonstrate, respectively, the various combinations of two occlusive syllables, one occlusive and one liquid syllable and, finally, of two liquid ones. Ganassi’s analytical approach offers a condensed glimpse on several variants of articulations that may create the effects he initially described as «crudo & aspro», «mediocre» or «piacevole & plane».

20. Ganassi’s text reads: «Nota che i diti moti originali si causa alcuni effetti de lingua co[m]piuta e no[n] compiuta: cioe meza la co[m]piuta sara composta de due sillabe come son loriginale: la mezza de una sillaba over litera i[n] questo modo co[n] velocita .ttttt. over ddddd: & dela sillaba de de ge che over da de di do du. pero intenderai poter mutar la prima litera in ogni altra: si come seria ta te ti to tu. ca che chi co cu: & i[n] altri modi: & anchora causa uno nome de lingua chiamata dretta & riversa la drita sie q[ue]lla che piu p[ro]ferisse le silabe como e la prima delle originale: & la roversa sera q[ue]lla che mancho proferira le silabe como e la terza originale: & chel sia la verita dop[er]andose co[n] la sua velocita p[er]de il suo p[ro]ferire per ta[n]to se adima[n]dara riversa». The translation is mine.

Teche teche teche teche teche.	Tere tere tere tere tere.	Lere lere lere lere lere.
Tacha teche tichi tocho tuchu.	Tara tere tiri toro turu.	Lara lere liri loro luru.
Dacha deche dichi docho duchu.	Dara dare dari daro daru.	
Chara chare chari charo charu.		

Nora come io procedo da le lettere uocale accioche possi inuistichar quala silaba ouer litera la natura ti habia dotado di esprimere tal che con piu uelocita pcededo cō q̄sto ordine deponendoti li tre moti originali e poi a moto p̄ moto io distendero li sui uarii effetti da essi deriuati; cioe in questo modo Teche teche teche teche teche. Tere tere tere tere tere. Lere lere lere lere lere. Et a piu modi Tacha teche tichi tocho tuchu. Tara tere tiri toro turu. Lara lere liri loro luru. che non scri dacha deche dichi docho dachu. dara daredari daro daru. uo secondo che la natura hopera il tero chara chare chari charo charu.

Fig. 2: Silvestro Ganassi, *Fontegara*, Venezia 1535, chapter 7.²¹

Ganassi's decision to include all five vowels as an integral part of the articulation syllables is rather peculiar and not fully explained, as there is no clear description of their sonorous effect. Although the variation of vowels appears in the prose of chapters 6 and 7, and in the content of the three columns in chapter 7, the only practical advice Ganassi provides to the reader is to experiment and investigate which syllables come most naturally to each individual in order to facilitate speedy performance. It is noteworthy that throughout the treatise, Ganassi often expresses his trust in the empirical method for diverse artistic matters, relying on practical experimentation and professional experience (this is, in fact, another clear trace of Aristoxenus' influence).²² In chap-

21. The image is published here by permission of the Biblioteca Casanatense, Rome, MiC (shelfmark M XIII 115).

22. On Aristoxenus' empirical approach and its importance for sixteenth-century instrumentalists see CLAUDE PALISCA, *Aristoxenus Redeemed in the Renaissance*, «Revista de Musicología», XVI/3, 1993, pp. 1283–93. See GANASSI, *Fontegara*, chapter 4, GANASSI, *Regola rubertina*, chapter 7, and TITAN, *The Origins of Instrumental Diminution*, pp. 135–51, 199–202 and 260–72, on the influence of Aristoxenus on Ganassi's valorisation of the instrumentalists' sense perception. Following Aristoxenus' line of thought, typically when discussing matters of intonation, Ganassi gives credit to the musician's sense perception and «giudicio dell'orecchia». See, for example, his discussion about the 'newly discovered' extreme high notes or even, on how to tune viols of those less able instrument makers. Ganassi grants great value to practical, empirical methods as means to promote a new image of instrumentalists. It is noteworthy that, in his writings, he re-states a proverbial-like motto five times, «Dove manca la natura bisogna l'arte sia maestra», pointing to the musicians' ability to surpass nature. This motto nearly always appears in the sections of his treatises in which Ganassi discusses matters

ter 7, Ganassi returns to his categories «dretta» and «riversa», now making a comparison between the two individual syllables of a single fundamental articulation. He states that the first syllable should be qualified as «dretta» and the second syllable as «riversa».²³

In the final chapter dealing with the movements of the tongue (chapter 8), Ganassi offers yet further phonetical information, classifying all «lingua dretta» as «di testa» (i.e. «frontal»), because the occlusion and accumulation of the air happens below the (hard) palate and nearby the teeth. Consequently, all «riversa» articulations are of a guttural nature («di gorza») because the air accumulates further back in the mouth. Furthermore, in this chapter Ganassi mentions one other, special type of tonguing that does not pronounce any syllable at all, but the description is somewhat cryptical. In line with the title of this chapter, which refers to exhaling the air «per comodo della lingua», Ganassi is pointing to the fact that this articulation is of a 'frontal' nature simply because the air occupies the space adjacent to the lips (perhaps close to what nowadays is understood as *legato* or slurred notes), instead of describing another movement of the tongue.²⁴ As is clear from the survey above, Ganassi's account of articulation extends beyond the level of information needed for a (beginning) pupil to engage in practice.

Ganassi's emulation of ancient Greek sources

Before addressing the question whether this detailed description of the movements of the tongue is somehow linked to Ganassi's focus on imitation of speech, it is relevant to emphasise that the two above-mentioned ancient Greek musical sources are closely interrelated because much of the content of *Elementa rhythmica* that deals with the rhythmical arrangement of poetic feet is somewhat paraphrased in the later source.²⁵ Despite the fact that *De musica*

of intonation, clearly moving away from the mathematical ratios as governing principle for intonation and giving greater credit to practical experience.

23. In chapter 6, the entire first fundamental tonguing, «te-che», is qualified as «dretta» because it is more articulated; the third fundamental tonguing, le-re, is thus «riversa». A slight shift takes place in chapter 7 as these categories now are applied to individual syllables. Here, one gets a clear sense that the «direct» and «reverse» quality of these articulations is also defined by the place in the mouth where tongue interrupts the airflow.

24. These references to the tongue have been misinterpreted by a few modern musicians as if Ganassi would be describing an articulation in which the tongue must move in between the lips.

25. For information on these sources see LEWIS ROWELL, *Aristoxenus on Rhythm*, «Journal of Music Theory», XXIII/11979 pp. 63–79, QUINTILIANUS, *On Music*, pp. 94–103 and

contains an extensive section on metrics that is wanting in the fragmentary *Elementa rhythmica*, it is a fair assumption to suggest *Elementa rhythmica* once contained a similar exposition, now unfortunately lost. As a result, the following discussion must rely on the content of *De musica* (which was also available in a Latin translation at the time).²⁶

Quintilianus' approach to metrics is systematic and parallel to his treatment of melody and rhythm. It begins with an exposition on the smallest part of the articulate sound, and then proceeds to discuss larger combinations: «The beginning of the science of metric is the discourse on elements, then one on syllables, then one on feet, then consequently one on meters and a final one on poetry, which is juxtaposed for a demonstration of the object of the science of metric».²⁷ Relevant for the present discussion is the fact that *De musica* gradually introduces the concepts of vowels, semivowels as well as consonants (mute or liquid), describing their respective audible effects before moving on to a discussion on poetic feet and poetry. Quintilianus also offers information regarding the airflow, and describes the resulting effects as either a smooth, rough or, of a medial character.²⁸ His exposition includes information on the possible degrees and placings of the interruption of the airflow (palatal, dental or labial), as well as additional details regarding the accumulation of air.

An element is the smallest part of articulate sound. Of elements, those emitting sound clearly and audibly are termed vowels, and those touching the hearing indistinctly, semivowels. Those sounding altogether small and obscure are named mutes, that is to say, with little tone [...]. And then, of the mutes, those moving the breath above are named smooth; those bringing forth the breath from within with vehemence, rough, and those acting intermediately, medial.²⁹

ARISTOXENUS, *Elementa rhythmica*, pp. 15–9 and 47–66.

26. Burana's Latin translation was prepared for the music theorist Gaffurio. On Burana's translation of *De musica*, see CLAUDE PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, Yale University Press, New Haven-London 1985, pp. 111–3, 192 and 204. The medical doctor and philosopher Giovanni Francesco Burana was born in the last quarter of the fifteenth century in Verona. Between 1494 and 1497 he produced several translations at the request of Franchino Gaffurio, including Aristides Quintilianus' *De musica*.

27. QUINTILIANUS, *On Music*, p. 103.

28. Mathiesen's footnote clarifies matters: «The smooth mutes are pi, tau, kappa; the rough are phi, theta, and chi; the medial are beta, delta and gamma. Mutes are also classed as labial (pi, beta, phi), dental (tau, delta, theta) and palatal (kappa, gamma, chi)»; see QUINTILIANUS, *On Music*, p. 103, footnote 196.

29. QUINTILIANUS, *On Music*, p. 103.

Quintilianus also describes pairs of syllables by establishing a comparison between the individual syllables, qualifying the former as coarser, rougher (mute) and the latter variant as being of a milder and more delicate character (liquids). Here too, the reader encounters clear information regarding the blockage or the flow of air.

[...] as when two ensuing consonants, the former is mute, the latter liquid; for when the leading element of the combination happens to be of coarser sound, that of the second is thinner and is both elided and suppressed. [...] For while the rest of the liquids is pronounced by an emission of breath, this one alone we are forced to pronounce by blocking up the passage of our breath.³⁰

In Book II of *De musica*, Quintilianus provides the reader with further information regarding the quality of the syllables, now focusing on the placing of the articulation. The focus falls on the labial, dental and palatal mutes:

[...] some are sounded through the lips alone — by the breath forcing out the stoppage of the lips at the center — such as a beta and the mutes containing this sound,³¹ some sounded from the cheek with the lips parted a little — by the breath being emitted violently and broadly — such as the gamma and the extremes to either side,³² and some are sounded from the teeth separated a little — by the tongue as if it were slinging the breath suddenly at the center — such as tau and theta and the medial to these.³³

Many elements from these quotes resonate with Ganassi's chapters on instrumental articulation. Both authors, Quintilianus and Ganassi, opt to offer a systematic presentation of movements of the tongue ranging from single basic elements and syllables to other larger combinations of syllables. Furthermore, they equally expound their understanding of articulations using similar (phonetical) terminology, including information on matters such as the degree and placing of obstruction of the airflow, as well as on the airflow itself and the

30. QUINTILIANUS, *On Music*, p. 105.

31. See QUINTILIANUS, *On Music*, p. 140, footnote 228 for the identification of the other labial mutes as pi and phi.

32. These are the palatal mutes: kappa and chi. QUINTILIANUS, *On Music*, p. 140, footnote 229.

33. The medial dental mute is identified by Mathiesen as the delta. See QUINTILIANUS, *On Music*, p. 140, footnote 230. According to Mathiesen, in sections 11, 13 and 14 of Book II, Quintilianus also discusses how these elements will be related to ethical characters. See QUINTILIANUS, *On Music*, p. 103, footnote 196.

placing of the accumulation of air in the mouth. In that regard, for example, Ganassi's insistence on certain categories such as «lingua compiuta», «lingua non compiuta» creates a linguistic framework that allows for the inclusion of the basic linguistic elements, ranging from different consonants to two-syllable articulations. The recurrent reference to the role of the vowels in instrumental articulation could also be interpreted as an attempt to include all elements of (spoken) language, in emulation of *De musica*.

Furthermore, the definition of the original articulations as an expression of two extreme qualities, harshness and tenderness, as well as their medial, matches Quintilianus' description of the different mute consonants as rough, smooth or medial (which Burana translated to Latin as: «aspirata», «tenuia», «media»³⁴). Ganassi's choice of terminology («crudo & aspro, piacevole & plane, mediocre») is remarkably close to Quintilianus' and, by extension, to Burana's translation. The same can be said of the recurrent pieces of information scattered throughout the chapters on articulation regarding degrees of occlusion, the placing of the articulation (dental or frontal, palatal or guttural and other intermediate variants) and the consequent degree of accumulation of air in the mouth. The paired categories «lingua dretta» and «riversa» in *Fon-tegara* closely match Quintilianus' description of a pair of articulations (i.e. «the former is mute, the latter liquid») as the juxtaposition of two syllables of contrary qualities: mute and liquid, or frontal and guttural. The description of the effect of the flow or interruption of airstream as either «from above» (smooth mutes), «from within with vehemence» (coarser mutes), or «medial» is equally paralleled in Ganassi's classification of instrumental articulations.

Last but not least, Quintilianus' description of the labial mute consonants could offer a speculative interpretation of Ganassi's enigmatic description of an articulation which pronounces no syllable. In Ganassi's words, this tonguing occurs «da uno labro al altro», whereas Quintilianus states that the labial mutes are «sounded through the lips alone»³⁵. This interpretation implies that Ganassi perhaps did not fully grasp the concept of a labial mute as described in *De musica*. The possible presence of such a misconception demonstrates,

34. This fragment appears in the Latin translation made by Burana for the music theorist Gaffurio in fol. [10r] as: «Alia vero neutrius istorum differentiae partem habent. Mutorum igitur per se existentium, quæ in superficiae movent spiritum, tenuia dicuntur; quæ ex intimis partibus cum vehementia proferuntur, aspirata; quæ vero inter hæc duo sunt, media». The text of *De musica* was only accessible due to the transcription kindly prepared for me by Ed van der Vlist (Koninklijke Bibliotheek). Burana's translation is now preserved in Verona at the Biblioteca Capitolare, CCXL (201), fols. 1r–37v (ARISTIDES QUINTILIANUS, *De musica*, transl. by Johannes Franciscus Burana, [Milan] 1494).

35. QUINTILIANUS, *On Music*, p. 140.

from yet another viewpoint, how closely Ganassi attempted to emulate the ancient model, including a somewhat odd reference to the lips. The emulation of Quintilianus' text certainly adds a new connotation to «imitation of the human voice» and to «imitar il parlar» in instrumental practice, evincing Ganassi's concern with poetic language.

In compagnia: Ganassi's socio-cultural milieu

Considering Ganassi's lack of humanistic training, suchlike misconceptions lead us to ponder on another crucial question: how did Ganassi gain access and an in-depth understanding of these complex ancient sources? The mapping out of his social milieu brings a few possible individuals that could have played a pivotal role to the fore, either due to their fluency in Greek and affinity with ancient Greek writings (e.g. Ludovico Dolce, Gianbattista Casali),³⁶ or related to the fact that their own writings contain references that point to the emulation of the same ancient sources. The theoretical writings of Ludovico Fogliano (who was fluent in Greek) seem to encompass all of these features and display many traces of Aristoxenean influence. Of particular interest is Fogliano's insistence on valuing the judgement of the ear («giudicio della orecchia») as an equipped arbiter for matters of intonation, thus moving away from the Pythagorean, mathematical approach. In his *Musica theorica* (Venice 1529), consonances are valued by the resulting pleasing sound, rather than by their perfect ratios, granting greater artistic power to sense perception. Surely, Aristoxenus' line of thought would be attractive to sixteenth-century practitioners (in particular instrumentalists), so it is perhaps no surprise that both authors reserve a central role to sense perception in their writings.³⁷

36. Gianbattista Casali was a diplomat who must have known Greek, and who was keenly interested in ancient Greek music, in particular, the expressive qualities of modes. In fact, Casali hosted gatherings to discuss Greek musical matters with musicians and theorists such as the *maestro di cappella* of St. Mark's Basilica Adrian Willaert and Giovanni Del Lago. See *A correspondence of Renaissance musicians*, ed. by Bonnie J. Blackburn, Edward E. Lowinsky and Clement A. Miller, Clarendon Press, Oxford 1991, pp. 370–1, 548–62 and 927–8 (letters nos. 25, 46, 98).

37. It is plausible that Ganassi and Ludovico Fogliano might have known each other. Ganassi's third treatise printed in Venice in 1543, *Letitione Seconda*, contains a madrigal composed by the theorist's brother, Giacomo Fogliano (*Io vorrei dio d'amore*). For the attribution of *Io vorrei Dio d'Amor* to Giacomo Fogliano, see IAIN FENLON – JAMES HAAR, *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century: Sources and interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge 1988, pp. 222–6 and 234–5. The madrigal appears in a volume containing three-voice madrigals, *Delli madrigali a tre voci*, Ottaviano Scotto, Venezia 1537 (RISM B/I

Furthermore, Silvestro Ganassi is mentioned in Pietro Aretino's *Le carte parlanti* (Venice 1543) and in Ludovico Dolce's *Dialogo della pittura* (Venice 1557), so it is plausible that he might have been a (peripheral) member of their socio-cultural milieu as well. These references, which are somewhat similar, indicate that Dolce and Aretino seem to have been acquainted with Ganassi and, at least to a certain extent, with his *Fontegara*.³⁸ Aretino's quote is of a light-hearted nature, mocking Ganassi's claim that an object can «imitar il parlar». He refers to *Fontegara*'s core objective, but ridicules it through the addition of a few amusing examples. In a dialogue form, *Le carte parlanti* (equally inanimate) satirically picture Silvestro Ganassi as a «musician painter and divine philosopher» who absurdly claims that all things speak: the noise of a shattered glass tells you that it is broken; the knocking on a door tells you it that there is someone is looking for you; cold, thirst and fatigue warn you to warm yourself up, to drink and to sleep, itching tells you to scratch yourself and, tiredness commands you to sit down. Aretino leaves little room for misinterpretation: «Il mondo è asinato».³⁹

1537/7) attributed to Jacobus Folia (Giacomo Fogliano) among other madrigals by Costanzo Festa. As the same madrigal appeared in a later volume (COSTANZO FESTA, *Il vero libro di madrigali a tre voci*, Antonio Gardano, Venezia 1543), it has been mistakenly attributed to Festa.

38. Note that Ludovico Fogliano was also acquainted with Aretino. In a letter, Aretino tries to persuade Fogliano to translate texts from Greek. Palisca quotes a letter from Aretino to Fogliano dated 30 November 1537: «If you start to render in our vernacular the Greek of Aristotle, you will be the cause of making bigger than men those people who, not understanding the language of others cannot derive benefit from a gift of nature. Surely you alone are qualified to clarify the obscure with your plain speech, sweetly opening senses, confused in the clouds of the material. Therefore, get on with your honoured translation, providing for the enrichment of ambitious intellects». PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, p. 235, and for the complete text of the letter see PIETRO ARETINO, *Lettere*, vol. 1, ed. by Paolo Procaccioli, Salerno Editrice, Rome 1997, pp. 362–3, letter no. 26. Ganassi is also mentioned by other sixteenth-century authors (Pino, Sansovino, Folengo). The entire corpus of interdisciplinary references attests to Ganassi's social standing and prestige.

39. See PIETRO ARETINO, *Le carte parlanti*, ed. by Giovanni Casalegno and Gabriella Giaccone, Sellerio Editore, Palermo 1992, pp. 125–6. Of course, the satire also resides in the fact that the «carte» are the speaker in this dialogue. The complete quote in *Le carte parlanti* reads: «CARTE: Ci si farebbe postema, se non ti dicessimo che quando pur la pedagogia anfanì circa il parlar di noi che siamo carte, non accettando l'autorità di Silvestro Ganassi dal Fondago che, seguendo l'oppenione carnevalesca, vuole che ogni cosa favelli provandola con dire che il bicchiere che casca ti dice ch'egli è rotto con il suo farsi in cento pezzi, gli acquetaremo con le lore testimonianze. PADOVANO: Il mondo è asinato. CARTE: Il musico pittore e filosofo divinissimo dice che la porta bussata ti fa sapere che un ti dimanda, dice che la gonnella che puzza di abrusciaticcio ti scopre il carbone che la guasta. Dice che la chioccia, che ha smarriti i pulcini, gli chiama con il cò cò cò. Dice che la gallina, doppo il far de l'uovo, lo fa intendere

Ludovico Dolce's reference to Ganassi, on the other hand, touches upon a recurrent sixteenth-century debate of a more serious nature, which establishes a comparison between painting and poetry (referring to Horace's «ut pictura poesis»). The tone of Dolce's description is complimentary, and focusses on Ganassi's skills as a painter and, in particular, his ability to create the illusion that the depicted figures are alive and speak. Through the words of his semi-fictional interlocutor «Pietro Aretino», Dolce also makes it clear that the idea of talking images is not an effect or property of the depicted object, but an illusion created by the spectator's imagination: an imprint of an external stimulus upon the mind. Both quotes are comparable in that they present Ganassi as the defender of inanimate objects' ability to speak, or at least, give the illusion of being able to do so.

FAB: I would like to add that, even though the painter is defined as 'mute poet,' and though painting itself is similarly called 'mute,' nevertheless it works in such a way as to make it appear that the painted figures are talking, crying out, weeping, laughing and generally engaging in actions of this kind.
 ARET: Such indeed is the appearance; in fact, however, they are not talking or doing any of those things.

FAB: Here one might solicit the opinion of your man of talent Silvestro, that excellent musician who performs for the Doge. For he draws and paints commendably, and gives us a tangible conviction that the figures painted by masters of quality are speaking, almost as though they were alive.

ARET: This idea is plain imagination on the spectator's part, prompted by different attitudes which serve that end. It is not an effect or a property of painting.⁴⁰

These quotes place Ganassi's «imitar il parlar» into an interdisciplinary context, uniting music, visual arts and poetry in emulation of ancient sources. Pietro Aretino's prominent position would certainly have granted him access

con lo schiamazzio. Dice che le palette, le molli e le forcine dal fuoco, che ne sappiamo noi...
 PADOVANO: Ah ah. CARTE: Ecco, dice egli, che il farti freddo, il venirti sete e il cardeti sonno, ti dice che tu vada a scaldarti, a bere e a dormire. Vuole che il roderti dica: grattati, e lo straccarti: sieda».

40. See MARK ROSKILL, *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, University of Toronto Press, Toronto – Buffalo-London 1968, pp. 96–9. The original text reads: «FAB: In cio si puo ricercare il parer del vostro virtuoso Silvestro, eccelente Musico, e suonatore del Doge: ilquale disegna e dipinge lodevolmente: e ci far toccar con mano, che le figure dipinte da buoni Maestri parlano, quasi a paragon delle vive. ARET.: Questa è certa imaginatione di chi mira, causata da diverse attitudini, che a cio servono, e non effetto o proprietà della Pittura».

to the Bessarion collection, and his close friend Dolce was fluent in Greek. Aretino indeed borrowed a codex from the Bessarion collection (Vaticanus graecus 191) on 7 July 1522 and returned it on 8 August. This particular codex contained several works on music by different authors, among which the writings of Aristoxenus including *Elementa rhythmica*. Coincidentally, Pietro Bembo had also previously borrowed the exact same codex, and returned it on 4 February 1518.⁴¹ Clearly, Ganassi was in proximity to men with akin interest in Greek music and poetic matters, equipped with the intellectual apparatus and the language skills necessary to facilitate his access to the content of the relevant ancient sources.

Ganassi and Bembo: *questione della lingua*

This last reference brings us back to Pietro Bembo, who was appointed as librarian of the Bessarion collection in 1530. At that point, the collection was kept in an upper room of the Basilica di San Marco, where Ganassi was active as an instrumentalist of the *Signoria*.⁴² Their professional duties and the (albeit somewhat distant) family connection might have offered opportunities for the two men to discuss their shared interest in musical and poetical topics. Bembo's studious interest and knowledge of the musical and poetic sources could possibly have played an influential role in Ganassi conceptualisation of *Fontegara*. Much more interesting, however, is the possibility that the writings of the two men might display similarities that indicate that their music-poetical contents pay tribute to the same Greek sources. We must consider that there are elements in Bembo's *Prose* that exhibit an intriguing resemblance to Ganassi's treatment of (instrumental) articulations and his emphasis on «imitar il parlar». Although the discussion on poetic language in Bembo's *Prose* is of a totally different magnitude, scope and depth when compared to *Fontegara*, the affinity between these sources is definitely worthy of further scrutiny.

Sense perception seems to also play a significant role in Bembo's writings. Perhaps following Aristoxenus' line of thought, Bembo grants a primordial role to how sound is perceived by the senses and, more importantly, they

41. PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, p. 34. The anthology also contains the writings of: «Gaudentius, Cleonides (two copies), Euclid (two copies), Aristoxenus, Alypius and Aristoxenus' rhythmic fragments».

42. For the eventful history of the arrival and preservation of the Bessarion collection until it was finally moved to the purportedly built library (Biblioteca Marciana) see LOTTE LABOWSKY, *Bessarion's Library and the Biblioteca Marciana: Six Early Inventories*, Edizioni di storia e letteratura, Rome 1979 (Sussidi eruditi, 31), pp. 23–9 and 32–73.

recognise the affective power of sound in its purest form. Although, of course, the nuanced reading of sense perception is shaped by the nature of their individual disciplines, Fogliano, Ganassi and Bembo share the understanding that sense perception (aesthesis) was a function of the mind, a response to external stimuli. Quintilianus emphasises the connection between rhythm, melos and diction and how they are perceived by the senses.⁴³ Equally, Ganassi and Bembo give a pertinent role to rhythm, melody and diction, as well as to the emotive power of these external stimuli as perceived by the senses.⁴⁴

First of all, Bembo proposes an understanding of the affective power of words, taking their individual sonorous qualities into consideration. Detached from their particular meaning, words are valued for their emotive impact on the listener, and described using specific terminology that echoes passages of the other sources discussed above: «grave», «dolce» or «mezzane et temperate».⁴⁵ In Bembo's new doctrine of propriety, the sound and rhythm of words are vehicles to express two extreme qualities, «gravità» and «piacevolezza», as well as their temperate mean.⁴⁶ In Bembo's *Prose*, sound and rhythm are

43. «Every rhythm is perceived by these three faculties of sense: vision, as in dance; hearing, as in *melos*, and touch, like the pulse beats of the arteries. But rhythm in music is perceived by only two: vision and hearing. In music, motion of the body, melody and diction are rhythmically organized. [...] These all mixed together make song». See QUINTILIANUS, *On Music*, p. 94.

44. The understanding that sense perception is somewhat guided by a natural affinity to certain ratios and proportions is equally important for both authors: «rhythm is divided in diction by syllables, in melos by the proportions of arses and theses». See LEWIS ROWELL, *Aristoxenus on Rhythm*, and QUINTILIANUS, *On Music*, p. 94.

45. See PIETRO BEMBO, *Prose della volgar lingua: l'editio princeps del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, ed. by Claudio Vela, CLUEB, Bologna, 2001, pp. 61–2 and 71–6. See also, MACE, *Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal*, pp. 65–86.

46. See MACE, *Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal*, pp. 69–70: «In Bembo's new doctrine of "propriety" [...] words are not to take their places in a verse or sentence because of their established sense or their own qualities as "names", but because through their sound and rhythm they could create in some mysterious way the qualities of "piacevolezza" or "gravità". Bembo was not interested in the word as a name but as an "affective" sound; therefore he thought that "piacevolezza" or "gravità", being not in the things named but in the intention of the namer, were chiefly to be associated with the only variable elements of the word – that is, with sounds and rhythms. [...] He was giving over to sounds and rhythms 'without fixed intellectual meaning' a major share of effect in poetic language». Of course, Mace is mainly concerned with the origins of the madrigal style: «it is doubtful that such an extraordinary development would have taken place had not the principle first been established that sound in language could [...] embody affective "meaning". If this could be imagined as a possibility with language alone it had to be imagined with music associated with language».

paramount means to convey emotive content, so that several arrangements of purposely chosen words, although nearly identical in significance, can create a totally different affective quality: «a change in a rhythm or a sound changes the meaning. Sounds and rhythms have ‘valore sentimentale’». ⁴⁷ Bembo examines the three elements of language that are components to achieve «piacevolezza» and «gravità» in poetry: «suono», «numero», and «variazione». «Numero» relates to the quantity of syllables, long or short, which altogether with the various placing of words’ stress and accents might create diverse effects, qualified either as «piacevole» (when the accent falls on the antepenultimate syllable), «temperata» (on the penultimate syllable) or «grave» (on syllable of the word). ⁴⁸ Quintilianus’ *De musica* proposes a similar understanding of the effects of longer or shorter syllables:

Clearly from the quality of these elements, the blendings of syllables are contrived, alike to the expanding of the elements or the prevailing of the characteristics in the voicings. Long syllables create magnificence in diction, short syllables the opposite. From the composition of these, feet are produced, of which, those having long syllables [...] are more refined and dignified [...] but those abounding in short syllables [...] are more plain and lowly. ⁴⁹

It suffices to note that both Bembo and Ganassi propose a careful handling of musical notes and syllables, giving great importance to their lengths as means to generate a varied poetic arrangement, and qualify the resulting effects with identical terminology («piacevole», «temperata» or «grave»). Moreover, the core elements of Bembo’s poetic theory (sound, rhythm and variation) are equally relevant to the conceptualisation of Ganassi’s *Fontegara*, contributing to the achievement of the main goal of the treatise, «imitar il parlar», through the adherence to the Greek principles applicable to poetic feet as a compositional criterion to meticulously craft diminutions, thus uniting «melos» and «diction». That a treatise on diminution style is in essence the embodiment of variation is, in itself, not really surprising. However, in chapter 21 of *Fontegara*, Ganassi advocates in favour of diminutions that consist of a «mixture» of all proportions, and qualifies such continuous variation as being of a higher artistic level: the «vera cognitione». He states: «if you would wish to practise

47. See MACE, *Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal*, p. 70.

48. «Numero altro non è che il tempo; che alle sillabe si da o lungo, o brieve, hora per opera delle lettere, che fanno le sillabe; hora per cagione de gli accenti, che si danno alle parole»; see BEMBO, *Prose della volgar lingua*, p. 84.

49. QUINTILIANUS, *On Music*, p. 140.

this kind of mixture, I should warn you that when you make two or three passages, you should make these diminutions in [such a way] that they are differentiated among themselves, so that they are pleasing, gracious and varied [in terms of] composition of the melodic contour». ⁵⁰

Furthermore, a certain degree of parallelism seems to exist between Ganassi's detailed account of tonguings as vehicles of emotional content, and Bembo's approach to «suono». Ganassi describes the sonorous effects of his three original tonguings in a threefold system that matches Bembo's «gravità», «piacevolezza» or their mean. Most importantly, their phonetic nature is examined in detail as means to clarify the intrinsic emotive value. In conformity with Quintilianus' model, both authors make sure to include a discussion on language and diction that departs from its smallest elements (consonants and vowels). ⁵¹

Bembo clearly ranks the different character of the vowels. The shape of lips whilst pronouncing the different vowels is used as argumentation for their hierarchy. His account also provides information about the flow of air whilst pronouncing a vowel.

Ora perciò, che il contento, che dal componimento nasce di molte voci, da ciascuna voce ha origine; et ciascuna voce delle lettere, che in lei sono, riceve qualità et forma; è di mestiero sapere quale suono rendono queste lettere, o separate o accompagnate, ciascuna. [...] E di queste tutte miglior suono rende la A; concisia cosa che ella piu di spirito manda fuori, percioche con piu aperte labbra nel manda, et piu al cielo ne va esso spirito: Migliore dell'altre poi la E, in quanto ella più a queste parti s'avicina della primiera [...]. Viene ultimamente la U; et questa, percioche con le labbra in cerchio molto piu che nella O ristretto, dilungate si genera; il che toglie alla bocca et allo spirito dignita, cosi nella qualita del suono, come nell'ordine, è sezzaia. ⁵²

50. See GANASSI, *Fontegara*, chapter 21. For the translation see TITAN, *The Origins of Instrumental Diminution*, Annexe II, p. XCI, paragraph [90].

51. See MACE, *Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal*, p. 72: «Bembo carried his investigations of sound into the very vowels and consonants [...]. Since each word is composed of this or that vowel or consonant it is “now grave, now light, now harsh, now delicate, sometimes of one manner and sometimes of another”, each sound always tending toward either “piacevolezza” or “gravità”. The original text reads: «Conosciute hora queste forze tutte delle lettere torno a dire, che secondamente che ciascuna voce le ha in se; cosi ella è hora grave, hora leggiera, quando aspera, quando molle, quando d'una guisa e quando d'altra; e quali sono poi le guise delle voci, che fanno alcuna scrittura; tale è il suono, che del mescolamento di loro esce, o nella prosa, o nel verso; e talhora gravita genera e talora piacevolezza». See BEMBO, *Prose della volgar lingua*, p. 76.

52. BEMBO, *Prose della volgar lingua*, p. 72.

The inclusion of vowels is somewhat expected in a literary treatise such as *Prose*, but it is surely surprising to encounter it in an instrumental treatise like *Fontegara* as, for recorder players, the shape of the lips is predetermined by the position of the instrument in ones' mouth, so the sonorous effect of vowels would only be marginal. Would it be farfetched to speculate that Ganassi's insistence on variation of vowels is simply an attempt to present instrumental technique in intellectualised terms, following the linguistic models as offered by Quintilianus and, by extension, Bembo?

The preoccupation with the affective, artistic communication emerges as a recurrent matter in the writings of these authors. How (articulated) sounds reach, affect and move the listener is directly related to their inner qualities, rather than their objective meaning. Ludovico Fogliano also offers a condensed understanding of the affective powers of sound:

I say that sound is a sensible quality arising from a violent and precipitous motion of the air that is commensurate with it. It is said to be a passive quality because whatever is able to alter the sense is a passive quality. Sound is capable of altering the sense; therefore sound is a passive quality.⁵³

Without underestimating the many differences between the poetic discussion in Ganassi and Bembo's writings, it is noteworthy that their work set forth a very similar focus on poetic language as vehicle to effective emotive communication, as well as an innovative handling of «questione della lingua» in emulation or, at least, in admiration of ancient sources. The discussion above also highlights the prominent and influential role that Pietro Bembo (among others) might have played in terms of the fostering of academic debate, which in turn functioned as a propeller of artistic innovation truly anchored in poetic and musical sources of a distant historical past. The absence of a clear acknowledgement of the conceivable borrowing of ancient Greek intellectual heritage might seem striking for our modern eyes that are so accustomed with copyright and plagiarism issues. Instead of hastily explain this shortcoming from a negative perspective, it is perhaps possible to propose that it is as testimony of the tight connections and shared interests of a group of friends and artists who playfully refer to each other. The references were only hidden to those other sixteenth-century readers who were unaware of the content of the Greek sources. For the members of this privileged inner circle of 'connoisseurs', however, they would have been promptly clear. After all, the assimilation of the ancient heritage into their own works, in fact, is well-aligned with

53. PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, p. 239.

the reasoning behind the Bessarion's Act of Donation: «to salvage [...] the intellectual heritage of ancient and medieval Greece, [...], to bring about a fusion of Greek and Latin traditions in a single Christian civilization».⁵⁴

54. LABOWSKY, *Bessarion's Library and the Biblioteca Marciana*, p. 3.

JESSIE ANN OWENS

GIOVANNI BREVIO AND THE RACCOLTA BARTOLINIANA: NEW LIGHT ON PALATINO 204*

This brief report investigates efforts by Pietro Bembo and others to recover the canon of lyric poetry by the *Tre Corone* and other fourteenth-century poets. One of his collaborators in this enterprise was Giovanni Brevio, whom Bembo described in a 1526 letter as a «molto gentile e virtuosa persona, e molto amico mio».¹

Brevio was a priest, poet and author of prose *novelle*.² Surviving letters and appearances in literary dialogues show his connections to important figures including Vincenzo Querini, Pietro Aretino, Antonio Brocardo, Cola Bruno, Sperone Speroni and many others. Though many details about his life and career remain to be discovered, the outlines are clear enough. He was born in Venice, probably around 1480, perhaps the illegitimate son of Francesco Brevio, Bishop of Ceneda. He went to Rome, probably in 1509, in the household of Cardinal Domenico Grimani. At some point he was named *protonotario apostolico*. During the 1520s and 1530s Brevio lived in Padua. A 1536 letter from Benedetto Varchi to Francesco Maria Molza recounts Brevio's reaction to a poem that Molza had asked Varchi to present to Beatrice Pia degli Obizzi at

* Presented at *Music and Culture in Pietro Bembo's Padua, Giornata di Studi*, 28 October 2022. My thanks to Cristina Cassia for the invitation to participate, to Marina Toffetti for her hospitality during my visit to Padua, and to Franco Tomasi and Courtney Quaintance for their comments. I would also like to express my gratitude to the libraries that have made digital images of the manuscripts cited in this study accessible: Biblioteca Nazionale Marciana, Venice; Biblioteca Nazionale Centrale, Florence; Biblioteca Universitaria Alessandrina, Rome; and Accademia della Crusca, Florence.

1. PIETRO BEMBO, *Lettere*, ed. by Ernesto Travi, 4 voll., Commissione per i testi di lingua, Bologna 1987–1993, vol. II, p. 338, no. 650.

2. SABRINA TROVÒ, *Le novelle di Giovanni Brevio*, Il Poligrafo, Padua 2003; GIANNI BALLISTRERI, *Brevio, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XIV 1972 (<<https://www.treccani.it/biografico/index.html>>; last accessed 28 February 2023). The most up-to-date biography is MARTIN McLAUGHLIN, *Un petrarchista legge la Commedia: il Dante postillato di Giovanni Brevio*, in *La filologia in Italia nel Rinascimento*, ed. by Carlo Caruso and Emilio Russo, Edizioni di storia e letteratura, Rome 2018 (Biblioteca dell'Arcadia. Studi e testi, 4), pp. 101–16, which incorporates some of my findings.

Catajo.³ Brevio was in Rome in the 1540s, where his *Rime et prose volgari* was published in 1545. An intriguing document places him in England in 1556, for unknown reasons. He probably died ca. 1561.

For musicologists, Brevio is best known as the author of *rime* set by Philippe Verdelot, Perissone Cambio, Girolamo Parabosco, Filippo di Monte, Cipriano de Rore and others.⁴ I have argued elsewhere that he likely collaborated with de Rore on his 1542 *I madrigali a cinque voci*.⁵ This collection of 20 *rime*—mostly sonnets by Petrarch, but also by Molza, Tebaldeo and Amanio—opens and closes with *ballate* by Brevio. It is extraordinary not just for the quality of the music and Cipriano's masterful treatment of complicated Italian verse, but also because it is a poetic and musical cycle, a mini-canzoniere that explores the pain of love and loss.

Brevio's efforts at establishing a canon of authentic texts with reliable readings are visible in the «Raccolta Bartoliniana», a manuscript compiled around 1529, probably in Padua, by Lorenzo Bartolini (Florence, Accademia della Crusca, Mss 53 [Bart]).⁶ Pietro Bembo, Ludovico Beccadelli and Giovanni Brevio each provided Bartolini access to their manuscript anthologies of *rime* that he used to create the Raccolta Bartoliniana. Bartolini started with Beccadelli's manuscript, then added poems from the Bembo and Brevio manuscripts that were not in Beccadelli's.⁷ He carefully collated his sources. On fol. 11v, for example, he copied Guido Cavalcanti's *La bella donna dove amor si mostra* from Beccadelli's manuscript, and then added variant readings from the Brevio and Bembo manuscripts using different colored inks for marginal notes and underlining (see fig. 1).

3. BENEDETTO VARCHI, *Lettere 1535–1536*, ed. by Vanni Bramanti, Edizioni di Storia e Letteratura, Rome 2008 (Studi e testi del Rinascimento europeo, 35), pp. 40–4.

4. The texts of Brevio's 1545 *rime* have now been entered into *RePIM*, *Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500–1700*, ed. by Angelo Pompilio (<<https://repim.itatti.harvard.edu/>>), which enables a more comprehensive identification of musical settings of his poems.

5. JESSIE ANN OWENS, *Songs of Love and Death: I madrigali a cinque voci (Venice, 1542) by Cipriano de Rore (1515/16–1565)*, «Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences», LXXI/4 2018, pp. 25–32.

6. Digital:<<https://manoscritti.accademiadellacrusca.org/manoscritti/mss-53/53#page/190/mode/2up>>.

7. See TOMMASO SALVATORE, *Mss. 53 («Raccolta Bartoliniana»)*, 2018, in *I manoscritti della Crusca* (<<https://manoscritti.accademiadellacrusca.org/pdf/53.pdf>>; last accessed 28 February 2023). Salvatore offers an excellent introduction to the manuscript with an inventory and extensive bibliography.

BART, fol. IIV

La bella donna doue amor si manifesta
 Ch'è tanto di ualor prima se s'adorno
 Ingegner lo cor della persona usata
 Et prende uita in far con lei soggiorno
 Perchè fida e guancia la sua chiostro
 * Che celsam s'usa in uita al umicorno
 La Creude del alma ha uita giosse
 * Viziose del noi sta uita in uorno
 Ch'ell'è pre uito di li gon ualente
 Che già non mancoa alle uita da bene
 Ma che natura la uita mortale
 Poi mostra che di no mi s'prouidete
 Ch' a nostro intrudimento si conuene
 far per conser, quel ch' alle uita tale: alle

PALI, fol. 85r

Vinto conalcano a questo orlombi
 La bella donna doue amor si manifesta
 Et tanto di ualor prima se s'adorno
 Ingegner lo cor della persona usata
 Et prende uita in far con lei soggiorno
 Perchè fida e guancia la sua chiostro
 Ch' a s'one in uita celsam uicorno
 Et la uita de l'armi a s'one a s'one
 uito susser noi fa uita uicorno
 Ch'ell'è pre uito di li gon ualente
 Et già non manco a l' uita da bene
 Ma natura la uita mortale
 Poi mostra che di no mi s'prouidete
 Ch' a nostro intrudimento si conuene
 far per conser, quel ch' alle uita tale

Fig. 1: (left) Florence, Accademia della Crusca, MSS 53 («Raccolta Bartoliniana») (Copyright 2018 Accademia della Crusca, CC-BY 4.0); (right) Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 204 (su concessione del Ministero della Cultura / Biblioteca Nazionale Centrale. Firenze. Divieto di ulteriore riproduzione e duplicazione con qualsiasi altro mezzo)

Brevio's manuscript is presumed to be lost.⁸ A closely related source has survived, however: Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 204 [*Pal1*]; one page from this manuscript is reproduced in fig. 1.⁹ Salvatore, like others before him, assumed that Brevio's manuscript was probably a copy (*apografo*) of Palatino 204:

Br [Brevio's manuscript] era un testimone della Raccolta Aragonese; e probabilmente un apografo del Naz. Pal. 204, perché le lezioni che in questo si trovano apposte in seconda battuta, marginali o interlineari, e che perlopiù ne allontanano la lezione da quella originale dell'Aragonese, si ritrovano nello strato Br della Bartoliniana, che sarebbe dunque, per la sezione Brevio, apografo indiretto di Pal. 204.¹⁰

Palatino 204, as described by Macciocca, is

la copia più completa della Raccolta Aragonese, quella che ha mantenuto la lettera dedicatoria, una sezione dantesca con la maggioranza delle opere, ed introdotta dalla *Vita di Dante* di Boccaccio, e, in chiusura della raccolta, come preannunciato nella lettera dedicatoria, le poesie di Lorenzo de' Medici.¹¹

It is important to recognize that Palatino 204 is a composite manuscript containing both material associated with the Raccolta Aragonese and the *rime* copied by Bartolini. It was written by three scribes: Hand 1 fols. 1–35r and 114r–311r, Hand 2 fols. 35r–110v and Hand 3 fols. 110v–113r).¹² There are

8. MICHELE BARBI, *La Raccolta Bartoliniana e le sue fonti*, in ID., *Studi sul Canzoniere di Dante*, Sansoni, Florence 1915, pp. 172–81.

9. Digital: <<https://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=TECA0000014246>> (last accessed 28 February 2023).

10. SALVATORE, *Mss.* 53.

11. GABRIELLA MACCIOCCA, *Il Palatino 204 e le concordanze di un «incipit» nella tradizione della Raccolta Aragonese*, «Linguistica e letteratura», xxvi/1 2001, pp. 75–97. Macciocca provides an inventory of the manuscript. IRENE TANI, *Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 204* in *Mirabile: Archivio digitale della cultura medievale* (<https://www.mirabileweb.it/manuscript-rom/firenze-biblioteca-nazionale-centrale-pal-204-manuscript/LIO_188639>), lists the contents in alphabetical order and gives an up-to-date bibliography; last accessed 28 February 2023).

12. DOMENICO DE ROBERTIS, *Censimento dei manoscritti di rime di Dante*, «Studi danteschi», xxxvii 1960, pp. 240–1 (Palatino 204); TANI, *Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale*: «Note generali sulla scrittura: tre mani coeve e in collaborazione: la prima ai ff. 1r–35v (fino all'ottava riga) e da f. 114r fino alla fine; la seconda, creduta un tempo di Lorenzo Medici, da f. 35v (dalla nona riga) fino a f. 110v (fino alla tredicesima riga); la terza da f. 110v

also extensive annotations in a coeval hand.¹³ An early foliation, with larger numbers that have sometimes been crossed out, confirms the composite nature: it begins with fol. 96 (= current fol. 113r) and continues to the end of the manuscript, fol. 293 (=current fol. 311r), skipping fol. 164.

While the identities of the three scribes remain unknown, I believe that the annotator, whose work is more extensive than De Robertis realized, can now be identified as Giovanni Brevio. The argument rests partly on congruence between the hand in Palatino 204 and that found in Brevio autographs, partly on the nature of the annotations, and partly on relationship between Palatino 204 and the Raccolta Bartoliniana. To make the case that Brevio is the annotator of Palatino 204, I will begin by interweaving the tasks of identifying distinctive features of his hand and understanding the nature of his additions to the manuscript.

We are fortunate to have five examples that are either certainly in Brevio's hand or are likely to be. Three are heavily annotated books to which he signed his name, one is a manuscript containing a *novella* that has been convincingly attributed to him, and one is a copy of his 1545 *Rime et prose volgari* containing a manuscript addition that is likely autograph. Appendix 1 lists instances of distinctive features — numbers, correction signs, letters — drawn from the figures that will be discussed here.

- 1) [1502]: Dante Alighieri, *Le terze rime di Dante*, Aldo Manuzio, Venezia 1502¹⁴

This heavily annotated volume, bearing the ownership marks «Del Brevio» and «Ioannis Brevii et amicorum Venetiis mense novem. M D VIII», now in Oxford, Bodleian Library, Auct. 2 R 7.12, was recently identified and discussed by Martin McLaughlin.¹⁵

- 2) [1514]: Francesco Petrarca, *Il Petrarca*, Aldo Manuzio, Venezia 1514¹⁶

(dalla quattordicesima riga) a f. 113r. Presenza di glosse / correzioni: Nella sezione copiata dalla prima mano sono presenti numerose postille e varianti apposte da una mano coeva; in tutto il codice si registrano cassature, sovrascritture e integrazioni». Because we do not know when the foliation (small ink numbers in the upper right corner) was added, I will refer to it as the current foliation.

13. De Robertis's description of the annotations — «Postille e varianti di m. coeva ai testi copiati dalla prima m. Giunta di altra m. a c. 31r» — is not entirely accurate. There is only one annotator, not two, as Tani recognized. Furthermore, the annotations are not associated exclusively with Hand 1 but as we will see also occur on fol. 113r, which was copied by Hand 3.

14. See *EDIT 16: Edizioni italiane del XVI secolo* (<<https://edit16.iccu.sbn.it/>>), CNCE 1144.

15. McLAUGHLIN, *Un petrarchista legge la Commedia*.

16. See *EDIT 16*, CNCE 55881.

This heavily annotated volume, bearing the ownership mark «Del Brevio et amici», is now in Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, St. Palat. E 6 6 38. The annotations are partially edited by Gennaro Ferrante.¹⁷ Ferrante's study includes a reproduction of the inside front cover (the volume has not been digitized).

- 3) [1529]: A tract volume containing titles by Gian Giorgio Trissino: *Dante de la volgare eloquentia* (Vicenza 1529); *Il Castellano* (Vicenza 1528); *Dubbi grammaticali* (Vicenza 1529)

This heavily annotated volume, bearing the ownership mark «Del Brevio et amici», was brought to light by Gennaro Ferrante.¹⁸ Formerly in the Libreria Philobiblon, it is now in private hands (location unknown). Ferrante included reproductions of two pages and provided a partial edition of the annotations; the listing of the contents is taken from Ferrante.

- 4) [M1]: Venice, Biblioteca Nazionale Marciana, It. X. 369 (=7221)
Flaminia Belfiore has attributed an anonymous *novella* in the Marciana manuscript to Brevio.¹⁹ She found in a copy of Brevio's 1545 *Rime et prose volgari* in the Biblioteca Universitaria Alessandrina (N. b 140) two added printed signatures that contain a later version of the *novella*.²⁰ According to Belfiore, not only was Brevio the author of the *novella*, he was also responsible for the writing in the manuscript. She imagined that he wrote out an early version of the text in a calligraphic hand (Hand A), and then made revisions in a cursive hand (Hand B).²¹ These revisions, and others as well, were then incorporated into the final version found in Alessandrina exemplar of the 1545 print. Fig. 2 shows revisions to a line on fol. 11r that has been added at the foot of the page. The revised version is found in the print.

17. GENNARO FERRANTE, *Dante nelle postille inedite di Giovanni Brevio sul «Petrarcha» aldino (1514) e sugli scritti di Trissino (1529): studio e edizione*, «Rivista di studi danteschi», XII 2012, pp. 164–201.

18. FERRANTE, *Dante nelle postille inedite di Giovanni Brevio*.

19. FLAMINIA BELFIORE, *Brevio e la novella di Dioneo e Lisetta*, «Filologia e critica», II 2013, pp. 267–90. Digital: <<https://www.internetculturale.it/jmms/iccvviewer/iccu.jsp?id=oai%3A193.206.197.121%3A18%3AVE0049%3ACSTOR.247.8214>> (last accessed 8 March 2023)

20. Digital: <<https://play.google.com/books/reader?id=3NKo44NmuLIC&pg=GBS.PR473-IA1&hl=it>> (last accessed 28 February 2023).

21. I am indebted to Flaminia Belfiore for the careful methodology she employed to argue for Brevio's hand, which I follow as well.

11

Le serpi accese a cui gli amari toscini
 Amor del cor sottrae:
 Ma perchio uenga meno
 Punto non ferma lasso del ueleno,
 chet bel sguardo sereno
 Per gli occhi al cor mi posse, il giorno chio,
 Alerui mirando me piossi in oblio
 Poi chogni nostra speme
 ¶ *Canzon* ^{Canzon torna} gia per lunga uso ^{sua} ~~uèn~~ fallace,
 Nostra speranza e non sperar mai pace.

Da l'altra parte sembianze facendo Lisetta d'amar-
 lo quanto l'anima sua, deuagli le maggior spe-
 ranze di farlo contento, che mai dato li haues-
 se; mostrando, uedendolo struggere come la ce-
 ra al foco, che di lui molto lencre scesse, tenen-
 do per cio ferma et segreta la pratica col Mem-
 bruto, al quale non se li sciaua mai uedere la
 oue Lisetta fosse, ma secondo gli ordini tra
 lor posti, si trouauano insieme. Hora essendo

¶ Per lungo uso *Canzon torna fallace*

Fig. 2: Venice, Biblioteca Nazionale Marciana, It. X, 369 (=7221), fol. 11r (su concessione del Ministero della Cultura – Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione)

Version in Hand A in [M1], fol. 11r

Poi ch'ogni nostra speme
 Canzon, gia per lungo uso vien fallace
 Nostra speranza sia non sperar pace.

Correction in Hand B

Per lungo uso torna fallace

Version in [1545]

Poi ch'ogni nostra speme
 Per lungo uso torna fallace
 Nostra speranza sia non sperar pace.

5) [1545]: Brevio, *Rime et prose volgari*, now in the Biblioteca Universitaria Alessandrina, sig. L4r.

The presence of the added signatures suggests involvement by Brevio with this copy. Additional evidence ties him even more closely to the copy. On the final folio (sig. L4), just after the errata, there is a handwritten ballata, *Ponete fine a le querele homai*. (See fig. 3.)

Though the author is not identified in the Alessandrina copy, the ballata was published under Brevio's name in Giolito's 1545 *Rime diverse di molti eccellentissimi auttori*. The heading in the manuscript addition reads «In morte de la Mancina». This is the only indication that the ballata was one of the many tributes to the renowned Roman noblewoman Faustina Mancini Altavanti following her death in 1543.²² Both the context—Brevio was part of her circle in Rome—and the handwriting suggest Brevio was responsible for this addition to his *Rime*.

To understand the nature of the annotations in Palatino 204, we should consider in turn the various tasks that the annotator performed, starting with the early foliation. The surviving early foliation begins at «96» (fols. 1–95 are missing). (See fig. 4.)

It comes at a disjunction in the manuscript: Hand 3 stops mid-page, mid-poem, leaving the rest of the page blank. The annotator handles this problem by telling the reader «volta a carta 97 a questo segno». On the following folio, fol. 97, the poem continues at the identical sign. The two instances of the number «97» show that the annotator who added the note on early fol. 96r = current fol. 133r was also responsible for the foliation. A comparison of other

22. VALENTINA GALLO, *Mancini, Faustina Lucia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXVIII 2007 (<<https://www.treccani.it/biografico/index.html>>, last accessed 28 February 2023).

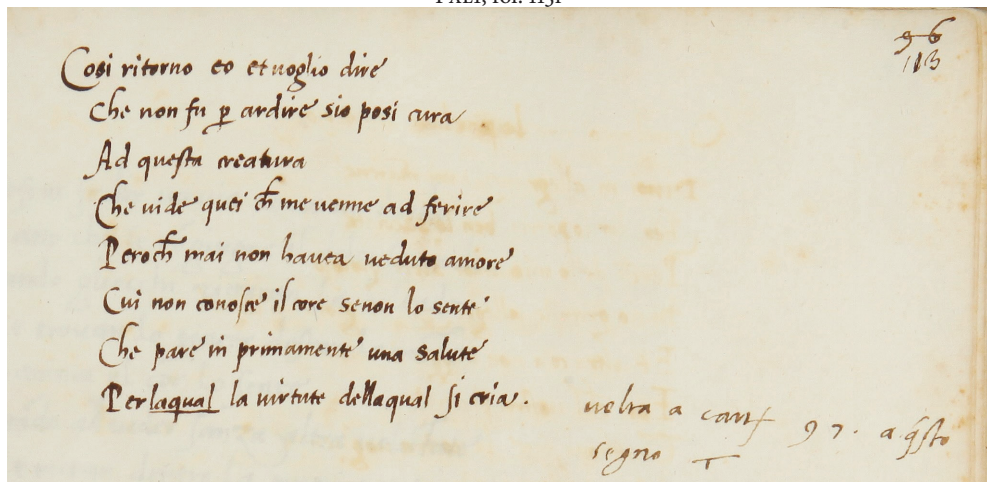
In morte de La Mancina.

Ponete fine à Le querele homai
 Dolci pietosi, et miei fedeli amanti;
 Perché tanti sospiri, angosce et pianti,
 che tanti, forse, non fur sparsi mai?
 Se al Re del ciel, benigno almo signore,
 Viate chiamarmi nel superno regno
 Non per miei meriti; ma p sua pietate:
 Deute uòit mio bene hauer à spagno,
 Et sospirar con tanto dolore,
 L'imensa eterna mia felicitar?
 Se come già mostrate; si m'amate,
 Rendete grazie à lui ch del terreno
 Carcer mi sciolse, e accolse nel suo seno
 Quel che cotanto amaste; ui lasciai.

Fig. 3: Giovanni Brevio, *Ponete fine a le querele homai*, in *Rime et prose volgari di m. Gioianni Breuio*, per Antonio Blado asulano, Roma 1545, Rome, Biblioteca Universitaria Alessandrina, BUA N.b.140, carta L4r (su concessione del Ministero della Cultura).

Divieto di ulteriore riproduzione e duplicazione con qualsiasi altro mezzo)

PALI, fol. 113r



PALI, fol. 114r

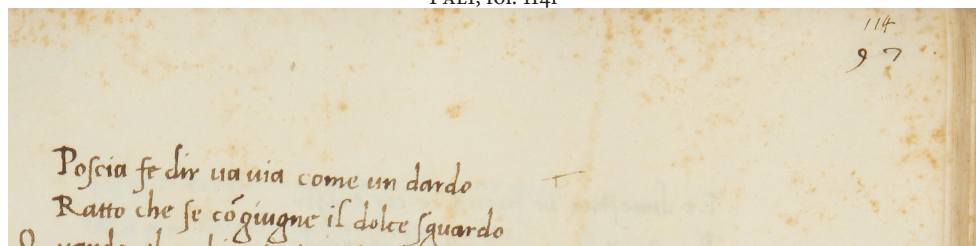


Fig. 4: Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 204 (su concessione del Ministero della Cultura / Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze. Divieto di ulteriore riproduzione e duplicazione con qualsiasi altro mezzo)

numbers found in Palatino 204, such as the distinctive number «3», confirms the annotator's role of foliating the manuscript. (See fig. 5.) This same «3» is also found a number of times in the 1502 Dante in Oxford.

The annotator didn't just add foliation: he also added catchwords but only for the portion of Palatino 204 that he foliated. Up until the folio bearing the early foliation «96», the two main scribes (Hands 1 and 2) assumed responsibility for the catchwords: the catchword on the verso always matches the text on the recto, as, for example, on fols. 80v–81r (Hand 1) or on fols. 40v–41r (Hand 2). Starting with early fol. 96 (=current fol. 113), however, the catchwords were added not by the scribes but by the annotator, shown in fig. 6.

A cursory examination of the marginal notes shows a number lengthy comments in the early, Dantean sections of the manuscript and brief corrections to the *rime* copied by Hand 1. The annotator sometimes seems to

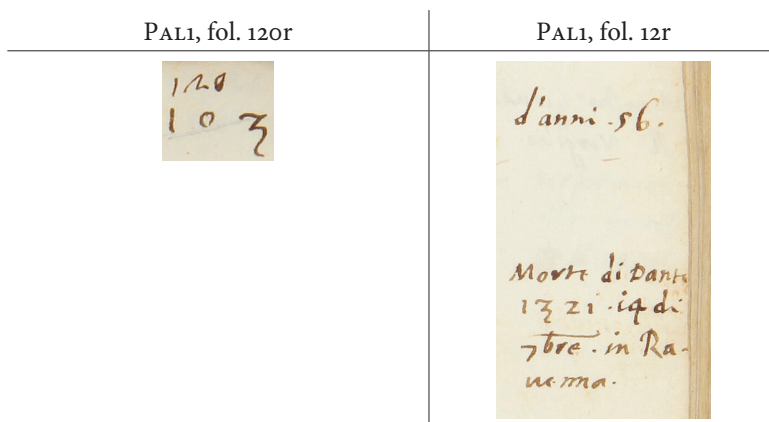


Fig. 5: Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 204 (su concessione del Ministero della Cultura / Biblioteca Nazionale Centrale. Firenze. Divieto di ulteriore riproduzione e duplicazione con qualsiasi altro mezzo)

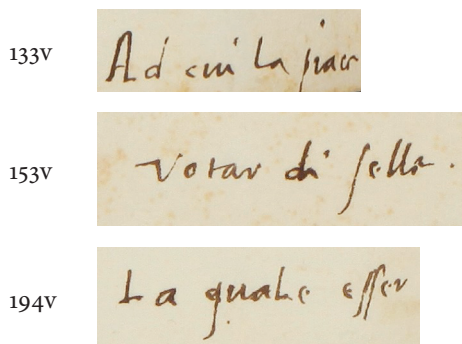


Fig. 6: Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 204 (su concessione del Ministero della Cultura / Biblioteca Nazionale Centrale. Firenze. Divieto di ulteriore riproduzione e duplicazione con qualsiasi altro mezzo)

be querying the text, as on fol. 106v, when he asks «suoi ove sui», or on fol. 129r «poi o poiche». Sometimes he seems to be in dialogue with a reader, as on fol. 164r at the line «Cosi consumo et ardo», he writes in the margin: «Nota consumo». On fol. 175r he takes the trouble to write «Gualchiere» with his distinctive capital G.

The beginning of the section devoted to the *rime* of Buonaccorso da Montemagno [il giovane] is typical of the many marginal and interlinear corrections. (See fig. 7, *Pal1*.) In *Non mai piu bella luce*, the annotator corrects — or offers a better reading of line 5 — «suole» instead of «vole» given by Hand 1.²³ In *Qual beato liquor* he changed «produxe» to «produsse» by adding the interlinear «ss».

While an analysis of all of the annotations is well beyond the scope of this study, we can gain valuable insight from Raffaele Spongano's meticulous investigation of a selection, namely, those associated with Buonaccorso's *rime*.²⁴ Bartolini relied solely on the Brevio manuscript for this section.²⁵ Spongano showed convincingly that Bartolini copied directly or indirectly from Palatino 204, even calling the Raccolta Bartoliniana a slavish («pedissequa») reproduction.²⁶ While he had to be concerned with the readings of both Hand 1 and the annotator, our focus is on the annotations. From his analysis we see the annotator not only offering corrections (and sometimes making mistakes) but also supplying variant readings — probably original with him — not found anywhere else in the manuscript tradition except in the Raccolta Bartoliniana.²⁷ In no. 3, *Io piango e 'l pianger*, line 9, «Et fuggo il giorno et son le notti all'ombra», the annotator emends «son», adding «sto» above it. In no. 15, *Ahi, gentil, triunfante*, at line 10, his marginal «Rinacquer» replaces «Rimaser». In no. 16, *O sacri lauri*, at line 4, he underlines «entepidir» and replaces it with «et arsero» written in the margin. Spongano makes quite clear that these, and others, are variant readings, not corrections. I would add that they show that the annotator has taken the liberty to make these sorts of changes. Bartolini must have trusted the annotator's corrections and suggestions because he

23. RAFFAELE SPONGANO, *Le Rime dei due Buonaccorso da Montemagno*, Pàtron, Bologna 1970, pp. 5–6, and on «suole», p. CXVI. The numbers in the following discussion refer to Spongano's edition; all of the poems mentioned here are sonnets.

24. SPONGANO, *Le Rime dei due Buonaccorso*, pp. XLVIII–LVII.

25. SALVATORE, *Mss. 53 («Raccolta Bartoliniana»)*.

26. SPONGANO, *Le Rime dei due Buonaccorso*, pp. XLV and XLVII.

27. SPONGANO, *Le Rime dei due Buonaccorso*, pp. LVI–LVII. Being able to look at the digital images of Palatino 204 and the Raccolta Bartoliniana while working through Spongano's detailed analysis makes vivid the relationship between the two sources.

PALI, fol. 260r

magno citrachino fontitino
 + n On mas piu bella luce o piu bel Sole
 Chel uso di costei nel mondo nacque
 Ne in ualle ombrose errami et gl'iole acque
 Bagnar piu fresche et candide uiole
 Ne quando l'ora uerde aprir si uole
 Rosa giamai soprim bel lito giacque
 Ne mas suono amorofo al mio cor piacquè
 Simile alla honorate iuc parole
 D al bel quando u'ego par che facchi
 Di dolce piaggia un rugiadoso nembo
 Che le misere piaghe m'imbruffica
 A mar se posto in mio cor si tiene in gerbo
 Et less' lito mio cor si tien in gerbo
 Troppo ardente fiamma ad si dolce oia
 Val beato liquor qual teste giacche
 Qual sacra terra qual ben nate pante
 Qual natura produsse o Stella, erante
 Le uiolette al mio cor tanto amiche
 Qual man le colte piu caste o pudiche
 Chi me le porse piu felicit' e souete
 O frate o stelle, o cari o glorie tinte
 Chi fora mai che uostre laude diehe
 O sopra ognaltro benedicho giorno
 Daltra letitia et di delice giorno
 Da far chi di memoria antior mille any

BART, fol. 180r (pencil foliation; web fol. 178r)

Buonacoso da mosto magno
 A on mas piu bella luce o piu bel sole
 Che l'uso di costei nel mondo nacque
 Ne in ualle ombrose errami et gl'iole acque
 Bagnar piu fresche et candide uiole
 Ne quando l'ora uerde aprir si uole
 Rosa giamai sopre un bel lito giacque
 Ne mas suon' amorofo al mio cor piacquè
 Simile all' honorate sua parole
 Dal bel quando u'ezzo par che facchi
 Di dolce piaggia un rugiadoso nembo
 Che le misere piaghe m'imbruffica
 Amor se posto in mezzo a sua bagli occhi
 Et afflicto mio cor si tien in gerbo
 Troppo ardenti fiamme a si dolce oia
 Qual beato liquor, qual teste apriche,
 Qual sacra terra, qual ben nate pante
 Qual natura produsse o Stella, erante
 Le uiolette al mio cor tanto amiche

Fig. 7: (left) Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 204 (su concessione del Ministero della Cultura / Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze. Divieto di ulteriore riproduzione e duplicazione con qualsiasi altro mezzo); (right) Florence, Accademia della Crusca, MSS 53 (Copyright 2018 Accademia della Crusca, CC-BY 4.0)

moved them from the margin, or from between the lines, into his text, as shown in fig. 7, right.

To sum up: 1) Bartolini used «[il] testo del Brevio». 2) His manuscript, the Raccolta Bartoliniana, is a copy of Palatino 204, whether of some or all needs further study. 3) Palatino 204 has extensive annotations that handwriting evidence suggests is Brevio's. 4) Bartolini trusted and incorporated the annotations. 5) It follows that Palatino 204 could well be Brevio's manuscript, «[il] testo del Brevio».

One more piece of evidence may tie Brevio to Palatino 204. De Robertis dated it as after 1514 on the basis of the reading of Cino da Pistoia's *La dolce vista e 'l bel sguardo soave*, which is identical to the one found in the appendix to the 1514 Aldine edition of Petrarch.²⁸ As we have seen, Brevio owned and annotated a copy of the 1514 edition; presumably he could have made it available to the copyist.

The investigation of Brevio's engagement with the enterprise of establishing better readings for the *rime*, and more generally in the circulation of lyric poetry, needs to extend beyond Palatino 204, however. I think that there is a complex of manuscripts and manuscript fascicles, some of them Brevio autographs, originating in Venice or the Veneto, and marked by likely concordances between scribal hands. Like Palatino 204, some of these manuscripts include telltale traits of Brevio's activities. Consider, for example, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX. 203 (6757), a large composite manuscript.²⁹ De Robertis identified seven hands, without being able to name any of the scribes; I believe that his *mano g* and Tani's *mano c* is Giovanni Brevio.³⁰ His handiwork on fol. 216r will be familiar by now. (See fig. 8.)

28. DOMENICO DE ROBERTIS, *L'Appendix aldina e le più antiche stampe di rime dello Stilnovo*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXI 1954, pp. 464–500: 464, 476–8; also in DOMENICO DE ROBERTIS, *Editi e rari: studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Feltrinelli, Milan 1978, pp. 27–49. It occurs to me to wonder whether the dating of one text necessarily applies to the entire manuscript.

29. DOMENICO DE ROBERTIS, *Censimento dei manoscritti di rime di Dante (IV)*, «Studi Danteschi», XL 1963, pp. 477–9; IRENE TANI, *Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX. 203 (6757)*, in *Mirabile: Archivio digitale della cultura medievale* (<[https://www.mirabileweb.it/manuscript-rom/veneziana-biblioteca-nazionale-marciana-it-ix-203-\(6-manuscript/LIO_196839\)](https://www.mirabileweb.it/manuscript-rom/veneziana-biblioteca-nazionale-marciana-it-ix-203-(6-manuscript/LIO_196839);)>; partial inventory, description; last accessed 28 February 2023).

Digital: <<https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3A193.206.197.121%3A18%3AVE0049%3ACSTOR.247.7256&mode=all&teca=marciana>> (last accessed 28 February 2023).

30. Without doing a study of all the hands in the manuscript and without being aware of the work of De Robertis or Tani, I was able to identify all the instances of Brevio's hand; my identification would later prove to be identical to those by De Robertis and Tani.

= E udiamsi l'ire dolcemente acerbe.
 Ei caldi loro mentuosi amori
 A. Sonar in voce chiare ibon pastori.
 Hor Null' è de' l' dolor ne disacerbe.
 T-S e tu, che desti ne la pigrè menti
 i. Penitez alii, et legindri, no Ritorni / leggiadri
 A Stampar col bel più gigli, et uide.
 E avicolorir clivio mio ^{lo mio} caro il ^{sole} sole.
 Pallido col seren de lumi ardenti;
 Congiando in dolce i nostri ammi giorni.
 = Esudiansi lire di lor dorme acerbe
 A. cantav gli egregi spiriti in vaghi chori
 T. se tu ch' alii pensier d'hor in hor desti
 e Hele più pigrè menti, non ritorni 216

Fig. 8: Venice, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX, 203 (=6757), fol. 216r (su concessione del Ministero della Cultura – Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione)

He makes extensive changes to the text of *Eran pur dianzi qui tra le fresc'herbe*.³¹ This instance, but one of many, underscores the importance of a thorough study of this complex of manuscripts. The task is especially challenging because the current distribution of material into volumes does not reflect the way it was organized in the sixteenth century.³²

31. This text is anonymous in *Rime di diversi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua thoscana. Libro secondo*, Gabriel Giolito de Ferrari, Venezia 1547; attributed to Guidiccioni in 1557 (GIOVANNI GUIDICCIONI, *Oratione di monsignor Guidiccione alla repubblica di Lucca*, Lorenzo Torrentino, Firenze 1557; see *RePIM*); and both anonymous and attributed to Molza in *Lyra* (<<https://lyra.unil.ch/>>; last accessed 28 February 2023).

32. I would not be surprised if the pages bearing the early foliation 1–95 currently missing from Palatino 204 turned up among these Veneto sources. A glance at the image of It. IX 203

The discovery of the identity of the annotator of a manuscript as important as Palatino 204, should the arguments presented here prove valid, is significant. Giovanni Brevio has been too minor a figure to merit much consideration, apart, of course, from his *novelle*. The possibility of identifying his hand not only in Palatino 204, but also in other manuscripts from the Veneto suggests that we have much more to learn about him and about his role in the dissemination of lyric poetry.

showing the bottom of the manuscript reveals the diversity of fascicles now bound together.

APPENDIX 1:
Characteristic Features of Brevio's hand¹

	<i>PAL1</i>	1545	<i>M1</i>	<i>M2</i>
ch				
l				
g				
te/to/ti/ta				
st				
s				
del/di				
ss				

1. Drawn only from figures in this article. For further examples, see the digital images of *PAL1*, *M1* and *M2*, as well as the studies by BELFIORE, *Brevio e la novella* and FERRANTE, *Dante nelle postille*.

GIULIO PIETROBELLI

IN MARGINE AL COLLEZIONISMO.
TIZIANO MINIO E LA CIRCOLAZIONE DI MODELLI
NELLA PADOVA DI BEMBO

Nella Padova del Cinquecento le collezioni private di antichità e di opere contemporanee erano una realtà diffusa e radicata.¹ Ce ne fornisce una panoramica il patrizio veneziano Marcantonio Michiel, il quale, nei suoi soggiorni in città, registra tra la fine degli anni Venti e i primi anni Quaranta alcune di queste raccolte.² Le più imponenti erano quelle del cardinale Pietro Bembo, del filosofo Nicolò Leonico Tomeo e del giurista Marco Mantova Benavides, ma non mancavano nuclei riuniti da altre personalità, come il mercante di panni proveniente da Stra, da identificare plausibilmente in Nicola da Stra (†1515), supervisore dei lavori nella Scoletta di Sant'Antonio durante l'intervento pittorico di Tiziano (1510–1511).³ Degne di nota sono le raccolte degli artisti, quali «Alvixe orevese», scultore, bronzista e orefice, probabilmente da identificare in Alvise Rizzardi di Gianmatteo,⁴ e Guido Aspetti detto Lizzaro, padre dello scultore Tiziano Minio, che possedeva vari bozzetti/modelletti in terracotta di Giammaria Mosca. La raccolta del Lizzaro non rimanda a una vera e propria collezione, quanto piuttosto al nucleo di manufatti della bottega di un

1. Per una panoramica sul collezionismo padovano: IRENE FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2002; GIULIO BODON, *Veneranda antiquitas. Studi sull'eredità dell'antico nella Rinascenza veneta*, Peter Lang, Bern 2005; VINCENZO MANCINI, «Vertuosi» e artisti. *Saggi sul collezionismo antiquario e numismatico tra Padova e Venezia nei secoli XVI e XVII*, Esedra, Padova 2005.

2. MARCANTONIO MICHIEL, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI*, pubblicata e illustrata da d. Iacopo Morelli, [Remondini], Bassano [del Grappa] 1800.

3. Per un recente profilo di Nicola da Stra: SARAH FERRARI, *Tiziano e Francesco Vecellio*, in *La Pontificia Basilica di Sant'Antonio in Padova. Archeologia Storia Arte Musica*, a c. di Luciano Bertazzo e Girolamo Zampieri, 3 voll., L'Erma di Bretschneider, Roma 2021, vol. II, pp. 1255–304.

4. Per l'identificazione dell'orefice: *I manoscritti datati della Biblioteca Capitolare di Padova*, a c. di Leonardo Granata, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2016, nn. 71–72, pp. 69–72.

artista altamente indicativi della capillare circolazione di opere e repertori nella Padova del tempo.⁵

La frequentazione degli artisti con mecenati e collezionisti e la visione delle raccolte private hanno arricchito il bagaglio degli scultori e dei pittori locali attraverso la copia grafica di pezzi antichi, bronzetti e dipinti. Il caso più noto è quello che riguarda le teste in stuccoforte in casa di Marco Mantova Benavides che furono una delle fonti di ispirazione per i volti degli uomini illustri della Sala dei Giganti nel Palazzo del Capitano.⁶ Si pensi alla testa del giovane *Milico* (*Marco Bruto?*) dipinto nella figura di *Marco Bruto* o all'effigie marmorea di *Caracalla*, quasi certamente proveniente dalla collezione di Bembo, che fu riprodotta in uno dei gessi Benavides forse da Agostino Zoppo e che servì da modello per il *Tito Quinzio Flaminio* attribuito a Gualtiero dall'Arzere.⁷

Così, i repertori numismatici antichi e le medaglie moderne fornirono spunti per gli apparati decorativi: nell'Odeo Cornaro — le piccole figurazioni nelle losanghe angolari della sala degli stemmi, nella quale com'è noto compare anche lo stemma cardinalizio di Bembo⁸ —; nella basilica di Sant'Antonio — i medaglioni in stucco della volta della Cappella dell'Arca⁹ — e nella Sala dei Giganti.¹⁰

5. È in fase di elaborazione da parte dello scrivente un articolo dedicato a Guido Aspetti e alla giovinezza di Tiziano Minio, con i dati presentati alla giornata di studi «Ricerche di storia dell'arte moderna. Filologia, iconografia, collezionismo», a c. di Alessandra Pattanaro e Vittoria Romani, desunti dalla tesi di dottorato *Tiziano Minio, «homo ingeniosus, caelator eximius, sculptorque & fusor celeberrimus»*, Università degli studi di Padova, Corso di Dottorato in storia, critica e conservazione dei beni culturali, tutor A. Pattanaro, a.a. 2018–2022.

6. Per la collezione Mantova Benavides, in parte conservata a Palazzo Liviano: *Un museo di antichità nella Padova del Cinquecento. La raccolta di Marco Mantova Benavides all'Università di Padova, Museo di scienze archeologiche e d'arte*, a c. di Irene Favaretto e Alessandra Menegazzi, G. Bretschneider, Roma 2013.

7. *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio – 19 maggio 2013), a c. di Guido Beltramini, Davide Gasparotto e Adolfo Tura, Venezia 2013, cat. 5.12, pp. 313, 333 (scheda di Giulio Bodon). Per lo Zoppo e l'attribuzione delle teste in stuccoforte: LUCA SIRACUSANO, *Agostino Zoppo*, prefazione di Andrea Bacchi, Temi, Trento 2017 (stampa 2018).

8. Per l'Odeo Cornaro: GIULIO PIETROBELLI, *Le «suntuosissime et accommodate fabbriche» di Alvise Cornaro. Per uno studio della decorazione dell'Odeo Cornaro a Padova*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», xli 2017, pp. 44–83.

9. Per i medaglioni al Santo: MICHELE ASOLATI, *I medaglioni all'antica nella decorazione del soffitto della Cappella dell'Arca del Santo*, in *La Pontificia Basilica di Sant'Antonio*, vol. II, pp. 1155–73.

10. Solo per citare un esempio, il famoso emblema del «festina lente» (delfino e ancora) compare tanto nella sala degli stemmi dell'Odeo (vicino allo stemma Cornaro) che nella Sala dei Giganti (sotto *Tullio Ostilio*). Per gli elementi antiquari della Sala dei Giganti: GIULIO

Tra i numerosi bronzetti della collezione Mantova Benavides vi era anche il cosiddetto *Pastore dormiente*, oggi conservato alla Ca' d'Oro a Venezia (fig. 1).¹¹

Il *Pastore* va probabilmente riconosciuto in *Endimione*, il fanciullo amato dalla Luna, vista la giovane età dell'effigiato.¹² Se l'identificazione è corretta, si può ipotizzare che figurasse in coppia con una *Diana*, così come per la collezione di Bembo, che possedeva una *Luna su carro* antica donatagli dal cardinale Bibbiena, si è proposto che avesse anche un bronzetto di *Endimione*.¹³

L'inventario della raccolta di Marco Mantova Benavides, redatto nel 1695 dal pronipote Andrea, descrive il bronzetto e ne attribuisce la paternità a Tiziano Aspetti *junior* (ante 1555–1606), nipote dell'omonimo Tiziano Aspetti *senior* detto Minio (c. 1507–1552):

In d[et]to luoco altro pezzo bronzo di un giovine ignudo che ad un sasso appoggiato dorme con scarpe in piedi, opera del med[esim]o Titiano Aspetti.¹⁴

Dalla collezione del giurista il bronzo passò in quella del monastero di San Giovanni di Verdara (post 1711, anno di morte di Andrea Mantova Benavides; fino al 1784), per poi arrivare, con la soppressione da parte della Serenissima, nelle collezioni pubbliche a Venezia.¹⁵

BODON, *Heroum Imagines. La Sala dei Giganti a Padova. Un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2009.

11. Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, inv. br. 37, bronzo, patina bruna, fusione cava, 9x21x4 cm.

12. Come già proposto nel Settecento: «Endimione in letto, che dorme di bronzo libbre 4,9 a L. 4. L. 19» (*Inventario de bronzi e lavori di metallo esistenti nel Museo di S. Gio. in Verdara di Padova*, ms, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. It. XI, 323 = 7107, trascritto in CARLA CASORIA SALBEGO, *Per una storia delle collezioni di San Giovanni di Verdara in Padova: testimonianze documentarie*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», LXXII 1983, pp. 219–57: 242, n. 18).

13. GERT JAN VAN DER SMAN, *Uno studio iconologico sull'«Endimione dormiente» e sul «Giudizio di Mida» di Cima da Conegliano: pittura, poesia e musica nel primo Cinquecento*, «Storia dell'arte», LVIII 1986, pp. 197–208.

14. *Inventario delle opere d'arte in casa Mantova Benavides 1695*, ms, Padova, Biblioteca Civica, BP.5018.1–2, c. 19. L'inventario è trascritto in: IRENE FAVARETTO, *Andrea Mantova Benavides. Inventario delle antichità di casa Mantova Benavides – 1695*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», LXI/1–2 1972, pp. 35–164.

15. MARILYN PERRY, *The Statuario publico of the Venetian Republic*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», VIII 1972, pp. 75–150, 221–53: 103–4. Per il *Pastore*: MICHIEL, *Notizia d'opere*, pp. 150–1; GIUSEPPE VALENTINELLI, *Museo archeologico della R. Biblioteca Marciana di Venezia*, Tip. del Commercio di Marco Visentini, Venezia 1872, p. 28, n. 83.

L'omonimia tra i due scultori Tiziano Aspetti, imparentati tra loro, ha causato nei secoli passati estrema confusione, specialmente per i rispettivi *corpora* di opere. Questo è successo anche al *Pastore dormiente*, il quale, a partire dall'inventario seicentesco, fu attribuito a Tiziano *junior*.¹⁶

I primi dubbi sulla paternità della statuetta furono sollevati nella *Guida* della Ca' d'Oro del 1929, nella quale Vittorio Moschini acutamente osservava che l'inventario del 1695 ascriveva a Tiziano Aspetti *junior* non solo questo pezzo ma anche «altre opere ben diverse»¹⁷ stilisticamente. La corretta assegnazione del bronsetto a Minio si deve invece a Francesco Valcanover, su suggerimento di Peter Meller.¹⁸

Le ciocche regolari e la forma degli occhi sono memori della lezione di Jacopo Sansovino e trovano dei paralleli nei rilievi bronzei del primo pergolo nella basilica di San Marco a Venezia (1536–1537), ideato da Sansovino e gettato in bronzo da Minio.¹⁹ In particolare, la testa del *Pastore* si può avvicinare a quella del giovane inginocchiato dietro al battezzato nel *Miracolo di Anania*. Pertanto, su base stilistica, l'opera si può collocare al 1538–1540 circa, differenziandosi dai bronsetti risalenti ai primi anni Quaranta.

Gli studiosi hanno notato che la composizione del *Pastore dormiente* trova un confronto significativo non solo con il bronsetto dell'*Ercole dormiente* del Metropolitan di New York, per il quale non si è giunti a una paternità e a una cronologia definitive, ma soprattutto con il rilievo in finto bronzo dipinto nel *Martirio di Santa Cecilia* (1505–1507 circa) nell'oratorio bolognese intitolato alla medesima santa (fig. 2).²⁰ Sebbene per l'affresco non esista un'attribuzione

16. MALVINA BENACCHIO, *Vita e opere di Tiziano Aspetti*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», X–XI (XXVII–XXVIII) 1934–1939, pp. 94, 96–7.

17. VITTORIO MOSCHINI, *Catalogo delle opere d'arte della Ca' d'Oro*, in *La R. Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro. Guida – Catalogo*, a c. di Gino Fogolari, Ugo Nebbia e Vittorio Moschini, Carlo Ferrari, Venezia 1929, p. 167 («Attribuito a Tiziano Aspetti»).

18. FRANCESCO VALCANOVER, *Ca' d'Oro. La Galleria Giorgio Franchetti*, Electa, Milano 1986, p. 33. *Catalogo Generale dei beni Culturali*, Scheda OA, n. 0500417277 (<<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500417277>>; consultato il 5/3/2023).

19. Per il pergolo marciano: BRUCE BOUCHER, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, 2 voll., Yale University Press, New Haven-London 1991, vol. I, pp. 57–63, 194 docc. 88–90, vol. II, cat. 22 pp. 329–30.

20. *Italian Renaissance and Baroque Bronzes in The Metropolitan Museum of Art*, ed. by Denise Allen, Linda Borsch, James David Draper *et al.*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2022, cat. 88 pp. 254–7, scheda di Peter Jonathan Bell). La datazione corrente («ca. 1505 or later») sembra troppo precoce.

certa — si sono fatti i nomi di Giovanni Chiodarolo e di Cesare Tamaroccio —, è riconoscibile l'influenza di Amico Aspertini.²¹

Si può ipotizzare che l'immagine bolognese tragga ispirazione da un rilievo antico, non tanto dalle raffigurazioni in cui *Endimione* era disteso, quanto piuttosto dagli esempi in cui compariva seduto.²² Il pittore poteva aver visto un rilievo simile all'*Endimione* dei Musei Vaticani²³ oppure poteva aver estrapolato la figura da un sarcofago romano, ad esempio quella del pastore dormiente della lastra murata sulla facciata del casino di Palazzo Rospigliosi a Roma e nota fin dal XV secolo.²⁴

Il bronzetto di Minio alla Ca' d'Oro si ispira puntualmente alla figura dell'affresco bolognese. Questa dipendenza si spiega tanto attraverso il soggiorno di Minio nella città felsinea collocabile nel biennio 1529-1531, quanto attraverso la diffusione di repertori grafici dell'ambito di Amico Aspertini nella Padova degli anni Venti e Trenta del XVI secolo. Infatti, come è stato appurato di recente, un nutrito *corpus* grafico di grottesche aspertiniane circolava in città tra gli artisti gravitanti attorno al mecenate Alvise Cornaro.²⁵ Si trova traccia di queste grottesche, desunte dalle pagine del «Codice di Parma» di Aspertini, tanto sull'attico della Cappella dell'Arca nella basilica di Sant'Antonio, completato da Giovanni Maria Falconetto nel 1532-1533, che sul cupolino ottagonale dell'Odeo Cornaro, dipinto da Gualtiero Dall'Arzere intorno al 1539-1540. Se Gualtiero e Minio, imparentati dal 1538, potevano condividere tra di loro i disegni con facilità, si ricordi che Campagnola aveva decorato gli

21. Per una panoramica delle posizioni della critica: CHIARA ALBONICO, *Le storie dei Santi Cecilia, Valeriano e Tiburzio*, in *La chiesa di Santa Cecilia in Bologna. Riscoperte e restauri*, a c. di Daniela Scaglietti Kelescian, Costa Editore, Bologna 2005, pp. 24-31.

22. ISABELLA COLPO, *Circolazione di schemi nella formazione del repertorio mitologico di IV stile a Pompei: l'immagine di Endimione seduto*, in *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*, actas del IX congreso internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (Zaragoza-Calatayud, 21-25 septiembre 2004), edición científica de Carmen Guiral Pelegrín, Gobierno de Aragon, Calatayud 2007, pp. 363-6.

23. Il rilievo venne scoperto solo nel Settecento: MARIELLA CIPRIANI, *Il rilievo con Endimione dormiente del Museo Capitolino*, «Buletino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», xcvi 1996, pp. 197-212.

24. PHYLLIS PRAY BOBER - RUTH RUBINSTEIN, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, with contributions by Susan Woodford, Harvey Miller Publishers, London-Turnhout 2010³, n. 26, pp. 73-74, tav. 26. Ancora, si veda la figura del pastore addormentato sulla sinistra del sarcofago al Metropolitan Museum di New York, inv. 24.97.13: ANNA MARGUERITE MCCANN, *Roman Sarcophagi in The Metropolitan Museum of Art*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1978, n. 3, pp. 34-8.

25. GIULIO PIETROBELLI, *Grottesche in stucco e in pittura: dalla Cappella dell'Arca all'Odeo Cornaro*, in *Loggia e Odeo Cornaro. Indagini, ipotesi e proposte interpretative*, a c. di Stefano Zaggia, CLEUP, Padova 2022, pp. 51-78.

interni della casa di Alvise Cornaro e che Minio era in rapporto stretto con i Cornaro, avendo abitando per molti anni nella loro stessa casa.²⁶ Ancora, la critica ha individuato nella produzione di Domenico Campagnola una *verve* aspertiniana che ha fatto ipotizzare un soggiorno veneziano del pittore bolognese alla fine del secondo decennio.²⁷ Campagnola, dunque, potrebbe aver fatto conoscere in città spunti di ambito bolognese a date precoci, mentre nel Quarto decennio un ulteriore influsso sarà dovuto plausibilmente all'incisore Agostino Veneziano.²⁸

Come si è detto, nel concepire il suo bronzetto per Mantova Benavides, Minio si dev'essere ispirato a un disegno aspertiniano presente in città. È, quindi, oltremodo significativo che la composizione del *Pastore dormiente* compaia in un'altra opera padovana, stavolta realizzata su carta. Se si osserva il frontespizio del volume di Marco Mantova Benavides *Commentaria et repetitiones*, stampato nel novembre del 1540, è possibile riconoscere nel fregio figurato in basso il giovane dormiente di Minio, stavolta del tutto abbigliato (fig. 3). Se i disegni del volume sono stati correttamente attribuiti da Elisabetta Saccomani alla mano di Campagnola,²⁹ il soggetto del fregio non è stato ancora decifrato con certezza, tuttavia sembra di riconoscervi un'allegoria sapienziale: il perno della composizione è costituito da una candela accesa e da alcuni libri, che alludono alla luce della sapienza, mentre tutt'intorno si dispongono i personaggi intenti in varie occupazioni. Il gruppo di destra sembrerebbe opporsi allo splendore della candela, mentre quello sulla sinistra ne è attratto; tra questi ultimi personaggi si scorge il profilo di Pietro Bembo. La figura che dorme pare alludere, in linea generale, al sonno dell'ignoranza.

Vista la fedeltà di Minio nel tradurre in forme scultoree lo spunto offerto dall'affresco bolognese, è da escludere, per il *Pastore dormiente* della Ca' d'Oro, una diretta filiazione dal frontespizio di Campagnola dove l'artista inserisce invece alcune varianti nella parte superiore della figura. Al contrario, si può ipotizzare che sia stato il Campagnola a voler riproporre la composizione bronzea nel frontespizio del volume di Mantova Benavides, un raffinato omaggio ad uno degli oggetti della collezione dell'umanista.

26. Minio abitò nella casa di Giovanni Cornaro Piscopia, genero di Alvise, almeno dal 1541 al 1548 (PAOLO SAMBIN, *I testamenti di Alvise Cornaro*, «Italia medioevale e umanistica», IX 1966, pp. 295-385: 331-3, 335).

27. MARZIA FAIETTI - DANIELA SCAGLIETTI KELESIAN, *Amico Aspertini*, regesto documentario di Manuela Iodice, Artioli, Modena 1995, pp. 50, 57, 269-70, 328-9.

28. PIETROBELLI, *Grottesche in stucco e in pittura*, pp. 64-7.

29. *Le muse tra i libri. Il libro illustrato veneto del Cinque e Seicento nelle collezioni della Biblioteca Universitaria di Padova*, a c. di Pietro Gnan e Vincenzo Mancini, Biblioteca Universitaria, Padova 2009, cat. 7, pp. 68-71 (scheda di E. Saccomani).

Come appare sul frontespizio, il libro era venduto a Padova dal libraio Girolamo Giberti, una figura in diretto rapporto con Mantova Benavides, anche grazie alla carica di bidello dell'Università dei Giuristi ricoperta fin dal 1529.³⁰ Una forte spinta alla circolazione della composizione è quindi da attribuire alla personale conoscenza tra i protagonisti della vicenda: lo stesso Giberti era addirittura un parente degli Aspetti, più precisamente era zio di Minio.³¹ A tal proposito, un altro caso esplicita la connessione tra la committenza Benavides, l'inventiva di Campagnola e quella di Minio: il bronzetto del *Vecchio* di Minio conservato a Vienna (fig. 4).³² L'opera venne attribuita allo scultore padovano già da Planiscig per la vicinanza della corporatura del nudo con quella delle divinità fluviali della *Venezia come Giustizia* (1538–1541) sull'attico della Loggetta del campanile di San Marco a Venezia.³³ La fisionomia possente del personaggio trova corrispondenza anche nel corpo nerboruto del bronzetto di *Nettuno su carro trainato da ippocampi* databile al primo quinquennio del quinto decennio. Per questi motivi il *Vecchio* ha una cronologia che può assestarsi ai primi anni Quaranta (1540–1545 circa).

Oltre ai riferimenti stilistici citati, mancava un appiglio iconografico puntuale, che si è potuto trovare osservando un altro frontespizio illustrato dal Campagnola, quello del *Dialogus de concilio* di Marco Mantova Benavides (fig. 5).³⁴ Tra le figurazioni della pagina compare il vecchio e malinconico *Saturno* appoggiato alla falce estremamente simile al bronzetto di Minio.

30. Sul frontespizio è scritto: «Venduntur per Hieronimum Gibbertum Patavinum, bidellum».

31. Girolamo Giberti era fratello di Paola, madre di Minio: MARINA ZANAZZO, *Bidelli-librai-tipografi dell'Università di Padova nella prima metà del sec. XVI: Girolamo Giberti. Un esempio tratto dagli Atti dell'Università dei giuristi*, tesi di specializzazione, Università degli studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Scuola di Specializzazione per Bibliotecari, relatore Paolo Sambin, a.a. 1986–1987, pp. 26–36 e *passim* (ringrazio Francesco Piovan per la segnalazione della tesi e per l'aiuto nella ricerca). Per un profilo del libraio: MIRELLA MAGLIANI, «Universitates» e editoria padovana del Cinquecento, in *Studenti, università, città nella storia padovana*, atti del convegno (Padova, 6–8 febbraio 1998), a c. di Francesco Piovan e Luciana Sitran Rea, Lint, Trieste 2001, pp. 347–69: 358–61.

32. Vienna Kunsthistorisches Museum, Kunstskammer, inv. 5663, bronzo, fusione piena, resti di lacca nero-verde sopra a una patina naturale marrone, 29,4x13x17 cm. *Donatello e il suo tempo. Il bronzetto a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 8 aprile 2000 – 15 luglio 2001), Skira, Padova-Milano 2001, cat. 67, pp. 246–7 (scheda di Manfred Leithe–Jasper).

33. LEO PLANISCIG, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Anton Schroll & Co., Wien 1921, pp. 404–5.

34. Per il frontespizio: *Le muse tra i libri*, cat. 7, pp. 68–71.

A causa della perdita dell'attributo (il bastone è frutto di reintegrazione moderna) il bronzetto è stato variatamente identificato, talvolta come *San Giuseppe* o *San Girolamo*. Nonostante alcune piccole differenze tra le due composizioni, soprattutto nel modo in cui il dio si appoggia all'asta, si può ipotizzare con un buon margine di sicurezza che il bronzetto raffiguri proprio *Saturno*.

Non è certo quale opera preceda l'altra, tuttavia l'accentuata attenzione volumetrica e prospettica del *Saturno* di Campagnola, che si compiace di una posa instabile con la falce appoggiata al terreno dietro la figura, sembra ispirarsi a un'opera tridimensionale, probabilmente proprio il bronzetto di Minio. Questa ipotesi permetterebbe di fissare la cronologia della statuetta immediatamente entro il 1541.

I paralleli stringenti tra i bronzetti di Minio e i disegni di Campagnola rendono evidente lo scambio di invenzioni tra i due artisti. Ciò trova attestazione anche in un altro caso già segnalato dalla critica: Minio nel comporre il rilievo bronzeo del *Battesimo di Cristo* (1545–1548) sul coperchio del fonte battesimale della basilica di San Marco a Venezia si basò sul dipinto (o su repertori grafici?) del *Battesimo di Cristo* (1542–1545) della chiesa di Santa Maria in Vanzo a Padova.³⁵

Non è noto se il *Vecchio* di Minio facesse parte della collezione di Marco Mantova Benavides, tuttavia, allo stato delle attuali conoscenze, lo si deve escludere dal momento che non lo si può individuare nell'*Inventario* del 1695.

In ogni caso, come si vedrà tra poco, un'altra collezione cittadina venne frequentata dallo scultore padovano.

Nella decorazione al pianoterra della Loggia Cornaro si trova una teoria di otto tondi in stucco con le divinità dell'Olimpo, o meglio i *Sette Pianeti*, e la costellazione del *Drago tra l'Orsa Minore e l'Orsa Maggiore*.³⁶ Gli stucchi, come le vicine pitture, parlano un linguaggio della fine degli anni Trenta (1538–1540 circa) e sono da attribuire su base stilistica a Minio. Le divinità si possono collocare tra il suo dossale di San Rocco (1535–1537) e i successivi stucchi della sala degli stemmi dell'Odeo. Infatti, come nel dossale, i profili e i volti degli dèi sono resi con un classicismo sansoviniano e la barba filamentosa è tratteggiata

35. ELISABETTA SACCOMANI, *Padova 1540–1570*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a c. di Mauro Lucco, 2 voll., Electa, Milano 1998, vol. II, pp. 555–616: 582, 589–90.

36. Sul lato nord si incontrano i quattro tondi con Diana, Marte, Saturno, Venere, sul lato sud la costellazione del Drago, Giove, Mercurio e Apollo. Agli angoli gli ovali illustrano sempre in stucco le quattro Stagioni. Per il restauro delle decorazioni: DANIELA BARTOLETTI – GIANLUIGI COLALUCCI – ANNAMARIA SPIAZZI, *La decorazione e il restauro della Loggia e dell'Odeo Cornaro a Padova*, in *Passaggi a nord-est. Gli stuccatori dei laghi lombardi tra arte, tecnica e restauro*, atti del convegno (Trento, 12–14 febbraio 2009), a c. di Laura Dal Prà, Luciana Giacomelli e Andrea Spiriti, Provincia Autonoma di Trento, Trento 2011, pp. 86–111.

con solchi realizzati con il taglio della spatola; così, l'eleganza sciolta delle pose e la morbidezza delle vesti si collega alle figure reggitemma della sala degli stemmi dell'Odeo databili al 1542–1543.³⁷

Tra le divinità *Giove* è raffigurato seduto sul globo, come dominatore del mondo, ha vicino l'aquila e stringe nella mano destra il fulmine e nella sinistra un lungo scettro. Per comporre la figura Minio si è ispirato a un bronretto antico molto noto a Padova poiché presente in ben due esemplari, uno nella collezione di Bembo e uno in quella di Leonico Tomeo.³⁸ Michiel vide «in casa de m[esser] Pietro Bembo [...] el Giove piccolo de bronzo, che siede, è opera antica», e poi in quella del filosofo «lo Giove piccolo de bronzo, che siede alla guisa del Giove del Bembo, ma minore, è opera antica».³⁹ La tipologia del bronretto antico è stata individuata in quella che riproduce in piccolo formato il *Giove Capitolino* sul Campidoglio, a sua volta ispirato alla statua crisoelefantina di Fidia, e di cui esistono ancora oggi vari esemplari.⁴⁰ Il confronto tra il bronretto romano (fig. 6) e lo stucco di Minio (fig. 7) conferma la fonte antiquaria utilizzata dallo scultore: combaciano la posa generale del dio seduto e i dettagli, come gli attributi tenuti in mano, la veste che copre le gambe e la capigliatura fasciata sulla nuca con i riccioli sciolti intorno al viso.

Come si è visto, dunque, le opere antiche e moderne delle collezioni padovane costituivano un ricco repertorio di modelli per gli artisti locali, i quali sfruttavano le forme dei manufatti a proprio favore tanto nell'ideazione dei decori delle stanze che nella creazione degli arredi, fossero questi bronzetti o libri a stampa. L'indagine specifica su Tiziano Minio ha messo in luce la grande dimestichezza che esisteva all'epoca tra gli artisti e i mecenati, ma anche lo scambio continuo di repertori attraverso le copie grafiche. Le poche testimonianze rimanenti oggi di questa spontaneità di avvicendamenti ci restituiscono un'eco della ricca cultura collezionistica della città di Padova e della sua ossessione, o, per meglio dire, «fascinazione»⁴¹ verso l'antico.

37. Per la decorazione dell'Odeo: PIETROBELLI, *Le «suntuosissime et accommodate fabbriche»*. Per il dossale di San Rocco: *Dal Medioevo a Canova. Sculture dei Musei Civici di Padova dal Trecento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 20 febbraio – 16 luglio 2000), a c. di Davide Banzato, Franca Pellegrini e Monica De Vincenti, Marsilio, Venezia 2000, cat. 51, pp. 126–8 (scheda di Marco Pizzo).

38. Per i due bronzetti antichi: *Pietro Bembo e l'invenzione* 2013, cat. 5.14, pp. 316, 334–5 (scheda di Davide Gasparotto).

39. MICHIEL, *Notizia d'opere*, pp. 15, 20.

40. Oltre a quello del Metropolitan Museum qui illustrato, si consideri anche quello allo Staatliche Antikensammlungen di Monaco.

41. *All'antica. Die Paduaner und die Faszination der Antike*, hrsg. von Michael Matzke, Battenberg Gietl Verlag, Regenstauf 2018.



Fig. 1. Tiziano Minio, *Pastore dormiente (Endimione?)*, 1538–1540 circa, Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, inv. br. 37 (da BENACCHIO, *Vita e opere di Tiziano Aspetti*, p. 97).



Fig. 2. Collaboratore di Amico Aspertini, *Martirio di Santa Cecilia*, 1505–1507 circa, Bologna, Oratorio di Santa Cecilia, particolare.

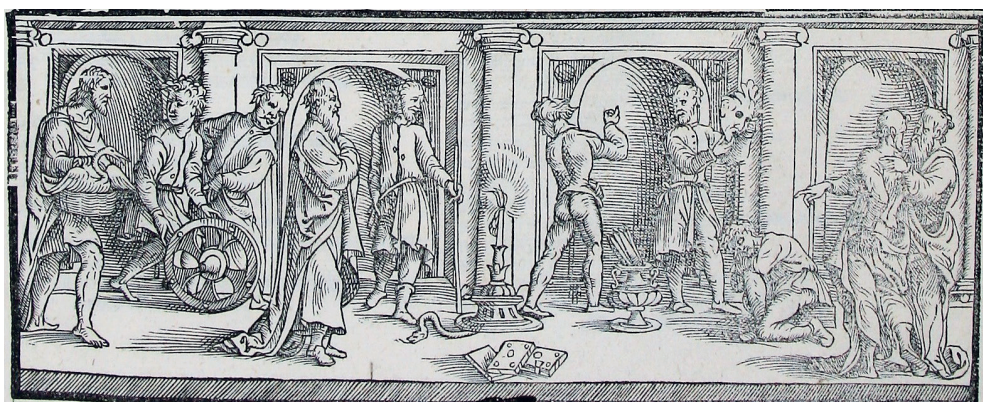


Fig. 3. Domenico Campagnola (inv.), *Scena allegorica*, particolare del frontespizio dei *Commentaria et Repetitiones* di Mantova Benavides, novembre 1540, Padova, Biblioteca Universitaria, segnatura 12.b.3.



Fig. 4. Tiziano Minio, *Vecchio (Saturno?)*, 1540 circa, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, inv. 5663.



Fig. 5. Domenico Campagnola (inv.), frontespizio figurato del *Dialogus de concilio* di Marco Mantova Benavides, maggio 1541, Padova, Biblioteca Antica del Seminario, segnatura 500.ROSSA.SUP.Q.6-28.



Fig. 6. Arte romana, *Giove seduto*, I-II sec. d.C., New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 97.22.8.



Fig. 7. Tiziano Minio, *Giove seduto*, 1538–1540 circa, Padova, Loggia Cornaro.

SARAH FERRARI – IRENE BROOKE

CONSTRUCTING THE MYTH OF BEMBO THROUGH VISUAL AND VERBAL PORTRAITS*

Portraiture, both ancient and modern, formed a critical aspect of Bembo's engagement with the arts, as shown in his writings, which were on a certain level conceived to function as a «written portrait» of the author.¹ Fundamentally linked to humanistic pedagogical ideals of exemplarity, so central to Bembo's normative project, portraiture's power to fashion identity and propagate fame was abundantly recognized by the author and his followers who exploited its potential for asserting authority, as well as self-hood, in literal and metaphorical manifestations. Taking into account Petrarchan origins of Bembo's interest in portraiture, also thoroughly investigated by critics, this essay will analyze a few case studies that exemplify different ways in which the image of the individual figured within the literary agenda of Bembo and members of his circle. In particular, we will examine how «written portraits» surface in the work of Bembo's close friend Andrea Navagero (1483–1529). Subsequently, the presence of portraits in the writer's own collection — including the famous *Double Portrait* of Navagero and Beazzano by Raphael (Rome, Galleria Doria Pamphilj) — will be considered in light of Bembo's critical views on portraiture and his role as an arbiter of taste and style, especially regarding female beauty. Finally, we will consider how the interplay between visual and verbal portraits contributed to the construction of Bembo's «myth» following his

* This essay is the result of continuous exchange and dialogue between the two authors. In terms of writing, however, the first part, until paragraph *Ritratti, bellezza di donne, and exempla: Portraits and Bembo's cultural capital* (included) is authored by Sarah Ferrari, while the second part is authored by Irene Brooke. Unless otherwise indicated all translations are our own.

1. Several authors have argued this. See VIRGINIA COX, *The Renaissance Dialogue. Literary Dialogue in its Social and Political Contexts, Castiglione to Galileo*, Cambridge University Press, Cambridge 1992; SUSAN GAYLARD, *Shifty Men Writing Monuments: Creating a Permanent Self in Early Modern Italian Literature*, Ph.D. diss., University of California, Berkeley 2004 (especially chapter 4).

death, in asserting his authoritative place as one of the *exempla* that he himself had advocated.

Petrarchan Poetics of Portraiture

The conceit of the «written portrait» was one that Bembo's contemporaries played upon regularly. Perhaps most famously, Castiglione's *Il libro del Cortegiano*, fundamentally conceived as a behavioural model, is declared by the author to be a «portrait» of the court of Urbino.² Similarly, in his text *De Guidobaldo Feretrio*, written between 1509 and 1510 to commemorate the death of Guidobaldo da Montefeltro, Bembo sets up the duke's funerary oration, delivered by Lodovico Odasio (and related through a letter from Federico Fregoso) in terms of a painted portrait which reflects the qualities of the soul just like written words:

Vedutasi da voi la pittura delle maniere e de' costumi di lui, dirò tale e somigliante a questi costumi esser la faccia e la qualità delle sue scritte, e la leggiadria e dolcezza de il loro stile esser uguale alla soavità e candidezza del suo animo. Ché se questa qualità di scrittura dissegna sapesse questo medesimo artefice e quella disegnata ci avesse [...], allora quasi la imagine de gli scritti di lui vedereste da quella de gli suoi costumi ritratta.³

Bembo's «portrait» of the duke, which is able to communicate both his «costumi» and «animo», comprises an *exemplum* for future generations. At the same time, it commemorates the author's affection for and personal relationship with the duke and duchess.

The construal of the text as a portrait is tied to a broader, conceptual role played by portraiture within Bembo's literary oeuvre, a subject that has been explored by Alessandro Ballarin and Lina Bolzoni, among others.⁴ Beyond

2. He states «mandovi questo libro come un ritratto di pittura della corte d'Urbino» in the dedicatory letter; Baldassare Castiglione, *Il libro del Cortegiano con una scelta delle opere minori*, ed. by Bruno Maier, UTET, Turin 1964, p. 71.

3. PIETRO BEMBO, *De Guidobaldo Feretrio deque Elisabetha Gonzaga*, ed. by Maria Lutz, Droz, Geneva 1980, pp. 121–3.

4. ALESSANDRO BALLARIN, *Giorgione e la Compagnia degli Amici. Il «Doppio ritratto» Ludovisi*, in *Storia dell'arte italiana*, ed. by Giulio Bollati and Paolo Fossati, Einaudi, Turin 1983, tomo v, vol. II/1: *Dal Medioevo al Quattrocento*, pp. 479–541 (republished in ALESSANDRO BALLARIN, *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, vol. II, Grafiche Aurora, Verona 2016, pp. 999–1054); ALESSANDRO BALLARIN, *Generazione al bivio. Giorgione e la Compagnia degli Amici: un'introduzione al seguito dei lavori*, in *Pietro Bembo e le arti*, ed. by Guido Beltrami, Howard Burns and Davide Gasparotto, Marsilio, Venice 2013, pp. 281–4 (republished in

their role as exemplars and bearers of memory, within Bembo's Petrarchan poetics, portraits served both a literal function, in terms of the exchange of images and poems, but also a metaphorical one, as demonstrated in *Gli Asolani*, where Gismondo describes the effect which his love has on him, defining the experience in terms of both painted and written works of art:⁵

O Amore, benedette sieno le tue mani sempre da me, con le quali tante cose m'hai dipinte nell'anima, tante scritte, tante segnate della mia dolce donna, che io una lunga tela porto meco ad ogni ora d'infiniti suoi ritratti in vece d'un solo viso, e uno alto libro leggo sempre e rileggo pieno delle sue parole, pieno de' suoi accenti, pieno delle sue voci, e in breve mille forme vaghissime riconosco di lei e del suo valore, qualora io vi rimiro, cotanto dolci sutemi e cotanto care, non picciola parte di quella viva dolcezza sentendo nel pensiero, che io già, operandola ella, ne' loro avvenimenti mi sentia.

The Petrarchan poetic conception of portraiture, in relation to both the beloved and the self, was shared by Bembo's circle of Venetian friends, including the so-called «Compagnia degli Amici» whose «leggi», written in Bembo's hand, stipulated that each member should have his or her portrait executed by a «singolare depintore» — and it is worth noting that the «Compagnia» allowed membership to both men and women, who shared the same passion and interest for literature.⁶ Although not named in the «leggi», the patrician Andrea Navagero was close to members of this «Compagnia» from an early date and his poetry takes up the interplay of lyric and portraiture. In a sonnet included

BALLARIN, *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, vol. II, pp. 1407–12); LINA BOLZONI, *Il cuore di cristallo: ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Einaudi, Turin 2010; LINA BOLZONI, *I ritratti e la comunità degli amici fra Venezia, Firenze e Roma*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, ed. by Guido Beltramini, Davide Gasparotto and Adolfo Tura, Marsilio, Venice 2013, pp. 210–7; LINA BOLZONI, *Il testo come «speculum animi» e il ritratto del volto*, in *Il ritratto letterario in età moderna*, Bardi, Rome 2021 (Atti dei convegni lincei, 338), pp. 11–26. See also: FEDERICA PICH, *I poeti davanti al ritratto: da Petrarca a Marino*, Pacini Fazzi, Lucca 2010 (Morgana); FEDERICA PICH, «RVF» LXXVII–LXXVIII and the Rhetoric of Painted Words, in *Petrarca und die bildenden Künste*, ed. by Maria Antonietta Terzoli and Sebastian Schütze, De Gruyter, Berlin-Boston 2021, pp. 243–63.

5. PIETRO BEMBO, *Gli Asolani*, Venezia 1530, ed. by Carlo Dionisotti, UTET, Turin 1966, p. 436; the passage is quoted by LINA BOLZONI, *La stanza della memoria: modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Einaudi, Turin 1995, p. 155.

6. «Leggi della Compagnia degli Amici», in PIETRO BEMBO, *Prose e Rime*, ed. by Carlo Dionisotti, UTET, Turin 1966, p. 699.

within his *Lusus* (Diversions),⁷ Navagero imagines sending his portrait to his lady, whom he addresses under the pseudonym «Hyella»:

This little picture, which I give you now, Hyella,
 On the first of January, portrays my face.
 None was ever more like to anyone: the likeness is pale,
 Just as a constant pallor lingers on my face;
 it is expressionless, heartless, as I am without a heart, since Love himself
 gave mine, snatched from my breast, into your power.⁸

Navagero's lyrics exhibit several elements of Bembo's petrarchism: the attitude of devotion, dependence and despair; the analogies of the passions with fire and the torments of love with storms; and generally the quintessential Petrarchan situation in which the «despairing» poet laments his lady's hardness of heart, which is here clearly reflected in the description of his own portrait. Another poem by Navagero, an epigram on the theme of the «Venus armata», also plays upon Petrarchan tropes, framing love as warfare, while again expressing the idea through the imagery of a portrait. Particularly interesting are the last four verses:

So also, the painter has depicted this armour on my shoulders,
 Not because I have taken part in any battle,
 But because in this war, in this terrible time for our country,
 It becomes everyone, however unwarlike, to bear arms.⁹

Here, despite being a man, the poet figures himself as the ambiguous — though not uncommon in classical literature and art — «persona» of «Venus armata»; it is not the goddess who incongruously wears armour but the poet, concealing his inner, more delicate self with steel. In doing so, he sets up an

7. Published posthumously in Venice in 1530 by Giovanni Tacuino, following Navagero's sudden death in France. Giovanni Ferroni's book is an extremely useful source for understanding Navagero's poetry: GIOVANNI FERRONI, «*Dulces lusus*». *Lirica pastorale e libri di poesia nel Cinquecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012. On Navagero's poetry and the arts see also: SARAH FERRARI, *Una fonte per i disegni di paesaggio di Tiziano: prime riflessioni sui «Lusus» (1530) di Andrea Navagero (1483-1529)*, in *Il paesaggio veneto nel Rinascimento europeo*, ed. by Andrea Caracausi, Marsel Grosso and Vittoria Romani, Officina Libraria, Milan 2019, pp. 27-47.

8. The quote is from the English edition: ANDREA NAVAGERO, *Lusus. Text and Translation*, ed. by Alice Wilson, Nieuwkoop, De Graaf 1973 (Bibliotheca Humanistica & Reformatorica, 9), pp. 56-7.

9. NAVAGERO, *Lusus*, pp. 74-5.

ambiguous simile intended to perplex and surprise the reader, since as noted by Edgar Wind, we find that the contrasting roles of Mars and Venus, which would normally be divided between man and woman, recur within one figure. According to Wind: «The principle of the “whole in the part” entails this rather baffling conclusion: that Venus is not only joined to Mars, but that his nature is an essential part of her own, and vice versa. True fierceness is thus conceived as potentially amiable, and true amiability as potentially fierce. In the perfect lover they coincide because he — or she — is the perfect warrior. But whenever their “infolded” perfection is “unfolded” the argument requires two opposing images which, by contrasting the martial with the amiable spirit, reveal their transcendent unity».¹⁰

Francesca Cortesi Bosco has suggested a relationship between Navagero's epigram and Giorgione's *Man in Armour*, now in the Uffizi (fig. 1), arguing that this could possibly be a portrait of the poet.¹¹ However, the absence of any visual reference to Venus seems to invalidate the simile proposed by Navagero, suggesting perhaps a different kind of ambiguity. Wind on the other hand connected Navagero's lyrics on the «Venus armata» with an image of *Venus and Mars* (fig. 2) on the reverse of a medal of don Rodrigo de Vivar, the eldest son of Cardinal Mendoza. Although there are varying views regarding the date of this medal, it has been plausibly suggested that it was made around 1500 in connection with Rodrigo's marriage to Lucrezia Borgia.¹² The link with Lucrezia is particularly interesting in light of her subsequent relationship with Bembo; not only was she the dedicatee of *Gli Asolani*, but as part of their amorous exchange she requested that Bembo devise a reverse for her own medal. Although Bembo's suggested reverse does not seem to have been used, the imagery of «blindfolded Cupid» that decorates Lucrezia's extant portrait medals accords with the Petrarchan inclination to identify the self with

10. EDGAR WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Faber and Faber Limited, London 1958, pp. 84–8.

11. FRANCESCA CORTESI BOSCO, *Viaggio nell'ermetismo del Rinascimento. Lotto, Dürer, Giorgione*, Il Poligrafo, Padua 2016, pp. 418, 488–9, footnote 2.

12. It has been connected both with Rodrigo's marriage to Leonora de la Cerda, in 1492, or with the possibility of a second marriage, following Leonora's death, with Lucrezia Borgia, presumably after the nullification of her marriage with Giovanni Sforza, in 1497. Rodrigo made several trips to Italy: by the end of August 1499, he was in Naples, whence he travelled to Rome. He spent Christmas in Milan. On New Year's Day 1500, he arranged for five cartloads of artefacts to be transported to Genoa and shipped to the port of Cartagena, and by the end of September he was back in Valencia. He then secretly married Maria de Fonseca in 1502.

the vicissitudes of love which are visualised in form, as seen in *Gli Asolani* and Navagero's poems.¹³

Returning to the verso of Rodrigo de Vivar's medal, it might be profitably read in connection with the small painting of *Venus and Mars* in the Brooklyn Museum of Art (fig. 3), which has been convincingly attributed to Giulio Campagnola by Keith Christiansen.¹⁴ The size and paper ground of this work suggest a resemblance with the small-scale paintings by Giulio seen in Bembo's collection by Marcantonio Michiel.¹⁵ As is well known, Bembo's two pictures depicted female nudes in landscapes, which Michiel describes as copies made by Giulio after works by Giorgione and Benedetto Diana: the description of the copy after Giorgione as «la nuda stesa e volta» recalls Campagnola's engraving of a nude woman lying in a landscape with her back facing the viewer.¹⁶ The same viewpoint is adopted in the small Brooklyn painting, with Venus similarly seen from behind. Beyond the possible link with Campagnola's print of the *Nuda*, and thereby Bembo's small painting, this aspect also evokes in visual terms the opposition described in Navagero's poem, as the two figures appear juxtaposed in a sort of chiasmus.

Collecting Portraits

Bembo and Navagero shared a close friendship, which is documented in the history of Raphael's famous *Double Portrait* of Navagero and Beazzano (fig. 4). This painting was executed in Rome, probably in the Spring of 1516, when the sitters, Bembo, Castiglione and Raphael made their famous sightseeing trip to Tivoli. Michiel later saw the picture during his first visit to Bembo's collection, generally thought to have occurred before 1526 (the exact date is unknown).¹⁷

13. For the circumstances surrounding Bembo's involvement with Lucrezia's medal and his interest in the figure of Blindfolded Cupid see IRENE BROOKE, *Pietro Bembo and the Visual Arts*, Ph.D. diss., The Courtauld Institute of Arts, London 2011, pp. 28, 122–3, with further bibliography.

14. KEITH CHRISTIANSEN, *A Proposal for Giulio Campagnola pittore*, in *Hommage à Michel Laclotte: études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Electa, Milan 1994, pp. 341–7.

15. For a consideration of what Campagnola's painted works might have looked like see IRENE BROOKE, *Giulio Campagnola, Landscape, and Venetian Illumination*, «Colnaghi Studies Journal», III 2018, pp. 136–55.

16. MARCANTONIO MICHEL, *Notizia d'opere di disegno*, ed. by Cristina de Benedictis, EDIFIR, Florence 2000, pp. 30–2.

17. ROSELLA LAUBER, *Note sulla collezione d'arte «In casa di Messer Pietro Bembo a Padova»*, «Padova e il suo territorio», XXVIII/161 2013, pp. 50–4.

When and how Raphael's *Double Portrait* arrived in Padua remains unclear, but one would expect such a painting to have a strong impact on local artists. If the *Double Portrait* remained with Bembo in Rome, as is often assumed, it probably would have reached Padua only in 1522, following Pietro's relocation to the city. According to Alessandro Ballarin, Titian's awareness of Raphael's *Double Portrait* at this date is evident in the Averoldi Polyptych and in his *Portrait of Castiglione*.¹⁸ However, as I have argued elsewhere, if the *Double Portrait* was taken by Navagero to Venice on his departure from Rome in the late spring of 1516, Titian would have had access to it even earlier.¹⁹

Navagero's role in Titian's career has been largely overlooked but a letter sent by Isabella d'Este to Giovanni Battista Malatesta in Venice, on 20 June 1523, indicates that he may have acted as a mediator with high-profile clients as well as an advisor in matters more strictly related to the artistic sphere, in a way that resembles the role played by Bembo in the relations between Isabella and Giovanni Bellini. Isabella in fact when considering the purchase of a painting by Titian confessed that she would be willing to hear the opinion of Navagero, since «it is hard to be mistaken under his advice, given the experience that he has on artistic matters».²⁰ By the time Navagero returned from Rome, he and the artist had probably been friends for many years, given Ludovico Dolce's claim that in 1513 Navagero persuaded Titian to stay in Venice rather than accept an invitation to serve the Pope, an invitation which according to Vasari came through Bembo.²¹ The artist's immediate response by Titian to Raphael's painting may be suggested by the pose of the *Petworth Man with a Plumed Hat* (fig. 5).²² Seen in an over-the-shoulder-view, which closely resembles that

18. ALESSANDRO BALLARIN, *Nota alle tavole*, in ID., *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, vol. VII, pp. XXII–XXIII (figg. 46, 47, 48, 49).

19. FERRARI, *Una fonte per i disegni di paesaggio*, pp. 27–47.

20. «[...] sapendo di non poter errare sotto il parer suo per la experientia che l'ha di tal cose». On this episode, see PETER PORÇAL, *Isabella d'Este, Tiziano e il «quadro di ser Hieronymo»*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXIII/2–3 1989, pp. 385–9.

21. LODOVICO DOLCE, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino. Nel quale si ragiona della dignità di essa pittura [...] e nel fine si da mentione delle virtù e delle opere del divin Titiano*, Gabriel Giolito de' Ferrari, Venezia 1557 (republished in *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, ed. by Paola Barocchi, G. Laterza & Figli, Bari 1960–1962, vol. 1, pp. 141–206).

22. Oil on canvas, 70,5 x 63 cm, Petworth House and Park, West Sussex, inv. no. NT 486242. It should be noted that the painting was listed at Petworth as early as 1671 and was then attributed to Giorgione. For a slightly earlier dating of the *Young Man with a Plumed Hat*, in parallel with the *Interrupted Concert* (Florence, Palazzo Pitti) see: PAUL JOANNIDES, *Titian to 1518. The Assumption of Genius*, Yale University Press, New Haven-London 2001, p. 218.

of Navagero in Raphael's *Double Portrait*, and is clearly dependent on Giorgionesque prototypes, the sitter — whose identity is unknown — could have been someone close to the circle of friends shared by Bembo and Navagero.

The kind of privileged access that Navagero undoubtedly had to Bembo's Paduan residence is indicated by a passage in Sisto Medici's *Stromata*, which describes a «convivium» hosted by Bembo on 14 July 1524 in honour of Navagero's imminent departure as ambassador to Spain. If Navagero was originally in possession of Raphael's *Double Portrait*, it is possible that such an occasion might have prompted its consignment to Pietro, who may have desired a way to remember his friend in his absence. Although for the moment we can only speculate about the portrait's history prior to Michiel's visit to Bembo's house, there is no doubt that gifts and exchanges of portraiture occurred frequently in Bembo's circle of friends. Indeed, the *Double Portrait* ultimately became a gift when in the summer of 1538 Pietro wrote to his secretary Antonio Anselmi, requesting that the painting be sent to Beazzano in Treviso.²³

Ritratti, bellezza di donne, and exempla: Portraits and Bembo's cultural capital

In the same year, 1524, that Bembo hosted the «convivium» in honour of Navagero, Giangiorgio Trissino published his *Ritratti*, which can be seen as the culmination of the notion of the «written portrait».²⁴ Composed a decade or so before its publication, the work claims to report a conversation between Vincenzo Macro (or Magré) and Pietro Bembo, in which Macro «paints» a portrait of a beautiful Ferrarese woman who is designed to be identified by Bembo, clearly regarded as an expert on love and beauty. Through Macro's description, Bembo recognizes the woman as Isabella d'Este and completes her «portrait» with a disquisition on her speech, singing voice and many admirable traits.²⁵ The entire work functions as a written portrait of Isabella intended to contend with visual representations, ultimately surpassing them in its ability to depict the lady's internal, as well as external beauty.

Mary Rogers noted the recurrent use made by Trissino of phrases like «la misuratissima qualità de la fronte», «il ben formato mento», and «il ben

23. PIETRO BEMBO, *Lettere*, ed. by Ernesto Travi, 4 vols., Commissione per i testi di lingua, Bologna 1987–1993, vol. IV, no. 1945.

24. GIAN GIORGIO TRISSINO, *I ritratti del Trissino*, Lodovico degli Arrighi Vicentino – Lautitio Perugino, Roma 1524.

25. TRISSINO, *I ritratti del Trissino*.

proportionato collo».²⁶ While indicating that Trissino was well-aware of the theoretical importance of anatomical proportion within artistic discourse, the vagueness of such formulations suggests that he was not equipped to pursue the subject in any depth because of the comparative lack of Renaissance writing on the proportions of female as opposed to male bodies.²⁷ Therefore, it seems likely that the choice of Bembo as mouthpiece for the «portrait» of Isabella also directly reflects his perceived expertise in this genre within the visual arts, already implied by Bembo himself in *Gli Asolani*, in which his interlocutor, Gismondo (usually identified with the author), refers to the «subtly painted appearance of a beautiful girl» whose beauty is defined as «a grace born from proportion and a seemliness born from a harmony of parts».

Bembo's expertise in matters of portraiture was probably considered to derive not only from his knowledge of literary sources, but also from his own collection which included a considerably high number of portraits, particularly of ancients. Interestingly, the only female portrait explicitly mentioned by Michiel in Bembo's collection is an image of Petrarch's *Laura*. Nevertheless, we know that Bembo played an active role in the commission and/or execution of female portraits, as in the cases of Maria Savorgnan and Elisabetta Querini. The latter's portrait-medal by Danese Cattaneo, author of Bembo's monument discussed below, showed on its verso an image of the three graces, possibly an allusion to Bembo's aesthetic described earlier, and significantly the emblem that was meant to decorate a gold medal commemorating the «Compagnia degli Amici», described in their «leggi».²⁸

Bembo's early interest in and investigation of the didactic role of ancient portraits is documented in youthful works like his *Encomium of Helen* and the *De Aetna*, both of which highlight the notion that through the collection and contemplation of «imagini», individuals could be moved to adopt the noble, humanistic virtues, embodied in the physiognomies of ancient heroes recorded on numismatic and sculptural remains.²⁹ For Bembo, the inclusion of a portrait was a factor that could significantly increase the value of an artefact.³⁰ That Bembo's contemporaries viewed him as an expert on images of the

26. MARY ROGERS, *The Decorum of Women's Beauty: Trissino, Firenzuola, Luigini, and the Representation of Women in Sixteenth-Century Painting*, «Renaissance Studies», II 1988/1, pp. 47–88.

27. ROGERS, *The Decorum of Women's Beauty*; see also JILL BURKE, *The Italian Renaissance Nude*, Yale University Press, New Haven-London 2018, pp. 125–57.

28. BEMBO, *Prose e Rime*, p. 700.

29. BROOKE, *Pietro Bembo and the Visual Arts*, pp. 44–5, 50–2.

30. This is indicated in his correspondence with Elisabetta Querini regarding a coin of a «Salute Augusta», which Elisabetta was willing to buy for Bembo at the price of twenty-five

ancients is later demonstrated in a letter to Giovan Battista Ramusio, a close friend of Navagero, in which Bembo makes an interesting distinction between the meanings of the Latin terms «signa» and «imagines»: «Avertite che “signa” sono Gladiatori, e Dei, e Muse, Bacche, e Satiri e alter così fatte figure che naturali non sono; “imagini” poi sono le tolte dal naturale, come Augusti Aurelii, Dominiziani, Traiani e somiglianti».³¹

In proposing this definition, Bembo shows a critical approach to images, distinguishing between the fictive nature of representations of mythological personae versus the accurate physical likeness that characterizes portraits. The question of likeness specifically applied by Bembo to the area of ancient portraiture assumed a crucial role in the iconographic programme of the decoration of the Sala dei Giganti, conceived by Alessandro Maggi da Bassano, a pupil of Bembo. As noted by Giulio Bodon, the fresco cycle presents a unique combination of portraits of «giganti», based on classical sculptural prototypes, and monochromatic narrative scenes which illustrate the virtues of each individual through one or more related episodes.³² This combination can be seen to reflect Bembo’s view of the didactic role of images and represents an important testimony to the writer’s impact on local Paduan artistic and intellectual culture. Following his death this was further propagated through the celebration of the author in both visual and written portraits, which culminated with his monument in the Santo.

Monumentalizing Bembo: Poems and Portraits

Bembo’s death in 1547 prompted an outpouring of commemorative projects, many of which reflect his own expertise in the area of portraiture and the complimentary role of visual and verbal portraits which he promoted in his

scudi; according to Bembo, however, the coin was «molto picciola» and had only letters (no image) on the reverse, therefore its value was not more than three or four scudi. Elisabetta eventually presented the coin as a gift to Bembo. In his letter thanking her, Bembo made a clever pun, saying that with this gift Elisabetta had restored him to health «da voi m’è venuta la salute». See: BEMBO, *Lettere*, vol. IV, nos. 1837–1846; for a discussion of this exchange, see also IRENE BROOKE, «Per farne poi di esse donation [...] per lasciar perpetua memoria a i posteri de i nomi di coloro»: Gifts of Ancient Coins to Pietro Bembo, in *Una insalata di più erbe: A Festschrift for Patricia Lee Rubin*, ed. by Scott Nethersole, Jim Harris, and Per Rumberg, The Courtauld Institute, London 2011, pp. 57–8.

31. BEMBO, *Lettere*, vol. II, no. 575.

32. GIULIO BODON, *Heroum imagines. La Sala dei Giganti a Padova. Un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria*, Istituto Veneto di Scienze, Venice 2009 (Studi di arte veneta). See also the essay by Giulio Pietrobelli included in this volume.

writings and collection. Already frequently portrayed and mythologized prior to his death, ultimately the written, sculpted, and painted monuments undertaken in Bembo's memory demonstrate a rich interplay between the visual and the verbal and collectively document Bembo's transformation into the realm of *exempla*; the many visual representations of Bembo produced posthumously fulfilled both the didactic and aesthetic role that he so often assigned to portraits of ancients, simultaneously instructing souls while delighting the eyes.³³

Bembo as a work of art

At the time of Bembo's death, individuals in his far-reaching circle of literary disciples sought to pay tribute to the cardinal and, in doing so, attach themselves to his memory. Among the many who wrote poems in honour of Bembo was his perceived literary heir Giovanni Della Casa. In his tribute to Bembo, the younger author objectifies his mentor, describing him as a «bel tesoro», whence the city of Venice was made rich and distinguished by «so precious and luminous a gem».³⁴ This description of Bembo evokes an image of one of the ancient *cammei* or gems from his or Della Casa's own collections. The visual arts and portraiture in particular had figured prominently in the relationship between the two men. Under the aegis of Bembo, Della Casa had, following his mentor's Petrarchan model, composed sonnets on a portrait by Titian of the cardinal's late-in-life love interest, Elisabetta Querini, to whom Bembo had sent a portrait of himself prior to his departure for Rome in 1539.³⁵

33. See for example Bembo's comments on the dual value of ancient coins deriving from their function as moral exemplars and their aesthetic merit in various letters discussed in BROOKE, «*Per farne poi di esse donation*», pp. 51–62.

34. GIOVANNI DELLA CASA, *Rime*, ed. by Roberto Fedi, Salerno Editrice, Rome 1978, no. 37, p. 41, «Or piangi in negra vesta, orba e dolente/ Venezia, poi che tolto ha Morte avara/ dal bel tesoro, onde ricca eri e chiara,/ si preziosa gemma e si lucente».

35. These are closely modelled on Bembo's sonnets on Bellini's portrait of Maria Savorgnan and Bembo's own sonnets dedicated to Elisabetta. For Della Casa's sonnets see DELLA CASA, *Rime*, nos. 33 and 34. For an art historical analysis of these sonnets see MARY ROGERS, *Sonnets on Female Portraits from Renaissance North Italy*, «Word & Image», 11/4 1986, pp. 293–6. For an analysis of Della Casa's sonnets in relation to Bembo's poetry see GIORGIO DILEMMI, *Giovanni Della Casa e il «nobil cigno»: «a gara» col Bembo*, in *Per Giovanni Della Casa: ricerche e contributi*, ed. by Gennaro Barbarisi and Claudia Berra, Cisalpino, Milan 1997, pp. 116–8; FEDERICA PICH, *I sonetti a Tiziano nella tradizione delle Rime per Ritratto*, in *Giovanni Della Casa ecclesiastico e scrittore*, ed. by Stefano Carrai, Edizioni di storia e letteratura, Rome 2007, pp. 401–4; and LINA BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Editori Laterza, Bari 2008, pp. 92–8. For Bembo's portrait sent to Elisabetta Querini see BEMBO, *Lettere*, vol. IV, no. 2125, discussed in BROOKE, *Pietro Bembo*, pp. 97–9.

Bembo was able to enjoy Elisabetta's portrait when staying in Della Casa's Roman lodgings, where he also admired his friend's collection of antiquities.³⁶ After Bembo's death, his image in Della Casa's imagination assumed the form of one of the ancient works of art which the two had probably spent much time deliberating.

Della Casa was not the only author in Bembo's milieu to eulogize the cardinal in terms of a work of art. In honour of his old friend and literary hero, Agostino Beazzano published a book of *Lachrymae*, a series of eulogistic poems written in Latin and the vernacular which includes several references to the visual arts.³⁷ One long, encomiastic passage, listing the many far corners of Italy that will lament Bembo's death, refers to Urbino's loss of a «bel thesauro», which the Montefeltro had once collected.³⁸ As with Della Casa, portraiture had played an important role in the relationship between Bembo and Beazzano, and the rich interplay between the visual and the verbal seen in the *Lachrymae* is anticipated in Beazzano's earlier *Le cose volgari e latine*, which was published in 1538 and may have instigated the gift of Raphael's *Double Portrait*.³⁹ As discussed above, this image immortalized the time spent by the three friends with the artist in Rome, and Beazzano's earlier book of poetry had included «written portraits» of Bembo, Raphael and Navagero.⁴⁰

This previous exchange of written and painted portraits is mirrored in Beazzano's edition of *Lachrymae*, where individuals are called upon to take up the subject of the recently deceased Bembo. Most addresses are made to fellow authors. Jacopo Sansovino, however, is addressed three times in the poem.⁴¹

36. BEMBO, *Lettere*, vol. IV, no. 244.

37. AGOSTINO BEAZZANO, *Lachrymae in Funere Petri Cardinalis Bembi Augustini Beatiani*, Giolito, Venezia 1548. For a discussion of Beazzano and his social network in relation to Bembo as demonstrated in this and his other poetic works, see MICHEL HOCHMANN, *Un amico di Pietro Bembo: Agostino Beazzano*, in *Pietro Bembo e le arti*, pp. 193–206.

38. M. Iacomo Antonio Benalio *ne la morte dell'ecellentissimo Bembo* in BEAZZANO, *Lachrymae*, fol. 25r: «Da gli umbri Antichi spinto da furore/ Col precipite corso il buon Metauro/ Mostra nel mar cadendo il suo dolore./ Che vede estinto tutto il bel thesauro/ C'hebbe già Montefeltro in se raccolto».

39. AGOSTINO BEAZZANO, *De le cose volgari e latine del Beatiano*, Bartolomeo de Zanetti, Venezia 1538. For the interplay between the visual and verbal in this work see MARIA LUISA DOGLIO, *Ritratto e maniera nelle Rime di Agostino Beaziano*, in EAD., *Il segretario e il principe: studi sulla letteratura italiana del Rinascimento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1993, pp. 101–8. Although the portrait was sent in July and the book is dated October 10th, the publication was undoubtedly in preparation when Bembo sent the painting.

40. BEAZZANO, *De le cose volgari*, sine pagina.

41. As noted by MASSIMILIANO ROSSI, *La poesia scolpita: Danese Cataneo nella Venezia del Cinquecento*, Pacini Fazzi, Lucca 1995, pp. 42–3, who comments on the «gioco tra scultura

The first half of the work, written in Latin, concludes with an appeal to Sansovino for a monument to Bembo. Beazzano bemoans the futility of his own expressions of grief, but Sansovino possesses a unique ability to create «living faces from marble, and he alone will be able to execute an image of Bembo that will carry him to eternity. This labour will not go unrewarded, as his own glory will become immortal having been joined to the author's».⁴²

Two further appeals to Sansovino are made in the vernacular section of the text. With the first of these, Beazzano again laments the insufficiency of words to represent his deceased friend adequately. Sansovino, this time together with his son Francesco, might be able to do justice to Bembo's memory, the latter in «carte vivo» and the former in marble. That which his son's verse will have «painted», his chisel will have sculpted.⁴³ In a final address, he makes a parallel between Bembo's work and Sansovino's. The former's «splendid ink» requires commemoration by Sansovino's «ancient chisel». Bembo will then be rendered divine, as will Sansovino's own *opera*.⁴⁴

These passages addressed to Sansovino play extensively with the *paragoni* of the arts, at once appearing to give primacy Sansovino's work, while at the same time providing it with meaning through written works, Beazzano's own, Francesco's, and most of all Bembo's. By ending the Latin section with the appeal to Sansovino, Beazzano seems to imply that the many preceding pages of «dolores» are unable to yield the same kind of immortality that a marble effigy would. In the vernacular section, however, he undermines this idea by suggesting that it would take not just Sansovino's sculpture, but also his son's verses, which are tellingly described as «painted», to render an accurate

e poesia» in the work.

42. BEAZZANO, *Lachrymae*, fol. 16r: «At tu, qui ducis vivos de marmore vultus / Et veteres prima laude carere facis; / Nitere ut illius veniens mittatur in aevum / Effigies, uni quod tibi posse datum est. / Magna laboris erit merces; nam vestra manebit / Gloria iuncta ullo non solvenda die».

43. BEAZZANO, *Lachrymae*, fol. 32r: «Sansovino; Io non so com'humo potesse / Exprimer degnamente con parole, / Quanto del morto Bembo hora si duole / La virtù, in cui tutti i suoi raggi expresse. / Impresa tal dinanzi'l ciel vi messe, / Et insieme al figliuol vostro, che suole / Spesso tener fermo cantando'l sole; / Che non si sa, chi par qui si vedesse. / Se lui tiene'l figliuol vostro eccellente / In carte vivo, e voi nel marmo, udito, / Torre al prisco l'honor meritamente / Sia'l vostro oprar, et l'atto si gradito, / Che resti superato agevolmente / Ciò, che verso pinto ha, martel sculpito».

44. BEAZZANO, *Lachrymae*, fol. 36v: «A M. Jacopo Sansovino: Acciò che vegga l'altra estate il volto / Di quel gran Bembo honor del viver nostro; / Procuri donde havete 'l nome tolto / A qual si voglia antico martel vostro / Facendo ciò, non sia distante molto / L'opra dal più splendido vivo inchiostro. / Questo il Bembo è, sculpillo il Sansovino / Si dira, et se l'un fu, l'altro è divino».

«portrait» of the author. Flattering the sculptor, he suggests that Bembo will be rendered divine through Sansovino's monument. And yet, at the same time Beazzano positions his own work as a monument to the author, claiming in the dedicatory letter to Marcantonio Giustiniani that he undertook the collection so that «the world might know how much he loved Bembo» and bear witness to how the author was «sculpted» on his soul, just as Gismondo's beloved was «painted» on his «anima». ⁴⁵

In 1552, some of Beazzano's *Lachrymae* were reprinted in Venice, together with Bembo's *Carmina*. This edition contained only Latin verses and included some poems that had not appeared in Beazzano's work of 1548. ⁴⁶ Despite the exclusion of Italian poetry, some of the new additions emphasize Bembo's work in the vernacular, including an address to Cosimo de' Medici by Beazzano and a poem celebrating Bembo's championing of Tuscan, written by Lazzaro Bonamico. The latter author, though originally from Bassano, was a friend of Varchi and many of the other Florentines who had spent time in the Paduan *studio*. ⁴⁷ Bonamico was himself a professor of Latin and Greek, but he admired Bembo's teachings on the *volgare*. In his eulogy, Bonamico invokes Cosimo to pay tribute to the author who raised the Tuscan language to the same level as Latin and Greek. Bembo's memory, he insists, must be commemorated with a monument in Florence, and he is confident the Medici duke will do this:

That famous hero, Duke Cosimo of Medici [...] / Undertakes to honour you, Bembo, with a marble tomb / Having been raised up with solemn pomp and the accustomed funeral rites / And when, the learned hand of an artist equalling ancient honours, will have shaped your image from Parian stone, / He provides to put [your image] to be admired among the three lights of the Tuscan language, / In a celebrated place, and with the celebrated honour

45. BEAZZANO, *Lachrymae*, fol. 39v. For the Petrarchan trope of the image of the beloved figured as work of art on interior of the lover see BOLZONI, *La stanza della memoria*. For Marcantonio Giustiniani, son of the well-known procurator, Girolamo and Agnesina Badoer, who built the family villa at Roncade and reconstructed the Badoer-Giustiniani chapel, see DOUGLAS LEWIS, *The Sculptures in the Chapel of the Villa Giustinian at Roncade, and their Relation to those in the Giustinian Chapel at San Francesco della Vigna*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», xxvii/3 1983, pp. 307–52.

46. *Petri Bembi Carminum libellus*, Gualtiero Scoto, Venezia 1552.

47. For Bonamico see RINO AVESANI, *Lazzaro Bonamico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XI, Treccani, Rome 1969, pp. 533–40. A notice of this poem was published by BARBARA AGOSTI, *Due versi di Lazzaro Bonamico su Michelangelo*, in *Il più dolce lavorare che sia: mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, ed. by Frédéric Elsig, Noémie Etienne, and Grégoire Extermann, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009 (Biblioteca d'arte, 23), pp. 359–61.

/ Of that art with which Michelangelo soars to the stars, /fashioning faces
and breathing images.⁴⁸

Appropriately in this passage, intended as an appeal to Cosimo, a Florentine artist is chosen as the worthy executor of Bembo's effigy; indeed Bonamico calls upon the most famous living Florentine artist, namely Michelangelo, whose work had long been praised (by Bembo himself) as rivalling that of the ancients.

Although it seems unlikely that such a monument to Bembo was ever conceived, the author had a special relationship with Florence and with the Medici in particular, which is reflected in Bonamico's hyperbolic praise. The fact that Bembo was interred between the two Medici popes in the Roman church of Santa Maria sopra Minerva may have inspired Bonamico's idea that the new Medici duke ought to honour the man who had served the family. Upon his death, Bembo was celebrated by a number of Florentines, and Cosimo ultimately paid tribute to Bembo's memory in Vasari's decoration of Palazzo Vecchio, where Bembo's portrait is prominently positioned within a group of literary men including Paolo Giovio, Jacopo Sannazaro, Jacopo Sadoletto, Bernardo Accolti, Pietro Aretino and Lodovico Ariosto in the fresco depicting *Leo X's Triumphant Entry into Florence* (fig. 6).⁴⁹ Here Bembo, gazing at the viewer and centrally placed among the most famous writers of first half of the sixteenth-century, is associated with the Medici's cultural and political status, both as rulers of Florence and on the Italian peninsula more broadly.

48. Lazzaro Bonamico in *Petri Bembo Carminum libellus*, fol. 108: «Ille Heros Medicum Cosmus Dux maximus... Marmoreo ut decoret curat te Bembe sepulchro, / Solenni elatum pompa, exequisque solutis, / Et lapide ex Pario priscos aequantis honores / Artificis cum docta manus te duxerit, inter / Apparat, ut ponat Thuscae tria lumina linguae / Visendum, celebrique loco, celebrique decore / Artis, qua Michaël sese super evehit astra/ Angelus, et vultus, spirantiaque ora figurat». The poem is addressed to Torquato Bembo. I am very grateful to Giovanni Ferroni for checking my translation of this passage and suggesting some useful amendments.

49. See JOHN SHEARMAN, *The Florentine entrata of Leo X, 1515*, «The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», xxxviii 1975, pp. 136–54, and ILARIA CISERI, *L'ingresso trionfale di Leone X in Firenze nel 1515*, Olschki, Florence 1990. For a description of the fresco see GIORGIO VASARI, *Ragionamenti di Palazzo Vecchio*, ed. by Davide Canfora with French trans. by Rolande Le Molle, Les Belles Lettres, Paris 2007, p. 149.

Ingenii monumenta eius corporis quoque memoria

Bembo's effigy was of course executed by neither by Sansovino nor Michelangelo. Rather another Tuscan, the former pupil of Sansovino, Danese Cattaneo was engaged to carve a marble bust (fig. 7) that would adorn the monument erected in honour of the venerated author in the city where his collection was housed, where he had held court over so many young scholars, and where Bembo himself had petitioned in 1534 for the right to install 'archa di bronzo' dedicated to his memory.⁵⁰ Ultimately the monument was commissioned by the Venetian Girolamo Querini, Bembo's close friend and executor, and first cousin once removed of his late muse, Elisabetta.⁵¹ Another poem by Paolo Ramusio (son of Bembo's old friend, Giovan Battista mentioned above), which was published anonymously in 1548 and included in the 1552 edition of the *Carmina*, presents Querini, in the guise of a shepherd named of Thrysidis, lamenting his deceased mentor.⁵² Querini expresses his grief in elegiac verses where he describes how he will pay homage to Bembo (who bears the more suitably Grecian name, Menaclos):

Lest Rome alone be able to bear witness to your honours / I shall erect monuments in praise of you, / In that place where venerable Antenor after the burial of miserable Troy, / Located a permanent seat for the Trojans and a city, / And gave the Venetian name to the race with an auspicious omen. / Here with solemn rite I will gladly erect two altars gleaming with snow-white stone to you; and / I will institute annual performances of festive games / Here a hand learned in art will elicit you with beautiful pigment, /

50. For the bust see ROSSI, *La poesia scolpita*, pp. 39–56; MANUELA MORRESI, *Trifon Gabriele, Danese Cattaneo e il Monumento Bembo al Santo di Padova*, in *Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera*, ed. by Lorenzo Finocchi Ghersi, Forum, Udine 2001, pp. 71–96; and LUCA SIRACUSANO, *Danese Cattaneo, «Busto di Pietro Bembo»*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, Marsilio, Venezia 2013, p. 379, no. 6.14. The architecture of the monument, though given by Temanza and some subsequent scholars to Michele Sanmicheli, is now generally given to Cattaneo. For Bembo's petition for a monument in the Santo see OLIVIERO RONCHI, *La casa di Pietro Bembo a Padova da documenti inediti*, «Atti e memorie della Reale Accademia di Scienze, Lettere e Arti in Padova», nuova serie xxxix–xl, 1923–1924, pp. 285–329: 325–6, footnote 47.

51. See ALLISON SHERMAN, *The Lost Church of Santa Maria Assunta dei Crociferi*, Independent Publishing Network, London 2020, pp. 401–2, for the correct identification of Bembo's executor, who was not Girolamo di Francesco, brother of Elisabetta Querini, but rather Girolamo di Isernio, son of her grandfather's brother.

52. [PAOLO RAMUSIO], *In Petri Bembi mortem eclogae tres incerti auctoris*, Venezia 1548, fol. 4v; see ROSSI, *La poesia scolpita*, p. 50.

and conduct you living from Parian Marble, / And will imitate your well-known features in golden bronze.⁵³

A short preface to the poem, interprets the verses as an allusion to the monument commissioned by Querini in the Santo.⁵⁴ The altar «shining with white stone» may be intended as this, but the author takes a good deal poetic license, with his shepherd claiming not only to institute annual games in memory of Bembo, but also to undertake no fewer than three effigies, in three different media. Such elaborate vows serve to heighten the antique flavour of the eclogue and therefore are not to be read literally. The poem was probably composed shortly after Bembo's death in January 1547, before Cattaneo had actually begun work on the bust. In a general way, the mention of portraits in three different media within the celebratory poem reflects contemporary discourse concerning the *paragoni* of the arts. In a more specific way, it may also reflect some initial indecision regarding the details of Bembo's monument.

The fact that the commission of Bembo's bust was given to Cattaneo, rather than Sansovino, has at times seemed odd to scholars, though Massimiliano Rossi has observed that Danese's own aspirations as a poet may have made him a particularly suitable candidate.⁵⁵ Manuela Morresi, has also noted that Cattaneo's close connection with Bembo's old friend Trifon Gabriele, who was in turn close to Girolamo Querini, may have also played a decisive role in securing him the commission.⁵⁶ By April 1548, Cattaneo had carved the bust, but it remained in his studio for nearly a year. The delay of the bust's installation may reflect debate surrounding the location of the monument. Pietro Aretino's correspondence indicates that he and perhaps others thought it should be installed in the Bembo family's parochial church in Venice, San Salvador.⁵⁷

53. *Petri Bembi carmina libellus*, pp. 58–9: «[...]ne sola tuos testetur honores/ Roma potens, laudum ponam monumenta tuarum, / Qua gravis Antenor miserae post funera Troiae, / Mansuras Teucris sedes, urbemque locavit, / Et Venetum genti fausta dedit alite nomen. / Hic ego bina tibi niveo fulgentia saxo / Constituum gratus solenni altaria ritu: et / Annua praebebo festis spetacula ludis. / Hic manus artificium te pulchro docta colore / Exprimet, ac Pario vivum de marmore ducet, / Et notos fulvo vultus imitabitur aere».

54. *Petri Bembi carmina libellus*, p. 54: «simul et de statua, quam idem Quirinus illi Patavii erigendam curavit et de monumentis, quae extracturus est mentio habetur».

55. ROSSI, *La poesia scolpita*, p. 43.

56. MORRESI, *Trifon Gabriele, Danese Cataneo e il Monumento Bembo*, p. 85.

57. PIETRO ARETINO, *Lettere sull'arte*, vol. II, ed. by Ettore Camesasca, Edizioni del Milione, Milan 1957, pp. 273–4, where the author states that the bust is destined for San Salvatore in Venice, where Bembo's parents were interred. However, as noted above, Bembo himself had in 1534 issued a request for a monument in the Santo, and Querini was probably trying to be true to Bembo's own wish. See ROSSI, *La poesia scolpita*, pp. 41–4.

From Aretino's letters, it is also clear that various individuals connected to the arts visited Cattaneo's studio to see the bust while it was still there. Titian and Sansovino apparently viewed it in April 1548.⁵⁸ Both of these artists had known Bembo intimately, and the former had of course executed several portraits of the writer, including the famous canvas now in Washington painted to celebrate the author's promotion to the cardinalate (fig. 8).⁵⁹ In January 1549, Lorenzo Lotto, Sansovino, the collector Benedetto de' Martini, and Girolamo Querini were all in Cattaneo's studio to view the work.⁶⁰ One can easily imagine that among such individuals, in front of such work, conversation would inevitably fall upon comparisons between painting and sculpture, modern and ancient works, and of course the poetry written by and in honour of the subject. Indeed, Aretino, in his first letter to Cattaneo regarding the bust, indicates exactly this kind of discourse, saying that when he sees the sculpture his eyes and his ears will be delighted, as he will read some bit of Cattaneo's poetry as he gazes upon the portrait. As a poet, he compares Danese to Dante and Petrarch, whose equivalents in the field of sculpture are predictably Michelangelo and Sansovino.⁶¹

The emphasis placed on the execution of a physical likeness of Bembo in all the celebratory verse discussed above is significant, and Cattaneo's bust should be viewed with this in mind. Lest the viewer might not have read one of these many poems insisting on the importance of the marble effigy for the preservation of Bembo's legacy, Querini ensured that this point was explicitly spelled out on the monument itself (fig. 9). The inscription reads, «Girolamo Querini, Son of Ismerio, saw to it that the image of Cardinal Pietro Bembo was placed in public so that there will be an eternal monument to his genius

58. ARETINO, *Lettere*, vol. II, pp. 213–4.

59. See MARSEL GROSSO, *Tiziano Vecellio, «Ritratto del cardinale Pietro Bembo»*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, pp. 368–9, no. 6.1, with further bibliography; and more recently ID., «*Poi che fu cardinale*»: *Bembo, Tiziano e l'Aretino* (forthcoming 2023). For a discussion of portraits of Bembo as a cardinal see IRENE BROOKE, *Group Portraits of Cardinal Bembo and his Friends in the Wake of Trent in Portrait Cultures of the Early Modern Cardinal*, ed. by Piers Baker Bates and Irene Brooke, Amsterdam University Press, Amsterdam 2021, pp. 261–84.

60. ARETINO, *Lettere*, vol. II, pp. 274–5. For de' Martini's relationship with Bembo see BROOKE, *Pietro Bembo*, pp. 88–90.

61. Letter cited at footnote 52 above. For a discussion of Danese's poetry in relation to his sculptural oeuvre see ROSSI, *La poesia scolpita*. This author emphasizes the fact that Aretino's correspondence is a valuable source not only of documentary evidence for Cattaneo's work, but also in revealing the rich intertextuality of Danese's written and sculptural oeuvres.

with the memory also of his body, lest future generations should desire it». ⁶² Composed by Paolo Giovio, the epitaph underscores the didactic role played by portraiture and its function in preserving history and memory. In general, the inscription, prominently placed below Bembo's effigy, reflects the interdependency of text and image in his mind, as well as his followers'. ⁶³

The importance placed on this living image of Bembo for future generations demonstrates the writer's initiation into the realm of *exempla*. Just as he often cited the dual role of ancient statues and coins in delighting the eyes and instructing the soul, Bembo himself was now transformed into a heroic *all'antica* figure to be imitated, a function that is underscored by the style of Cattaneo's bust. ⁶⁴ Though outfitted in his cardinal's mantle, Cattaneo's bust of Bembo closely imitates Roman portraiture in its fuller depiction of the subject's chest which is rounded at bottom, hollowed back, and raised on a socle. Individual elements also recall different Roman portrait types. For example, although Bembo's long beard does not accord with classical styles, Cattaneo gave it a Roman flavour with the elaborately carved curls which evoke the drill work on the hair of many later imperial portraits. Likewise, Bembo's deep expression lines and furrowed brow recall the physiognomic traits characteristic of portraits of the emperor Caracalla, like the one that probably featured in his own collection. ⁶⁵ Cattaneo's bust of Bembo possesses a psychological intensity and monumentality that shows the artist to have absorbed the lesson of Titian's work, while achieving something new in the area of sculptural portraits in the Veneto at this time. The novelty of the bust pays tribute to Bembo's own antiquarian tastes and efforts to reconstruct literary monuments of the classical past, while its *all'antica* style implies his own transformation into

62. «Petri Bembi card. Imaginem / Hieronymus Quirinus Ismerii f. in publico ponendam curavit / ut cuius ingenii / monumenta aeterna sint / eius corporis quoque memoria ne a posteritate desideretur».

63. Giovio's composition of the epitaph is recorded in the correspondence between Gualteruzzi and Della Casa, see *Corrispondenza Giovanni Della Casa – Carlo Gualteruzzi (1525–1549)*, ed. by Ornella Moroni, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatican City 1986, p. 458. For a recent discussion of Giovio's literary pursuits in relation to his collection, as well as his wider social network, including Bembo, see BARBARA AGOSTI, *Paolo Giovio: Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Olschki, Florence 2008.

64. THOMAS MARTIN, *Alessandro Vittoria and the Portrait Bust in Renaissance Venice*, Oxford University Press, Oxford 1998, p. 19, emphasizes the novelty of the rigorously *all'antica* style of Cattaneo's bust, even considering it «the first time that a contemporary person [...] was honoured with a public bust in the *all'antica* format».

65. See GIULIO BODON, *Arte Romana*, «Ritratto di Caracalla», in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, p. 333, no. 5.12.

a literary hero, joining the ranks Homer and Virgil, not to mention Dante and Petrarch.

Bembo's new role as an *exemplum*, signified by the juxtaposition of bust and inscription on his monument, was not lost on young scholars. The French humanist, Marc-Antoine Muret, who collaborated with Paolo Manuzio on new editions and commentaries of classical authors, articulated exactly how Bembo's image functioned in conjunction with his written works to preserve his memory and shape his legacy. In 1558, in the dedicatory letter of his *Scholiam* of Tibullus, addressed to Bembo's son Torquato, Muret laments the fact that he never had the chance to see or speak with his father.⁶⁶ In spite of this, Muret's study of the «great monument» of Bembo's *ingenium* is complemented by Bembo's *imagines*:

But also I make a habit of studiously contemplating the images of his body; from this I derive the greatest pleasure. Because these seem to place him before my eyes. Now whether depicted on canvas, or carved in marble or sculpted in bronze or silver, I have become accustomed to treat the image of Pietro Bembo almost as that of a divine cult.⁶⁷

In the absence of Bembo himself, his portrait enlivens his works and increases their relevance and meaning for young scholars. In fact, Bembo's written work, on its own, appears to be somehow incomplete without the physical likeness. The conjoined role of text and image in shaping Bembo's legacy and transforming him into an *exemplum* explains the vast number of posthumous representations of the author, whether painted, printed or medallion, which were produced in the wake of his death. However, Muret's comments carry the image even beyond its basic didactic function, ultimately placing it in the category of icon, whereby the «cult of Bembo» can pay homage to its hero. Reversing Hans Belting's shift from «Bild» to «Kunst», the myriad anonymous, posthumous images of Bembo derive their worth and authority from the figure represented rather than their authors or artistic merits. Bembo's widespread cultivation of his image throughout his lifetime, through both verbal and

66. MARC-ANTOINE MURET, *Opera Omnia*, ed. by David Ruhnkenius, Nabu, Leiden 1789, pp. 873–4.

67. MURET, *Opera omnia*, pp. 873–4: «verum etiam imagines corporis ipsius studiose contemplari soleo, magnamque ex eis oblectationem capio, quod illae mihi ipsum ante oculos constituere videantur. Iam si aut depictam in tabula aut marmore expressam, aut in aere, argentove insculptam Petri Bembi imaginem prope divino cultu afficere solitus sum».

visual representations, ensured the efficacy of these portraits even when text identifying the sitter is lacking.⁶⁸

68. HANS BELTING, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, University of Chicago, Chicago 1994. For further discussion of the many posthumous portraits of Bembo see BROOKE, *Pietro Bembo*, pp. 228–36.



Fig. 1. Giorgione, *Man in armour* (“Gattamelata”), c. 1501, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. N. 911, tela, cm 90 x 73.



Fig. 2. Portrait medal of Don Rodrigo de Vivar y Mendoza (recto), Mars and Venus (verso), c. 1499–1500 (?), bronze, overall (diameter): 3,63 cm, Washington, National Gallery of Art, inv. no. 1957.14.827.b



Fig. 3. Attributed to Giulio Campagnola, *Venus and Mars*, oil on paper mounted on canvas, 19,1 x 16,5 cm, Brooklyn Museum, inv. no. 37.59



Fig. 4. Raphael, *Double Portrait of Andrea Navagero and Agostino Beazzano*, c. 1516, Rome, Galleria Doria Pamphilj, inv. FC 130, canvas, cm 77 x 111.



Fig. 5. Titian, *Portrait of a Young Man with a Plumed Hat*, c. 1516, Petworth, West Sussex, Petworth House and Park, National Trust, inv. no. 486242, canvas, cm 70,5 x 63.



Fig. 6. Giorgio Vasari and workshop, *Leo X's Triumphant Entry into Florence*, c. 1555–1563, Florence, Palazzo Vecchio, fresco.

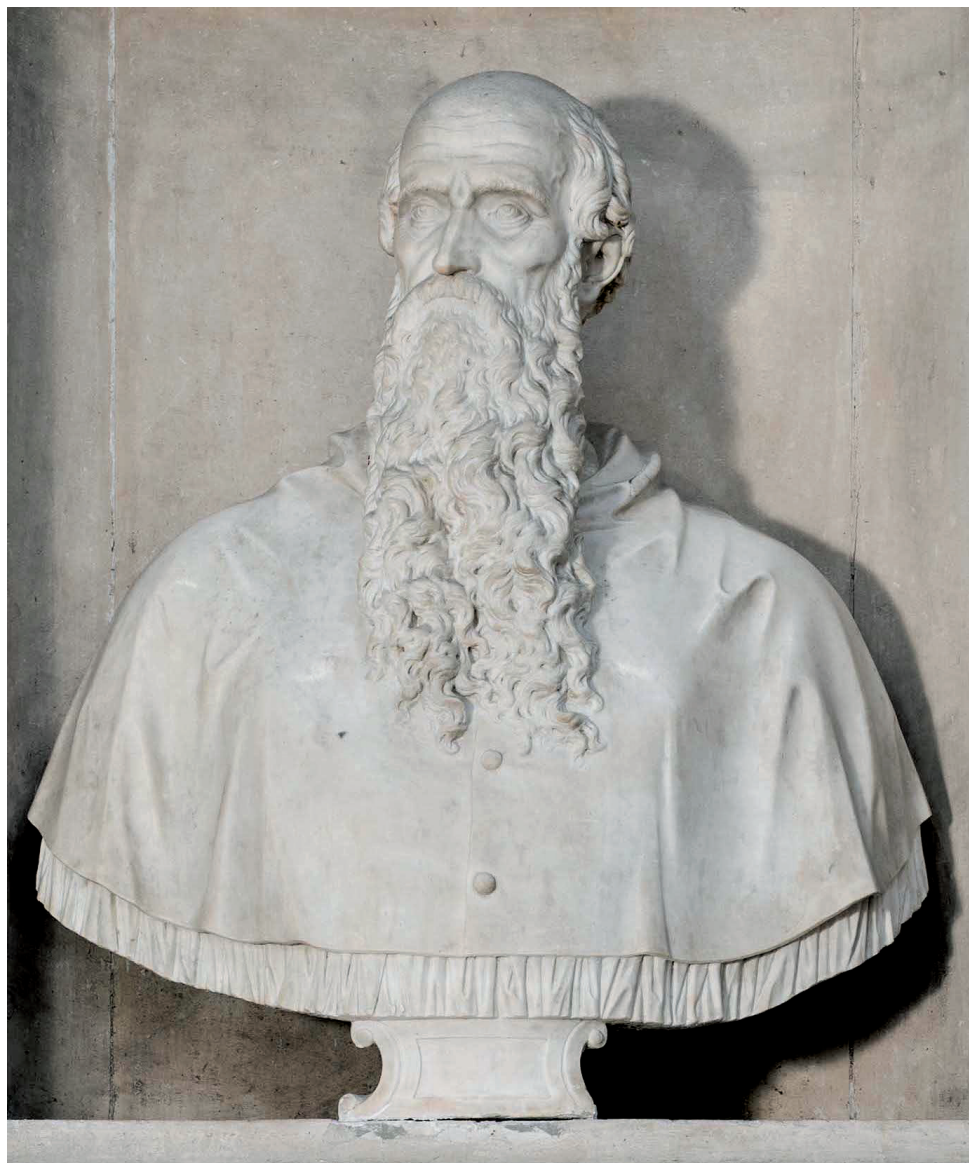


Fig. 7. Danese Cattaneo, *Portrait bust of Pietro Bembo*, Padova, Basilica del Santo (detail).



Fig. 8. Titian, *Cardinal Pietro Bembo*, c. 1539–1540, Washington, National Gallery of Art, inv. no. 1952.5.28, canvas, 94.5 x 76.5 cm.



Fig. 9. Danese Cattaneo, *Pietro Bembo's funerary monument*,
Padova, Basilica del Santo.

INDICE DEI NOMI

L'indice comprende i nomi delle persone nate prima del 1800 citate nei capitoli del volume. Le occorrenze in nota sono segnalate solo se il nome non si trova già nel testo principale della stessa pagina.

A

Accolti, Bernardo 141
Adriano da Bologna 30
Alberti, Filippo 43
Alberto di Brandeburgo, duca di Prussia 35
Alfonso da Ferrara 68 n.2
Alighieri, Dante 97, 102, 144, 146
Alipio 86 n.41
Amanio, Nicolò 94
Andre, Lazarus 35
Anselmi, Antonio 134
Antonio dal liuto 29
Aretino, Pietro 68 n.2, 84-6, 93, 141, 143-4
Ariosto, Ludovico 141
Aristide Quintiliano 70, 72, 80-3, 87-90
Aristosseno 70, 72, 78, 83, 86
Aristotele 16, 22, 75, 84 n.38
Aspertini, Amico 115, 121
Aspetti, Guido, *si veda* Lizzaro
Aspetti, Tiziano *junior* (nipote di Minio) 113-4
Aspetti, Tiziano *senior*, *si veda* Minio
Azzaiolo, Filippo 9, 18

B

Badoer, Agnesina 140 n.45
Bakfark, Giuliana 35
Bakfark, Valentin 33-5
Ballard, Robert 35

Bandello, Matteo 5 n.8
Barberis, Francesco de 14, 31
Barberis, Marco de 31
Barberis, Melchiorre de ix, 3, 10-9, 21-4, 29, 31-2, 36
Barbetta, Giulio Cesare 36
Bardi, Giovanni de' 61
Bartolini, Lorenzo 94, 96, 104, 106
Bassis, Andrea de 28
Beazzano, Agostino 127, 132, 134, 138-40, 150
Beccadelli, Ludovico 94
Bellini, Giovanni 133, 137 n.35
Bembo, Bernardo vii
Bembo, Domenico 68
Bembo, Elena 4, 19-20
Bembo, Giovan Matteo 8 n.27
Bembo, Giovanni 68
Bembo, Lucilio 4
Bembo, Pietro vii-x, 3-8, 9 n.29, 14-5, 17-21, 23, 25-6, 29-30, 32, 36, 38-40, 41 n.6, 42-3, 53, 60, 64, 67, 72, 86-90, 93-4, 111-3, 116, 119, 127-46
Bembo, Torquato 4, 12, 14-5, 19-21, 23, 32, 141 n.48, 146
Bembo, Urania 68
Benchi, Giovanni 30
Bentivoglio, Ercole 43
Bernardo de liuto 5 n. 10
Bernardo fiorentino 5, 21
Bertoldo, Sperindio 61
Besard, Jean-Baptiste 30
Bessarione 70, 72, 86, 91
Bibbiena, Bernardo Dovizi detto il 113
Boccaccio, Giovanni 96
Bonamico, Lazzaro 140-1

- Bonfadio, Jacopo 19
 Borgia, Lucrezia, duchessa di Ferrara 20
 n. 84, 131, 132 n.13
 Borrono, Pietro Paolo 11-3, 33
 Bottegari, Cosimo 61
 Brancaccio, Giulio Cesare 36
 Brevio, Francesco 93
 Brevio, Giovanni x, 93-4, 96-8, 100-1,
 104, 106, 108-9
 Brocardo, Antonio 93
 Bruno, Cola 18-20, 93
 Buonarroti, Michelangelo 141-2, 144
 Burana, Giovanni Francesco 80 n.26, 82
-
- C**
 Cambio, Perissone 94
 Campagnola, Domenico 115-8, 121, 123
 Campagnola, Giulio 132, 149
 Capponi, Neri 67 n.2, 72
 Caracalla 145
 Casali, Gianbattista 83
 Casanova, Paolo 18 n.79
 Casoni, Girolamo 42-3
 Castiglione, Baldassarre 20, 128, 132
 Castiglione, Giovanni Antonio da 13
 Cattaneo, Danese 135, 142-5, 153, 155
 Cavalcanti, Guido 94
 Cavazzoni, Girolamo 6, 21
 Cavazzoni, Marcantonio 6, 21
 Cerda, Leonora de la 131, n.12
 Chiodarolo, Giovanni 115
 Cino da Pistoia 106
 Cleonide 86 n.41
 Conversi, Girolamo 61
 Cornaro, Alvise 5, 7-8, 115-6 n.26
 Cornaro Piscopia, Giovanni 116 n.26
 Cortellini, Camillo 60, 63
-
- D**
 Dall'Acqua, Antonio 30
 Dall'Arzere, Gualtiero 112, 115
- Dalla Casa, Girolamo 68-9, 73 n.13, 73-4
 n.14, 76 n.19
 Datari, Ghinolfo 33
 Del Lago, Giovanni 83 n.36
 Della Casa, Giovanni 6, 137-8, 145 n.63
 Della Rovere, Francesco Maria I, duca di
 Urbino 5 n.8
 della Torre, Faustina Morosina viii, 4
 Dentice, Fabrizio 61
 Diana, Benedetto Rusconi detto 132
 Díaz de Vivar y Mendoza, Rodrigo 131-
 2, 149
 Dognazzi, Francesco 61
 Dolce, Ludovico 68 n.2, 83-6, 133
 Donato, Baldassarre 61-2
-
- E**
 Eberle, Cristoforo 29
 Enrico VIII, re d'Inghilterra 32
 Ercole da San Bonifacio 12, 14-5, 32
 Este, Alfonso I d', duca di Ferrara,
 Modena e Reggio 25
 Este, Ercole I d', duca di Ferrara, Modena
 e Reggio 25
 Este, Isabella d', marchesa di Mantova 20
 n.84, 133-5
 Euclide 86 n.41
-
- F**
 Fabriano, Giacomo 7, 9 n.31
 Falconetto, Giovanni Maria 7, 115
 Farina, Giovanni Giacomo 37
 Ferrabosco, Alfonso 61-2
 Festa, Costanzo 84 n.37
 Févin, Antoine 32
 Fidia 119
 Flaminio (figlio di Bernardo fioren-
 tino) 5, 21
 Fogliano, Giacomo 68 n.2, 83-4 n.37
 Fogliano, Ludovico 83, 84 n.38, 87, 90
 Folengo, Teofilo 68 n.2, 84 n.38
 Fonseca, Maria de 131 n.12

Fortebracci, Bernardino 5 n.5
 Francesco da Milano 11-3, 16, 33, 68 n.2
 Francesco dal liuto 29
 Fregoso, Federico viii, 128
 Frei, Hans 27

G

Gabriele, Trifone 143
 Gabrieli, Andrea 8 n.25
 Gaffurio, Franchino 80 n.26, 82 n.34
 Gagliano, Marco da 61
 Ganassi, Silvestro ix, 67-79, 81-90
 Gardano, Antonio 9 n.30, 13, 18 n.79, 30
 Gaudenzio 86 n.41
 Gerle, Hans 13
 Gero, Jhan 68 n.2
 Giannelli, Francesco 61
 Giberti, Girolamo 117
 Giberti, Paola 117 n.31
 Giolito de' Ferrari, Gabriele 100
 Giorgione, Giorgio da Castelfranco
 detto 131-2, 133 n.22, 148
 Giovanni I, re d'Ungheria 34
 Giovanni Maria da Crema 11-3, 33
 Giovanni Sigismondo Szapolyai, prin-
 cipe di Transilvania 35
 Giovio, Paolo 141, 145
 Giuliana dal lauto 30
 Giustiniani, Girolamo 140 n.45
 Giustiniani, Marcantonio 140
 Godi, Girolamo de' 8 n.26
 Gombert, Nicolas 31, 67 n.2
 Gorzanis, Giacomo 33
 Gottifredi, Bartolomeo 43
 Grimani, Domenico 93
 Gritti, Andrea 67 n.2
 Gualteruzzi, Carlo 6, 145 n.63
 Guarini, Battista 43
 Guidiccioni, Giovanni 107 n.31

H

Hofhaimer, Paul 30

I

Ingegneri, Marc'Antonio 59-60, 63

J

Jacquet da Mantova 31
 Jobin, Bernhard 36

K

Kaiser, Giorgio 29

L

Lasagnino, Ludovico 68 n.2
 Legname, Nicolò 30
 Leone X, papa vii, 4, 6, 25, 141
 Leoni, Leone dei 37
 Leonico Tomeo, Nicolò 111, 119
 Le Roy, Adrian 35
 Lizzaro, Guido Aspetti detto 111, 112 n.5
 Longo, Magno 29
 Lorenzo del liuto (Perla) 29
 Lotto, Lorenzo 144

M

Macro (Magré), Vincenzo 134
 Maggi da Bassano, Alessandro 136
 Malatesta, Giovanni Battista 133
 Maler, Laux 27
 Mancini Altavanti, Faustina 100
 Mantova Benavides, Andrea 113
 Mantova Benavides, Marco 5, 11, 14-7,
 23, 32, 111-3, 116-8, 121, 123
 Mantovano, Rubertino 68 n.2
 Manuzio, Paolo 146
 Martinetto, Francesco 30
 Martini, Benedetto de' 144
 Massimiliano II d'Asburgo, impera-
 tore 35
 Medici, Cosimo de' 140-1
 Medici, Lorenzo de' 96
 Medici, Sisto 134
 Mendoza, Pedro González de, cardi-
 nale 131

- Michiel, Marcantonio 111, 119, 132, 134-5
 Milán, Luis 33
 Minio, Tiziano Aspetti *senior* detto x,
 111, 112 n.5, 113-120, 122, 125
 Moderne, Jacques 35
 Molino, Antonio (Manoli Blessi) 8 n.25
 Molza, Francesco Maria 93-4, 107 n.31
 Mondolfo, Benedetto 5-6
 Monte, Philippe de 61, 94
 Montefeltro, Guidobaldo I da, duca di
 Urbino 128
 Montemagno, Buonaccorso da 104
 Monteverdi, Claudio 39-43, 45, 47-8,
 51-6, 58-64
 Mosca, Gianmaria 111
 Mouton, Jean 13 n.54, 31
 Mulo, Valerio dal 37
 Muret, Marc-Antoine 146
- N**
-
- Navagero, Andrea x, 127, 129-34, 136,
 138, 150
 Nicola da Stra 111
- O**
-
- Obizzi, Beatrice Pia degli 93
 Obrecht, Jacob 40-1, 59
 Odasio, Lodovico 128
 Omero 146
 Oriolo da Bassano, Filippo 68 n.2
- P**
-
- Pace dal liuto 30, 37
 Pacalono, Alessandro 32
 Pacalono (Pacolini), Giovanni 29, 32-4,
 38
 Padovano, Annibale 61-4
 Paolo III, papa vii
 Parabosco, Girolamo 94
 Passeri, Marcantonio (Genova) 11, 14-6,
 20 n.85, 22, 32, 37
 Perla, Ortensio 30
- Petrarca, Francesco 42, 94, 97, 106, 135,
 144, 146
 Pfanzelt, Giorgio 29
 Phalèse, Pierre 13, 32-5
 Piccolomini, Alessandro 20
 Pino, Paolo 68 n.2
 Pisani, Francesco 11, 14-5, 32
 Platone 16, 22
 Portinari, Angelo 17
 Portinaro, Francesco 14 n.63
- Q**
-
- Querini, Elisabetta 135, 136 n.30, 137-8,
 142
 Querini, Girolamo di Francesco 142 n.51
 Querini, Girolamo di Ismerio 142-4, 145
 n.62
 Querini, Vincenzo 93
- R**
-
- Radino, Giovanni Maria 30
 Railich, Giovanni 28
 Railich, Pietro 28
 Rampazetto, Francesco 9 n.30
 Ramusio, Giovan Battista 136, 142
 Ramusio, Paolo 142
 Rivolta, Giovanni Maria 30
 Rizzardi di Gianmatteo, Alvisè 111
 Rodio, Rocco 61
 Rore, Cipriano de 41, 59-60, 63-4, 94
 Rota (Rotta), Antonio 10-3, 29-31, 33
 Ruzzante, Angelo Beolco detto il 7-8
- S**
-
- Sadoletto, Jacopo 141
 Sagion, Girolamo detto 14, 31
 Sanmicheli, Michele 142 n.50
 Sannazaro, Jacopo 141
 Sansone, Giovanni Battista (il Sici-
 liano) 68 n.2
 Sansovino, Francesco 68 n.2, 84 n.38, 139
 Sansovino, Jacopo 114, 138-40, 142-4

Santi (Sanzio), Raffaello 127, 132-4, 138, 150
 Sanudo, Marin 8 n.27
 Savorgnan, Maria 6, 135, 137 n.35
 Scapin, Bartolomeo 37
 Scardeone, Bernardino 13, 30
 Scotto, Girolamo 9-10, 12-4, 20-1, 31-2
 Sforza, Giovanni, signore di Pesaro e Gradara 131 n.12
 Sigismondo Augusto II, re di Polonia 35
 Socrate 16, 22
 Speroni, Sperone 14, 93
 Spilman, Dorigo 29
 Stangher, Gaspare 29
 Strozzi, Lorenzo di Filippo 5 n.10
 Strozzi, Ruberto 67 n.2, 72

T

Tacuino, Giovanni 130 n.7
 Tamaroccio, Cesare 115
 Tasso, Torquato 41 n.6, 42-3
 Tebaldeo, Antonio 94
 Tiberio Delfino dal liuto 29
 Tibullo 146
 Tiburtino, Giuliano 68 n.2
 Tieffenbrucker, Abraham 28
 Tieffenbrucker, Dorigo 28
 Tieffenbrucker, famiglia 27-8
 Tieffenbrucker, Giovanni 28
 Tieffenbrucker, Leonardo 28-9
 Tieffenbrucker, Magno 28
 Tieffenbrucker, Moisé 28
 Tieffenbrucker, Paolo 28
 Tieffenbrucker, Ulrich 28

Tieffenbrucker, Wendelin (Vendelio Venere) 17, n.73, 29, 35
 Tigrini, Orazio 61
 Tini, Francesco 34
 Tomitano, Bernardino 14
 Toscano, Taddeo 6
 Trissino, Gian Giorgio 27, 98, 134-5

U

Unverdorben, Max 27

V

Varchi, Benedetto 93, 140
 Vasari, Giorgio 133, 141, 152
 Vecellio, Tiziano 111, 133, 137, 144-5, 151, 154
 Vede, Francesco 29
 Venere, Giorgio 29
 Venere, Vendelio (Vendelino) *si veda* Tieffenbrucker, Wendelin
 Venere, Vendelio II 29
 Veneziano, Agostino 116
 Verdelot, Philippe 94
 Viaera, Frederic 34
 Virgilio 146

W

Wert, Giaches de 59
 Willaert, Adrian 31, 41, 59, 67 n.2, 83 n.36

Z

Zanon, Gaspare 37
 Zoppo, Agostino 112
 Zuanne dal lauto 30
 Zuccolo, Simeone 7, 15 n.66