

RASSEGNA VENETA DI STUDI MUSICALI

Publicazione annuale a cura del
Dipartimento di storia delle arti visive e della musica
dell'Università di Padova e del Dipartimento di
storia e critica delle arti dell'Università di Venezia

Comitato di direzione e redazione
ANNA LAURA BELLINA, GIULIO CATTIN, ELISA GROSSATO,
ANTONIO LOVATO, GIOVANNI MORELLI,
PAOLO PINAMONTI, LUCA ZOPPELLI

INDICE

RASSEGNA VENETA DI STUDI MUSICALI IV, 1988

STUDI

VICTOR RAVIZZA, <i>Ruffino d'Assisi, padre della polioralità veneziana</i>	pag. 5
TIZIANA RAVASIO, <i>Giovanni Battista Mosto e la tradizione polico-rale nella cattedrale di Padova</i>	» 27
MARCO MATERASSI, «Origine et progressi dell'Accademia Filarmonica» (Verona, 1543-1553): una rilettura	» 51
TIZIANA SCANDELETTI, <i>La «Pia Aggregazione di S. Cecilia» e l'ambiente musicale padovano nel Settecento</i>	» 93
NORBERT DUBOWY, «I trionfi della costanza»: sulle fonti dell'opera veneziana: una partitura ritrovata di Marc'Antonio Ziani	» 113
GIANNI RUFFIN, <i>Il misantropo cambia corte: osservazioni su «I Disingannati» di Caldara da Molière (Vienna 1729)</i>	» 123
MARIA GIOVANNA MIGGIANI, <i>Giovanni Bertati impresario al teatro San Moisè (1779-1781)</i>	» 153
RICCARDO CARNESECCHI, <i>Cherubini, chantre de la Révolution</i>	» 177
MARIA GIRARDI, <i>Il teatro La Fenice durante il ventennio fascista</i>	» 201

NOTE E DOCUMENTI

GILBERTO PRESSACCO, <i>Un secondo Gloria cividalese di Rentius de Ponte Curvo</i>	» 235
GASTONE VIO, <i>Ancora su Francesco Cavalli, casa e famiglia</i>	» 243
LINA URBAN, <i>Ezra Pound direttore artistico e critico musicale a Rapallo</i>	» 264

«ORIGINE ET PROGRESSI
DELL'ACCADEMIA FILARMONICA»
(VERONA, 1543-1553): UNA RILETTURA *

1. PREMESSE ALLA FONDAZIONE DELLA FILARMONICA

Al momento della loro «felice, amorevole, et (come si spera) inseparabile unione, che fu il dì primo di maggio M.D.XL.ta IIJ»¹ le accademie veronesi *Incatenata* e *Filarmonica* già potevano far conto sull'esperienza, magari non lunga ma certo solida, che i ventinove «compagni» fondatori (sedici «Incatenati» e tredici «Filarmonici») avevano accumulato negli anni precedenti. La nuova Accademia Filarmonica nasceva come consolidamento di intese ormai collaudate, prima ancora che nel «far musica in compagnia», nella comune ricerca di un più alto livello nelle relazioni sociali e culturali; esigenza che si era fatta strada dopo il primo ventennio del secolo, così difficile per la città,² in

* Sigle utilizzate nelle citazioni bibliografiche:

AASLVR = Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona

VAF = Archivio e Biblioteca dell'Accademia Filarmonica di Verona

VAS = Archivio di Stato di Verona

VBC = Biblioteca Capitolare di Verona

VCO = Biblioteca Comunale di Verona

I principali documenti presi in esame nel presente lavoro sono:

- VAS, Antichi archivi comunali, Reg. 603, *Atti dell'Accademia Filarmonica (1543-1553)*
- VAF, ms. 51A, *Libro degli Statuti*
- VCO, ms. 912, *Origine et progressi dell'Accademia Filarmonica*. Il manoscritto seicentesco è stato attribuito all'accademico Francesco Pona, medico e letterato, in base a una affermazione di Scipione Maffei (*Verona Illustrata. Parte Seconda*, Verona, J. Vallarsi e P. Berno 1731, col. 204: «Dell'Accademia in cui professò, ha scritto l'Istoria Francesco Pona, ed io l'ebbi già tra' miei manuscritti»), ma l'attribuzione è stata di recente confutata da L. FRANZONI, *Le origini della raccolta epigrafica dell'Accademia Filarmonica* in *L'Accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro*, Verona, Accademia Filarmonica 1982, pp. 85-86. Per altri documenti (Registri e Inventari) relativi alla Filarmonica veronese si rimanda al fondamentale G. TURRINI, *L'Accademia Filarmonica di Verona dalla fondazione (Maggio 1543) al 1600 e il suo patrimonio musicale antico*, in AASLVR, serie V, vol. XVIII, 1940; estr. Verona, «La Tipografia Veronese» 1941.

¹ Proemio agli *Statuti*, c. 6r. L'atto di fondazione della Filarmonica, dato «in Verona. adi mercuri 23 mazo [maggio 1543], è riprodotto in TURRINI, *Filarmonica* cit., pp. 13-14. Cfr. anche V. CAVAZZOCCA MAZZANTI, *Contributo alla storia dell'Accademia Filarmonica veronese (1543-1553)*, in AASLVR, serie V, vol. III, 1926, pp. 68-70.

² Verona, territorio della Serenissima dal 1405, si trova coinvolta nella guerra mossa a Venezia dagli alleati nella Lega di Cambrai (1508). Negli anni del dominio imperiale, dal 1509 al 1516 (fino alla pace di Noyon che restituisce Verona alla Repubblica veneziana), la città deve far fronte a carestie e pestilenze (1511-1512), oltre alle esose contribuzioni ri-

«alquanti nobilissimi giovani» della generazione nata intorno al periodo fra la sottomissione di Verona a Massimiliano d'Austria dopo la disfatta veneta di Agnadello (1509) e il successivo ritorno sotto il controllo veneziano (1517).

A favorire, se non proprio a promuovere, il sorgere di simili iniziative aveva senz'altro contribuito l'«opera di moralizzazione [...] nel costume della gioventù nobile e distinta»³ perseguita con fermezza dal vescovo Gian Matteo Giberti, sulla cattedra veronese dal 1524 al 1543 dopo aver ricoperto importanti incarichi alla curia papale. La vasta azione riformatrice di Giberti, compendiata nelle sue *Constitutiones*,⁴ precorre lo spirito (e talora la lettera) della legislazione post-conciliare di Carlo Borromeo; è inoltre da segnalare l'esplicita approvazione che il sinodo tridentino concede alla costituzione *De musicis, sonis et cantibus in celebratione divinorum*,⁵ facendo proprio il dettato di Giberti nel successivo decreto in materia.⁶

chieste dai luogotenenti imperiali, e infine al duro assedio di veneziani e francesi (agosto-settembre 1516). Sulle vicende veronesi in questo periodo cfr. *L'istoria di Verona del Sig. Girolamo Dalla Corte gentil'uomo Veronese*, Verona, Girolamo Discepolo 1594, pp. 464-540, dove si rileva tra l'altro «quanto mal trattati fossero i nostri da Francesi»; fra gli studi moderni si veda F. ANDREIS, *Aspetti militari di Verona veneta*, in *Verona 1405-1797*, Verona, s.e. [Lyons Club Verona Host] 1981, pp. 132-136.

³ E. PAGANUZZI, *Medioevo e Rinascimento*, in *Mille anni di musica nella Biblioteca Capitolare di Verona*, Verona, Biblioteca Capitolare di Verona 1985, p. 46.

⁴ *Constitutiones editae per Reverendiss. in Christo Patrem D. IO. Matthaeum Gibertum [...]*, Veronae, apud Antonium Putelletum 1542. Assieme ad altri scritti gibertini le *Constitutiones* sono raccolte in *Jo. Matthaei Giberti episcopi veronensis Opera*, Hostiliae, apud Augustinum Carattonium 1740; una copia parziale, sotto l'intestazione *Constitutiones pebium Veronensium* è conservata in VCO, *Carte Ballerini*, busta 19. Sulla figura e l'opera del vescovo Giberti v. A. GRAZIOLI, *Gian Matteo Giberti vescovo di Verona precursore della Riforma del Concilio di Trento*, Verona, 1955. Per l'azione di Giberti nelle Scuole accollitali si veda A. SPAGNOLO, *Le Scuole accollitali di grammatica e di musica in Verona*, in AASLVR, serie IV, vol. V, XLXXX, 1904-1905, pp. 36-45.

⁵ *Constitutiones* cit., Tit. II, Par. 48. Il testo, con altri decreti vescovili inerenti la musica, è riprodotto in E. PAGANUZZI, *Medioevo e Rinascimento*, in *La musica a Verona*, Verona, Banca Mutua Popolare di Verona 1976, pp. 116-130.

⁶ Nella premessa alla ristampa 1587 delle *Constitutiones* il card. Agostino Valerio (vescovo di Verona dal 1565 al 1606) scrive: «Quae tanta prudentia excogitatae sunt, atque scriptae, ut non modo Episcopi aliquot ex illis tamquam e fonte Constitutiones suas derivarent, verum etiam sacrosanctum Concilium Tridentinum inter sua decreta quasdam ex iisdem Constitutionibus fere de verbo ad verbum transtulerit» (riprodotto in MAFFEI, *Verona illustrata* cit., col. 163). Nella premessa del card. Valerio si fa inoltre esplicito riferimento alla citata Costituzione: «Approbata est talis constitutio synodo Tridentina Sess. XXII [10 settembre 1562, Canone VIII] [...] his verbis: ab ecclesiis vero musicas eas ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid misceatur episcopi arceant» (cit. in *Blasii Rossetti Libellus de rudimentis musices*, a cura di Paola Minuz, Verona, AMIS 1985, Introduzione pp. 10-11).

Più immediata eco l'azione del vescovo avrà nel *Libellus de rudimentis musices* che nel 1529 Biagio Rossetto, organista in duomo a Verona,⁷ offre allo stesso presule. Il *Libellus*, scrive Rossetto nella dedica, introduce «una formula attraverso la quale poter impartire ai ragazzi, nella maniera più semplice, i primi elementi della musica, e per mettere in luce alcuni abusi che quotidianamente maturano nella tua cattedrale».⁸ Nei suoi contenuti didattici l'opera rispecchia fedelmente gli orientamenti del vescovo in tema di formazione ed educazione del clero locale, assicurando così Giberti sulla sana qualità dell'insegnamento che veniva impartito agli accoliti della *Schola*.⁹

I «musices rudimenti» rossettiani, per lo più desunti dalla tradizione degli *Scriptores veteres de musica*, si collocano nell'orbita ben delimitata del *Cantus planus*,¹⁰ il cui insegnamento era stato recentemente annesso dal vescovo Giberti a quello delle discipline morali ed entrambi affidati a un unico «Magister morum et cantus firmi»;¹¹ abile mossa diplomatica, questa, che consente a Giberti un diretto controllo sulla disciplina della scuola senza alterare i delicati equilibri delle com-

⁷ *Blasii Rossetti Veronensis Libellus de rudimentis Musices*, Veronae, per Stephanum fratres de Nicolinis de Sabio 1529. Su Biagio Rossetto v. PAGANUZZI, *Musica a Verona* cit., pp. 113-116, 122-125; ID., *Documenti veronesi su musicisti del XVI e XVII secolo*, in *Scritti in onore di Mons. Giuseppe Turrini*, Verona, Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere 1973, pp. 564-567; cfr. inoltre l'Introduzione al *Libellus* di Biagio Rossetto, cit., pp. 7-25.

⁸ *Ivi*, p. 35.

⁹ Sull'ordinamento delle Scuole accolitali di grammatica e musica al tempo di Giberti v. SPAGNOLO, *Scuole* cit., pp. 36-48 (e le pp. precedenti sulla storia dell'istituzione in generale, per la quale v. anche PAGANUZZI, *Musica a Verona* cit., pp. 71-77, 86-92).

¹⁰ Le *auctoritates* indicate da Rossetto sono Sant'Agostino, San Girolamo, Gregorio Magno, Boezio, Isidoro di Siviglia, Remigio d'Auxerre, Guido d'Arezzo; diverse sono poi le citazioni testuali da altri trattatisti medievali (per le quali cfr. *Libellus* cit., *passim*). Fra i teorici moderni Rossetto cita Marchetto da Padova, Nicola Burzio e Franchino Gafurio ma pochissimi e sommarî sono i riferimenti al «canto figurato». L'unico passo dove ricorra la parola *contrapuntus* è quello dove Rossetto ammette, non senza imbarazzo, la supremazia degli «oltremontani» nella pratica organistica del contrappunto (si ricordi che lui stesso è organista nel duomo veronese): *Sunt enim nonnulli [organistae] sese exercitantes in pulsando contrapuncto (quod aiunt) sub cantu plano... in qua parte ut multum pollent ultramontani, non sine italorum rubore* (*Libellus* cit., p. 228).

¹¹ Cfr. SPAGNOLO, *Scuole* cit., p. 43 e pp. 230-31 dove è riprodotto un documento che l'autore intitola «Lettera del Vescovo Giberti al maestro di costumi», identificandone il destinatario in Don Giovanni Brevio, maestro di canto gregoriano dal 1527 e in seguito sempre indicato nei documenti capitolari come *magister morum et cantus firmi*, carica poi permanente negli organici della scuola. La lettera autografa di Giberti affida a un non precisato *D. ne Magister* il compito di sorvegliare sulla disciplina dei «chierici così ordinari come straordinari»; stabilisce inoltre che a questo maestro soltanto «appartenga di punirli, né altri sopra di ciò simpacci, escetto se fusse errore di canto et cose pertinenti a quello, del quale i loro maestri li corregeranno». Da quest'ultimo passo sembra però che il *magister* in questione non abbia compiti di istruzione musicale.

petenze giurisdizioni sull'organismo scolastico che le *Constitutiones Accolytorum* del 25 dicembre 1500 attribuivano in pari misura a vescovo e autorità capitolari.¹²

Ben attento a mantenere le proprie disposizioni fuori dello specifico campo musicale, Giberti è altrettanto fermo nell'avocare a sé ogni decisione riguardante il funzionamento della scuola o i rapporti fra i maestri e la massa eterogenea di cappellani, accoliti, chierici «così ordinari come straordinari» che gravitavano attorno all'istituzione, richiamati dal suo crescente prestigio culturale o soltanto dai benefici materiali elargiti dalla *Mensa Accolytorum*.¹³ La normativa ormai inadeguata che regolava questi rapporti era all'origine degli abusi cui allude l'introduzione del *Libellus*.¹⁴ Una migliore disciplina, morale e amministrativa, delle funzioni attribuite ai diversi gradi dell'organico di Scuole e cappella musicale rientrava nel più vasto progetto della riforma gibertina mirante a «dar vita e norma all'interno della Scuola e della Cattedrale, a quella restaurazione della vita liturgica che, lui auspicava, si sarebbe poi dovuta estendere anche nei centri esterni».¹⁵

Dopo gli eventi bellici culminanti nel lungo assedio del 1516 che restituisce la città al governo di Venezia, viene avviata un'opera di ricostruzione, non soltanto urbanistica,¹⁶ intesa «a ripulire Verona da ogni turpitudine sociale, in linea sia con la restaurazione nobiliare sia con l'attività moralizzatrice – e precocemente controriformistica – del vescovo Gian Matteo Giberti».¹⁷ Con quello civico v'è anche un deco-

¹² «Item statuimus, quod quotiens deinceps locum aliquem Accolytorum praedictorum vacare, et de aliquo Accolyto electionem, seu deputationem fieri contigerit, quod R.us D. Ep.us seu Vicarius ipsius, et Capitulum simul convenire debeant» (ripr. in SPAGNOLO, *Scuole* cit., pp. 218-219).

¹³ La *Mensa Accolytorum* era stata istituita nel 1440 da papa Eugenio IV; con una successiva *Bulla reformationis mensae Accolytorum* (5 settembre 1442) essa viene dotata di una rendita di «trecentos et quinquaginta ducatus de fructibus clericatum omnium, ut praemittitur, annis singulis detrahendi», da distribuirsi fra gli accoliti e i maestri di grammatica e musica (cfr. *Ibidem*, pp. 14 e sgg. e i documenti riprodotti in appendice pp. 203 e sgg.; inoltre PAGANUZZI, *Musica a Verona* cit., pp. 71-77).

¹⁴ Più avanti (*Libellus* cit., pp. 202-211) Rossetto si sofferma sui modi «scomposti e indecenti» tenuti sull'altare dai chierici durante la celebrazione liturgica. Per porre fine a tale situazione il vescovo Giberti sostituisce questi «chierici secolari» con sei accoliti detti «zaghi delle messe» (cfr. SPAGNOLO, *Scuole* cit., pp. 39-40; v. anche nota 46 del presente lavoro).

¹⁵ *Libellus* cit., p. 11.

¹⁶ Si vedano in proposito G.P. MARCHINI, *Lo sviluppo urbano di Verona*, in *Nella bella Verona*, Bologna, Cappelli 1984, pp. 42-44 e L. PUPPI, *Il «classicismo di memoria» rinascimentale e, presto, barocco*, in *Nella bella Verona* cit., pp. 202-204.

¹⁷ MARCHINI, *Lo sviluppo* cit., p. 44.

ro morale e culturale da recuperare; e, negli anni attorno al 1530, le Scuole Accolitali sono la sola istituzione veronese in grado di proporsi come modello per un esercizio intellettuale coltivato *in vitae, scientiae integritate*, secondo un'espressione cara a Giberti.¹⁸

La buona tradizione didattica, pubblica e privata, che Verona vantava nel campo degli *studia humanitatis* aveva anch'essa subito i contraccolpi della crisi politica¹⁹ e soltanto nel 1532, dopo una vacanza di circa quindici anni, le autorità comunali tornano a nominare un maestro «qui publice profiteatur grammaticam, rhetoricam et poesiam».²⁰

Ancora più difficili da rintracciare sono i segni di una analoga attività didattica in campo musicale, al di fuori delle istituzioni ecclesiastiche. Le anagrafi e gli estimi cittadini non offrono per il primo trentennio del secolo che pochi nomi di *Musici* e costruttori di strumenti, soprattutto da tasto,²¹ e pure assai scarse sono le notizie relative al privato insegnamento di musica.²²

Per trovare qualche iniziativa musicale di una certa stabilità bisogna risalire alla fine del secolo precedente quando, fra 1484 e 1491 circa, è attivo in Verona un *Consortium tibicinum* formato da musicisti che

¹⁸ P. ZINI, *Boni pastoris exemplum*, in Jo Matthaei Giberti episcopi veronensis Opera cit., p. 169.

¹⁹ Sulle scuole umanistiche veronesi del '400 v. R. AVESANI, *Verona nel Quattrocento. La civiltà delle lettere*, in *Verona e il suo territorio*, I-IV, Verona, Istituto per gli studi storici veronesi 1984, IV/2. Sulla situazione cinquecentesca v. C. GARIBOTTO, *Scuole e maestri a Verona nel 500*, in AASLVR, serie IV, volume XXIV, 1922, pp. 192-225 e G.P. MARCHI, *Per una storia delle istituzioni scolastiche pubbliche dall'epoca comunale all'unificazione del Veneto all'Italia*, in *Cultura e vita civile a Verona*, Verona, Banca Mutua Popolare 1979, pp. 46-53.

²⁰ Cfr. GARIBOTTO, *Scuole* cit., pp. 202-203. Non mancavano a Verona gli insegnanti privati (*Ivi*, pp. 205 e ss.) e le scuole ecclesiastiche, sulle quali v. A. ORLANDI, *Scuole ecclesiastiche dall'Umanesimo all'Ottocento*, in *Cultura e vita civile a Verona* cit., pp. 296-298.

²¹ In PAGANUZZI, *Musica a Verona* cit., p. 215, sono riportati i nomi di alcuni musicisti, strumentisti o costruttori di strumenti indicati nelle anagrafi veronesi fra 1531 e 1616 con diversi appellativi professionali (*a leutis*, *ab arpa*, *ab alpicordis*). Per altre notizie su organari attivi a Verona nel Cinquecento v. L. ROGNINI, *Organi e organari a Verona*, in *La musica a Verona* cit., pp. 432-442.

²² PAGANUZZI, *Musica a Verona* cit., p. 130, dà notizie di una certa Giulia «virtuosa de sonar di parlar et di scriver» la quale intorno al 1531 insegnava privatamente «a figliole di ricca famiglia come quelle del Capitano veneto Daniele Renier e di G. Battista Cipolla». Giulia era figlia di G. Francesco Sisto *ab alpicordis*, costruttore di strumenti da tasto, del quale parla anche L. ROGNINI, *Organi* cit., p. 434; *Ivi*, p. 438, è anche segnalata la presenza in Verona di un M.o Orpheo delli Antignati da Bressa «della celebre famiglia di organari» che insegna a sonar dal 1544. Mi sembra il caso di richiamare l'attenzione sull'opportunità di avviare sistematiche ricerche sulle fonti d'archivio che possono fornire una documentazione di indubbio interesse sulle attività musicali private nel Cinquecento veronese.

si erano associati per offrire «a questa dignitissima cita pubblicamente senza alcun premio tutta l'arte nostra musica: cioè piffari: trombeti: flauti: arpe: lauti: organo: e canto». ²³ La notizia di questo sodalizio fra musicisti municipali potrebbe ridursi a semplice annotazione di un costume musicale largamente diffuso in numerosi altri centri, soprattutto norditaliani, non meno che a Verona, se non fosse per la possibilità di ricondurla al più vasto movimento di «piffari e trombetti» veronesi presenti negli organici di corti non solo italiane nei decenni tra '400 e '500; ²⁴ ciò fa pensare all'esistenza di una sorta di «scuola» strumentale locale (per altro non direttamente documentata) ²⁵ di cui l'Accademia Filarmonica può avere almeno in parte raccolto l'eredità.

Gli strumenti a fiato che entrano nel patrimonio iniziale dell'Accademia e il loro regolare impiego nelle esecuzioni dei Filarmonici denotano familiarità con una prassi strumentale di gruppo della quale terrà conto anche il veronese Vincenzo Ruffo nei *Capricci in musica a tre voci [...] a commodo de virtuosi* (Milano, F. Moscheni 1564), «forse la raccolta più importante di musica strumentale d'insieme intorno alla metà del Cinquecento». ²⁶

²³ Cfr. PAGANUZZI, *Musica a Verona* cit., pp. 79-85.

²⁴ W.F. PRIZER, *Bernardino Piffaro e i pifferi e tromboni di Mantova: strumenti a fiato in una corte italiana*, «Rivista Italiana di Musicologia», XVI, 1981, pp. 151-184, segnala la presenza alla corte ducale mantovana di trombonisti veronesi (fra essi il celebre frottolista Bartolomeo Tromboncino) nel primo ventennio del Cinquecento. Altri quattro *piffari* veronesi (Agostino, Giambattista, Marco e Nicola da Verona) sono indicati da F. TORREFRANCA, *Il segreto del Quattrocento*, Milano, Hoepli 1939 (ristampa anastatica Bologna, Forni 1972), p. 169, fra i «cornettisti e trombetti e forse anche dei pifferi (hautbois) di Verona che costituivano gran parte dei virtuosi de la Chambre (e de l'Ecurie) almeno dai primi anni del Cinquecento, ma senza dubbio anche sulla fine del Quattrocento, alla corte francese».

²⁵ PAGANUZZI, *Musica a Verona* cit., p. 85, nota a proposito di Alessandro Campagna (uno dei quattro *piffari* veronesi al servizio della corte di Francia) che «un Accolito dello stesso nome è elencato nello Statuto delle scuole accolitali del 1495». Le prime registrazioni di strumentisti nell'organico di scuola e cappella del Duomo veronese non compaiono però che nell'ultimo decennio del Cinquecento, durante la reggenza musicale di Ippolito Baccusi (1591-1608). Alcuni di questi erano incaricati dell'insegnamento strumentale: due violinisti, due trombonisti e un suonatore di cornetto, Giacomo Celano, per oltre vent'anni (1570-1592) «musicista salariato» della Filarmonica (cfr. SPAGNOLO, *Scuole* cit., pp. 85-86 e TURRINI, *Filarmonica* cit., pp. 159 e sgg.). Fra i «musicisti straordinari» pagati dalla Filarmonica in occasione delle feste per il primo maggio ricorrono più volte, dopo il 1570, nomi di «putti dalla tromba» e «trombetti» locali; segno che la tradizione precedente non era del tutto perduta (cfr. TURRINI, *Filarmonica* cit., pp. 156 e sgg.).

²⁶ D. KÄMPER, *La musica strumentale nel Rinascimento*, Torino, ERI 1976, p. 159.

2. LE ORIGINI E I PROGRESSI

Il clima controriformistico che spira attorno al nascente sodalizio è rievocato nel *Proemio* degli Statuti dell'Accademia Filarmonica:²⁷

[...] Rivolto il mondo da guerre, et d'altre male qualità d'accidenti in confusione la sfortunata [musica] fu da gli usati fautori abbandonata, la quale non trovando frà nobil gente (ove esser soleva la sua dolce consuetudine) ricetta, andò gran tempo smarrita, et mendica, et al fine spinta da la necessità si accostò benché mai volentieri ad ogni ignobile generation di gente che contra sua voglia per gli Postribuli et per le hosterie, et per ogni altro dishonesto loco la conducevano, et come meretrice à prezzo la vendevano, et seguìtò la misera questa abominevole usanza, finchè il benignissimo Iddio guardando con occhio pietoso la sua infelicità spirò nelle menti di alquanti nobilissimi giovani di Verona desiderio di tornarla a virtuosa vita. Et così pieni di compassione a suo nome fondorno in Moliseo una Accademia, la quale non senza fondata consideratione Jncatenata chiamorno et quivi lei desiderosa di levarsi da le mani di gente vile, et tornar da sì vituperoso stato à la pristina reputatione condussero, et albergarono, ove alcun tempo con suoi fidi amatori, non mostrandosi al volgo in silentio passò la sua vita [...].

I marcati *contrapposta* che scandiscono la ridondante prosa del documento («ignobile generation-nobilissimi giovani, gente vile-gentilissimi spiriti, vituperoso stato-virtuosa vita») rimandano ancora una volta all'esigenza, particolarmente sentita a Verona verso il 1530, di un risanamento sociale attuato «secondo fini dichiaratamente moralistici [...] e su preciso suggerimento del podestà veneziano Alvise di Nicolò Foscari, ma evidentemente in stretto rapporto con l'attività moralizzatrice e riformatrice del vescovo Gian Mattero Giberti».²⁸

La stessa istanza controriformistica che dà impulso alle varie forme di aggregazione laica con finalità assistenziali o devozionali fiorite nel basso veronese attorno a questo periodo²⁹ ritengo si possa riconoscere anche nell'iniziativa che porta al sorgere delle due prime accademie; evento in qualche modo riconducibile all'influenza del *Boni Pa-*

²⁷ Il testo integrale del *Proemio* è riprodotto in TURRINI, *Filarmonica* cit., pp. 10-12.

²⁸ E. CONCINA, *Verona veneziana e rinascimentale*, in *Ritratto di Verona. Lineamenti di storia urbanistica*, Verona, Banca Mutua Popolare di Verona, 1978, p. 320. Il saggio (p. 288 sgg.) può essere utilmente consultato anche sulle vicende della ricostruzione urbanistica cinquecentesca di Verona.

²⁹ La più importante di queste confraternite è la *Società della Carità*, promossa dallo stesso vescovo Giberti sul modello della *Compagnia del Divino Amore* fondata a Roma nel 1517 da Gaetano da Thiene e Gio. Pietro Carafa (cfr. A. ORLANDI, *La Chiesa*, in *Verona 1405-1797* cit., pp. 98-101 e G. BARBIERI, *L'etica economica nella tradizione culturale*, in *Cultura e vita civile a Verona* cit., pp. 198-199).

storis exemplis che Giberti diffonde con successo a partire dalle scuole dalla cappella musicale della cattedrale. In tal senso le *Constitutiones* gibertine, emanate fra 1536 e 1540, potevano fornire indirizzi normativi anche al nuovo sodalizio, i cui Statuti presentano non pochi punti di contatto con i precetti vescovili dettati in tema di musica ad accolti e chierici della cattedrale.³⁰

L'istituto nasce insomma come una sorta di laico luogo di culto dove la musica trova «fra nobil gente [...] ricetta [...] non mostrandosi al volgo» se non in circostanze particolari. Carattere quasi rituale ha l'esercizio della «musica ordinaria», attività dalla quale i «profani» sono rigorosamente esclusi.³¹ L'ammissione di occasionali «forastieri», pur regolata da norme precise,³² è talvolta oggetto di interne controversie, soprattutto trattandosi di presenze femminili. In una delibera del febbraio 1546 i Filarmonici lamentano di essere «molte volte a l'anno sforzadi introdur madone nel logo nostro, et trovar cadrege in presto per comodarle, et discomodar gli Compagni, o amici, et far saper le cose nostre».³³

Non a caso il problema viene sollevato in pieno periodo di feste carnevalesche, quando eccezionalmente l'Accademia ammette alcuni ospiti ad assistere alla *musica pubblica* e alla commedia solitamente allestita per l'occasione dai Filarmonici con tanto di «prossenio, di appa-

³⁰ Si vedano ad esempio le analogie fra la prescrizione di Giberti che proibisce agli Accolti di accedere a «convivia, praesertim laicorum, publica... nec ad loca in quibus celebrantur, aut cantu aut fidibus laicorum animos recreaturi» e il Cap. X degli Statuti Filarmonici (*Che non si vadi a far Musica fuor de la Casa*) dove è prevista la pena di uno scudo d'oro per chi «sarà sì poco geloso de l'honor suo che vadi à sonar, over cantar in loco alcuno così privato come publico, ove potesse nascer vergogna over danno à se et alla Compagnia».

³¹ Il capitolo XI degli Statuti (*Che non si disturbino le musiche*) prescrive: «Non ardisca alcuno della Compagnia (facendosi musica ordinaria) appressarsi al luoco deputato à le Musiche per cantar, ò, far altro, non essendo richiesto da uno de li ordenatori de le musiche... Et il medesimo se intenda quando fossero forastieri nel luoco». Più in generale, una stretta riservatezza copre ogni manifestazione della vita accademica e la rilevante pena di uno scudo d'oro è prevista dal Cap. XXVI degli Statuti «contra chi paleserà le cose della Compagnia: Sia obligato ciascuno de Compagni non revelar ad alcuna persona cosa che sia trattata, et deliberata, quando il Governator avrà dato notizia che la sia parte segreta [...]».

³² Statuti dell'Accademia Filarmonica, Cap. XV *Del introdur persone*: «Che nissun possi introdur persona alcuna ne la Casa nostra senza licenza de gli Reggenti [...] Né possi tal licenza esser concessa con meno de quattro de gli Reggenti. Ma se à caso fossero à la porta nostra forestieri che adimandassero di venir nel luoco nostro, non potendosi haver il numero de' Reggenti, Quelli de Compagni che si ritrovaranno ne la Casa possino conceder tal licentia. Ne siano introdotte Donne nel luoco nostro, se non sarà per deliberatione de la Compagnia».

³³ *Atti*, c. 13r. (v. anche oltre, nota 45).

rato, di Musiche, di intermedi». ³⁴ In una di queste circostanze, nel febbraio 1549, gli *Atti della Filarmonica* registrano la ferma reazione dell'accademico Giovanni Battista Broilo il quale, invitato dai Reggenti a partecipare ai «concerti per intermedio et adornamento della Comedia», risponde «che mai voleva cantar dove era done» perchè «la sua consientia non permetteva che facesse questo». I Reggenti però giudicano l'atteggiamento del compagno «obstinazione, et non scusa legitima» e decretano «che la sua supplica fosse nulla». Sempre sul problema di presenze femminili in Accademia va segnalato per la sua particolare drasticità il capitolo sesto degli Statuti (*Delle femine di mala sorte*): ³⁵

Se alcuno condurà over per suo nome farà condur femine di mala sorte nella Casa nostra de tempo alcuno, la pena sia per aver profanato il luoco nostro, che sia casso, et privo della Compagnia.

Il moralismo rigoroso che impronta gli Statuti dell'Accademia, inizialmente giustificato dalla situazione di «emergenza» delineata nel Proemio, si rivela con l'andar del tempo eccessivo, e a due anni esatti di distanza da quando «nel giorno di Santa Caterina Vergine e Martire [25 novembre] 1543 furono in numeroso consesso pubblicati gl'ordini per loro governo» ³⁶ sorgono fra i Filarmonici i primi dissensi, in relazione alla troppo severa disciplina che regola la vita dell'istituzione. Nel novembre del 1545 l'accademico Vincenzo Algarotto rassegna le proprie dimissioni dalla compagnia: ³⁷

[...] Perché a me par che questo Nostro Reduto za instituito per ricreation di tutti li Compagni, godendosi in Amorevoleza et spasso, de qualche virtù de sonar et Cantar et qualche Ragionamento piazevole... sia fatto da un Tempo in qua simile, et di gran longa pegio che il publico palazo, et bancho del Malefitio. Ne per altro a mio Juditio, che per tanti Capituli, che sarebbero

³⁴ Cfr. TURRINI, *Filarmonica* cit., pp. 21-23.

³⁵ Questo capitolo degli Statuti filarmonici manca nell'ampio estratto che ne dà Mons. Turrini in *Filarmonica*, Appendice n. 2, pp. 249-261.

³⁶ *Origine et progressi* cit., c. 1r.

³⁷ Per il testo integrale della lettera cfr. TURRINI, *Filarmonica* cit., pp. 99-100. A proposito delle cariche sociali va ricordato che gli Statuti dell'Accademia affidano il governo del sodalizio a sei *Reggenti*, nominati a rotazione fra i Compagni: *Principe* (poi *Presidente*), *Governatore*, *Consigliere*, *Cancelliere*, *Esattore* duravano in carica due mesi; il *Censore* sei mesi. Cariche annuali erano quelle del *Casser* (cassiere) e dei tre *Ordenatori* delle musiche, incaricati di scegliere le musiche per le varie ricorrenze dell'Accademia e sovrintendere al loro allestimento. Delle modalità di elezione e degli «officij» relativi alle cariche sociali si occupano i Capp. XXVIII-XLV degli Statuti (tutti ripr. in TURRINI, *Filarmonica* cit., pp. 254-261).

più che bastanti ali frati zocholanti: et Magistrati che sarebberono superflui a una Republica.

Questa presa di posizione non rimarrà senza conseguenze sulla vita dell'Accademia, che a partire dall'anno successivo registra le prime caute aperture sotto forma di provvedimenti volti a rendere più completi e qualificati i «virtuosi esercitij» dei Filarmonici. Il 9 dicembre 1546 si decide «di tore uno musico c[i]oè maestro che insegnasse ali compagni» dando così attuazione a una delibera verbale di due anni prima, evidentemente senza seguito.³⁸ La nomina a «maestro di musicha nella Accademia» andrà, com'è noto, al fiammingo Jan Nasco, scelto in una rosa di tre candidati che oltre a «Metregian» comprendeva Vincenzo Ruffo e Gabriele Martinengo.³⁹ L'arrivo di Nasco, per quasi cinque anni attivo a Verona (febbraio 1547-ottobre 1551), segna una svolta decisiva nell'attività del sodalizio, uscito dall'iniziale fase di collaudo e in condizioni ora di proporsi quale istituto culturale emergente ben oltre l'ambito cittadino.

Altro evento importante di questi anni è l'avvio di una attività scientifico-letteraria che affianca e idealmente completa quella musicale:⁴⁰

[...] Et perché in quegli anni la Dio Gratia pacifici, e non resi torbidi da militari tumulti, ò corrotti dalle colubre di stranieri, ben conosceva l'Accademia di quanto ornamento fossero per esser al di lei nome gli esercitij delle più polite lettere, pensarono di condurre huomini insigni nelle dottrine che nell'Accademia varie scientifiche materie esponessero [...]

La fase dell'emergenza, a quanto pare, è proprio finita e per l'Accademia è tempo di nuove aperture verso l'esterno:⁴¹

Essendosi alle volte ragionato, et quasi deliberato che in questa nostra

³⁸ «A di 20 Aprile 1544. Fu delibera a voze donde li era voze n. 17 come si abia da far venire un maestro a insegnar qui in Del locho nostro a quelli dela achademia che non sanno Cantare» (*Atti*, c. 4r). Si veda anche G. TURRINI, *Il maestro fiammingo Giovanni Nasco a Verona (1547-1551). Documenti e rilievi*, in «Note d'archivio per la storia musicale», XIV, 1937, pp. 182-184.

³⁹ L'atto di nomina porta la data del 9 febraio 1547. Vedi il testo della delibera in TURRINI, *Nasco cit.*, pp. 186-187 e *passim*, pp. 180-225, sul periodo veronese di Nasco, per il quale v. anche TURRINI, *Filarmonica cit.*, pp. 49-62.

⁴⁰ *Origine et progressi cit.*, cc. 1v-2v.

⁴¹ Delibera del 17 novembre 1549 (*Atti*, c. 44v). Cfr. TURRINI, *Filarmonica cit.*, pp. 63-72.

Compagnia si debbino accettar persone di gran dotrina in qualunque faculta. Se ben non fossero quanto alle musiche sufficienti [...] atteso massimamente di quanto utile et ornamento siano gli Huomini litterati in qual si voglia Scienza [...] et conoscendo manifestamente che le buone lettere di qualunque sorte, non solamente non faranno pregiudicio agli nostri soliti musicali essercitij, ma gl'adornaranno et gl'accresciranno grandezza e nobilta [...] et oltre questo vedendosi molti di questa compagnia desiderosi di imparare, et di essercitarsi, leggendo, scrivendo, et ragionando in honore della nostra Accademia, et di se stessi [...]

Il 24 novembre 1549 vengono eletti «con l'honorato nome etiamdio di Padri il Dottor Pietro [Sonzoni] et il dottor Pietro Pitato, con carico di legger l'uno Logica e l'altro le Mathematiche»⁴² e viene contestualmente deciso di apportare una significativa modifica agli Statuti dell'Accademia:⁴³

Item fu preso parte che al Capitolo del accettar persone, sia aggiunto immediate dopo la parolla (Ben instruta nella musica) queste parolle (over nell'arti liberalj rationalj et realj).

All'avvio «ufficiale» del nuovo corso fanno immediato seguito numerose richieste d'ammissione all'Accademia. Già pochi giorni dopo l'elezione dei Padri, il 1 dicembre, «il governatore stesso di Verona, Pier Paolo Manfrone, espresse il desiderio di essere ammesso qualche volta ad udirne le lezioni»⁴⁴ e nel giro di qualche mese, come si rileva da un verbale del 13 aprile 1550, si moltiplicano le «persone in questa città che hanno desiderio di entrar in questa compagnia, et par che sariano molto degne ma restano per non aver comodità di pagar tutto quello che è terminato per la compagnia». (Il perenne deficit delle casse sociali, dovuto soprattutto a compagni cronicamente insolventi, imponeva dunque ai Filarmonici di valutare attentamente anche le disponibilità finanziarie degli aspiranti accademici oltre che i loro requisiti

⁴² Alcune note biografiche sui due Padri sono date da CAVAZZOCCA, *Contributo cit.*, p. 113 (nota 61). Pietro Sonzoni compare nei documenti della Filarmonica anche con il cognome Beroldo. Di Pitati, matematico e astronomo, parla anche Scipione Maffei (*Verona Illustrata cit.*, coll. 203-204) citandone alcuni «Trattati Astronomici».

⁴³ Il passo del Cap. II degli Statuti (*Ordine dell'accettar alcuno ne l'Accademia*) sarà poi ancora modificato in «[...] Statuimo che non si possa accetar nel numero nostro persona di alcun vitio, o, di alcuna mala qualità maculata, et che per le fattioni civili havesse querela con altrui, et che non sia istrutta nella Musica, over ne le lettere di humanità [...]» [corsivo mio].

⁴⁴ TURRINI, *Filarmonica cit.*, pp. 68-69.

morali e culturali, come prescritto dagli Statuti).

Le basi della nuova attività erano state poste l'anno precedente con le prime sperimentali sedute letterarie tenute da «qualche zentil spirito» che si prestava a «leger in vulgare a questa compagnia, senza salario alcuno». Il 2 aprile 1548 vengono assegnati i turni delle «letturre» ai tre accademici che si erano offerti di tenerle: il giovane letterato fiorentino Bernardo Canigiani, da poco entrato nella Compagnia, Agostino Bonzanino, uno dei fondatori della Filarmonica e interessante figura di musicista del quale si riparerà, Alessandro Priamo, altro accademico fondatore. Nella stessa adunanza si delibera inoltre che⁴⁵

i letori possano menar delli suoi amici alla suma de n.8 et non più [...] et li regenti non possano dar licentia ad altri di venir a tal lectione senza licentia del letor, et non possano dar licentia a più de dodeci apresso li otto che condurà il letor [...] Et dopo tal lectione sieno obligati li regenti a far far un par de concerti per recreation delli adunati, et il simile se intenda de tutti quelli che legerano oltra li soprascritti et de ogni lectione.

Nonostante la presenza di qualche estraneo, queste prime esperienze oltre il campo musicale rimangono, come vedremo, nella sfera di un esercizio accademico «reservato». Il rinnovamento inizierà soltanto con l'ingresso dei Padri e delle discipline matematico-astrologiche e filosofiche, immancabili nel *curriculum studiorum* di ogni buon erudito. Queste lezioni potevano rappresentare l'ideale complemento (o alternativa) all'istruzione di base impartita nelle Scuole Accolitali o nella pubblica scuola di grammatica. Con l'invito rivolto ai

molti Giovani della Città nostra che si trattengono disunitamente nelli studij delle lettere di cerchare di unirsi con noi, et tutti insieme poi occupati fra virtuosi esercitij caminare per la via dell'honore cum felicissimo corso cum invidia di chi ha intelletto

L'Accademia si propone quale nuovo polo della cultura cittadina

⁴⁵ *Atti*, c. 34v. Il giorno successivo, 3 aprile, torna in discussione «il far musica ordinaria a done» considerando «in quanti travalli, disturbi et pericoli siamo spessissime volte incorsi, per causa di aver introdotte done a musica». Si decide pertanto «che nel loco nostro non si introduchino done di qual condition che siano, et se li Regenti temerariamente pigliassero presuntione di contrafar alla presente parte introducendone per propria hauto-rità, sia punito ciascun di essi che a ciò serà consentiente, in scudo uno d'oro per ciascuna volta»; eccezion fatta per qualche «honorata madona» forestiera che «per transitar over per qualche altra occasione capitasse in questa città». Altra delibera in proposito, del marzo 1566, è ripr. in TURRINI, *Filarmonica* cit., p. 150.

in un momento che, non a caso, segue di poco la decisione di sfoltire i ranghi delle Scuole Accolitali presa dalle autorità capitolari nel gennaio 1547.⁴⁶ Il provvedimento rientra fra i numerosi tentativi di «rimediare ai scandali quotidiani et troncar gli abusi» con i quali vescovo e Capitolo continuano a misurarsi. Se si considera che il passo sopra citato è tolto da un documento del 1555 appare evidente che non molto è cambiato dal tempo del *Libellus* di Rossetto; anzi, la situazione è forse peggiorata in quanto il numero degli ammessi ai benefici della Mensa accolitale risulta, rispetto ad allora, quasi raddoppiato (23 nel 1528, oltre 50 vent'anni dopo), con conseguente deterioramento della già precaria situazione disciplinare e amministrativa interna alle Scuole della cattedrale veronese.

È pertanto probabile che alcuni dei chierici secolari esclusi nel 1547 dalla frequenza alle Scuole avessero incominciato a guardare alla Filarmonica come alternativa all'istituzione ecclesiastica; ciò almeno è quanto lascia supporre una delibera dei Filarmonici, datata 13 aprile dello stesso anno:⁴⁷

Esendo stati proposti a questa compagnia in pochi giorni diversi giovani, de eta circha anni 15, et alcuni di mancho, et essendo conosciuto anchora da alcuni de compagni, che alchuni altri volevano ricerchar tal cose, onde essendo giudicato per molti tal propositione per la età esser pernitiouse, et di poca reputatione a questo loco. L'anderà parte che de cetero non se possi esser acetato in questo numero persona di meno de anni 20 [...] ecchetuando però se alcuno fosse sicuro nel cantar la sua parte, et havesse excelente voce di soprano, ma non se possi però accetar più de dui, talmente che non ne sia nella compagnia più de dui ad un tempo.

Evidentemente nel 1547 l'Accademia non era ancora nella condizione di spirito più che materiale di fronteggiare una simile evenienza; il timore, quasi ossessivo, di compromettere la «reputazione del loco» continua a prevalere su ogni altra valutazione della circostante realtà sociale e culturale. Anche questo episodio deve tuttavia avere contribuito alla svolta che gradualmente si imprime all'attività dell'Accademia a partire dall'anno successivo.

⁴⁶ Cfr. SPAGNOLO, *Scuole cit.*, p. 50. Il testo della delibera è in VBC, *Acta Capitularia*, busta 87 (*Quartus Actorum*, febr. 1545-giugno 1547), c. 34r: «Circa Scolam/Demum deputati fuerunt R. di C.D. [*Canonic*]i franciscus maria fragastorius et Balthasar avantius qui videant omnes clericos seu scolares accedentes ad scolam accolytorum et eos quos viderint inutiles liventiare et excomeare debeant».

⁴⁷ *Atti*, c. 22r.

Il nuovo corso ha comunque un avvio tutt'altro che facile, come risulta dal verbale della seduta tenutasi il 28 dicembre 1550, dopo un banchetto che solennizza l'inaugurazione della nuova sede accademica.⁴⁸ Nella circostanza il «padre» Pietro Pitati traccia un bilancio del primo anno di attività letteraria e rivolge⁴⁹

Un sermoncello alla Compagnia con eshortarla a seguire le cominciate lettioni, et ancho ad accettar nel numero de padri M. Matthio dal Bo, con dar ordine al modo che si havesse a tenir, per venir a queste lettioni, et quando non fosse il numero nostro tanto che agiungesse a convenevole audentia, si potesse dar adito a qualche estraneo che fosse introdotto fin a un certo numero per udir lettioni, et esso M. Pietro seguitò a dir molte cose, et si sforzò di far conoscer la vergogna grande che nasceria al loco nostro non abbrazzando la detta impresa.

È chiaro che le lezioni dei Padri non sempre ottenevano da parte dei Filarmonici l'auspicata «convenevole audentia»; di qui la proposta di aprire le porte dell'Accademia a «qualche estraneo» per raggiungere un congruo numero di partecipanti. Pitati aveva con ciò toccato un problema che, come s'è visto, già era stato causa di tensioni fra gli Accademici e che, nonostante i buoni propositi in precedenza formulati, non manca ancora di sollevare contrasti. Si legge infatti di seguito nel documento che «Fu di poi sopra ciò da molti detto molte cose, dove furono tocche molte difficoltà, et ancho fu contradetto da Alcuno». Si riapre così la discussione sul controverso capitolo XV degli Statuti (*Del introdur Persone*), già modificato nel 1549, ma «sopraggiunta la sera senza potersi far conclusione» la seduta viene aggiornata al 30, con una opportuna «pausa di riflessione» il 29, che i sei Reggenti impiegano per consultarsi «sopra il leggere nell'Accademia».

⁴⁸ Sulle diverse sedi dell'Accademia Filarmonica v. TURRINI, *Filarmonica* cit., pp. 148-152.

⁴⁹ *Atti*, c. 58r. Il nuovo «padre» Matteo Dal Bue è figura eminente della cultura veronese cinquecentesca, allievo del celebre grecista Berbardino Donato (già maestro di grammatica nelle scuole accolitali al tempo di Giberti) e suo successore, dal 1543, nelle *lectionibus publicis studiorum humanitatis* per incarico delle autorità comunali veronesi. Scrive Scipione Maffei (*Verona Illustrata* cit., col. 168) che Dal Bue «voltò in latino e illustrò il commento del Filopono sopra i libri d'Aristotele dell'anima» menzionando poi «un esemplare stampato dell'Odissea con alcune sue note marginali, e nel fine il catalogo de' molti uditori, che in quell'anno 1549 erano intervenuti alla sua spiegazione d'Omero». CAVAZZOCICA, *Contributo* cit., p. 114, segnala una lettera di Lodovico Dolce a Girolamo Stoppi, del febbraio 1562, nella quale si parla tra l'altro del «Signor Matteo Del Bue che espone onoratissimamente i Sonetti del Petrarca» durante le sue lezioni alla Filarmonica (dove rimase fino alla morte nel 1579). Su Del Bue v. GARIBOTTO, *Scuola* cit., pp. 203-205, 223-224.

Alla preparazione della successiva assemblea i Reggenti dedicano cure particolari, tutte rivolte a cercare una onorevole composizione della vertenza, certo una delle più delicate nella storia della Filarmonica. Il verbale del 30 gennaio 1551 riporta la loro lunga relazione in cui lo scarso impegno degli Accademici nel seguire le lezioni dei Padri viene motivato con ragioni contingenti: «essendo noi travagliati da molte cose, com'ognuno di noi sa, le quali ci hanno sviati da quello, non si ha finora fatto cosa alcuna, ne pur pensato di dargli principio». A queste i Reggenti aggiungono la «dappocagine nostra» e, con estrema franchezza, anche il «non aver hauto fin hora lettioni che alla maggior parte aggradino». ⁵⁰

Non era, dunque, tanto la questione dell'«introdur Persone» la causa delle contrarietà, quanto piuttosto l'indirizzo impresso dai Padri alle lezioni, che veniva in parte a snaturare l'iniziativa avviata nel 1548 con le prime sedute letterarie, ora abbandonate per far posto a materie affatto diverse. ⁵¹ Non a caso, ritengo, i maggiori dissensi alle proposte di Pitati erano venuti, nel corso della precedente riunione, proprio da quell'Alessandro Priamo che con Canigiani e Bonzanino era stato fra i promotori dell'iniziativa stessa.

La perorazione dei Reggenti si conclude con un perentorio richiamo alle coscienze dei singoli Accademici ⁵² e con la proposta di rendere obbligatoria la presenza a tutte le attività della Compagnia, secondo il calendario settimanale fissato subito dopo. ⁵³ La delibera passa con l'approvazione di tutti i presenti, tranne Alessandro Campagna e Donise Dionisi i quali «promisero di venir quando ne haveranno comodo senza voler altro obbligo».

La questione non era però definitivamente risolta e il 15 marzo 1551 si torna a parlare di estranei ammessi a frequentare l'Accademia

⁵⁰ *Atti*, c. 58v.

⁵¹ Dopo il 1549 gli *Atti* della Filarmonica non riportano più notizie di letture poetiche tenute da accademici (sull'argomento v. oltre nel testo al par. 3).

⁵² «[...] la pena di chi mancherà sia la istessa loro conscientia, che si rode conoscendosi tener poco conto de così bel dono concessogli da Dio, che è l'intelletto» (*Atti*, c. 59r).

⁵³ «[...] a ms. Pietro Sonzoni sia deputato un giorno della settimana qual sarà il sabato... ms. Matthio dal Bue, il qual legge la morale d'Aristotele, gli giorni deputati alla sua lettione siano tutte le feste [...] eccetto però quelle che venissero in venerdì e sabato [...] il venerdì sia deputato a trattarsi li negotij della Compagnia, et essercitar musica [...] per il resto di giorni della settimana possino volendo, et il Padre Sonzoni, et il Pitati, legger logica et astrologia, et quanto più gli piacerà, alla quale audientia venghino solo quelli che vorranno, non astringendo alcuno, ma eshortando quegli che ne hanno principio a seguire, perciò che la logica è quella che ci fa aperta la porta alle Scientie, et la Astrologia ci fa conoscere la grandezza d'Iddio» (*Atti*, c. 59r).

nei giorni di lezione, ma esentati da «le gravezze de le dadie ordinarie per far le spese necessarie de la Compagnia, secondo il poter e facultà di ciascuno», come prescriveva il Capitolo XVI dello Statuto.⁵⁴ I Reggenti devono ancora una volta ricorrere a tutta la loro diplomazia per chiarire la posizione di eventuali «auditori» all'interno del sodalizio.⁵⁵

[...] Vedendosi esser mutato proposito in detta Compagnia, si come in quelli tempi se exercitava solum la musicha, adesso si exercita la musicha et le littere, et essendosi introdotti gli tre padri, li quali si exercitano alle letture in questo loco, et avendosi alcuni che desiderano de entrar nella Accademia, per ascoltar dette letture, ma per esser persone de qualche consideratione si per la età, come per gli carichi loro, si dubita non poderano exercitarsi nelle manezi nostri.

Con la decisione di esonerare dai contributi ordinari quanti avessero chiesto di frequentare le sole lezioni dei Padri, si convinse implicitamente che gli ammessi a questa condizione non parteciperanno in ogni caso a quei «manezi» – l'esercizio musicale in primo luogo – destinati a rimanere prerogativa dei soli accademici effettivi, come l'allusiva formula finale del documento lascia intendere.

La fisionomia dell'Accademia Filarmonica veronese si adegua, non senza sforzo, al «mutato proposito» che amplia le finalità del sodalizio e lo dispone a un più aperto confronto con la realtà culturale cittadina, una volta superate le interne resistenze di chi avrebbe forse preferito continuare l'attività «in silentio» e «non mostrandosi al volgo».

Maturata la convinzione «che le buone lettere, di qualunque sorte, non solamente non faranno pregiudizio agli nostri soliti musicali esercitij, ma gl'adorneranno et gl'accresciranno grandezza et nobiltà» i Filarmonici accettano – a nove anni dalla fondazione dell'Accademia – la condizione nuova di un doppio regime, musicale e letterario, nel quale tuttavia le due discipline hanno corso autonomo, con proprie modalità di gestione (pubbliche le sedute letterarie, per i soli Compagni la «musica ordinaria») e propri responsabili (rispettivamente i Padri e il Maestro di musica).

Qualche difficoltà, s'è visto, segna la via a questo mutamento, ma

⁵⁴ *Del pagar*, ripr. in TURRINI, *Filarmonica* cit., p. 252.

⁵⁵ *Atti*, c. 64v. CAVAZZOCCA, *Contributo* cit., p. 97, nel riportare il documento omette il passo (indicato in corsivo) «in quelli tempi se exercitava solum la musicha, adesso si exercita la musicha et le littere [...]» rendendo così il periodo privo di significato.

non credo che la questione si ponesse nei termini indicati da Turrini, per il quale «l'eccellenza e l'interesse delle lettere e delle scienze sono tali, che, ove entrano col loro studio e col loro esercizio, invocate ed accolte con spontaneo entusiasmo, difficilmente permettono un ordine che non sia di preferenza»,⁵⁶ e quindi si trattasse di verificare se «esiste proprio, o potrà resistere questa vera parità di considerazione e di esercizio tra le due attività».

Nemmeno penso che il «far far un par de concerti per recreation delli adunati» dopo le lezioni (deciso nell'aprile 1548, al tempo delle prime sedute letterarie), avesse – come scrive ancora Turrini – «la precisa ingenua intenzione» di far sentire la parità della musica con le lettere, mentre «è chiaro invece che di fatto la pone con ciò stesso in seconda linea, e propriamente al servizio [...]». Questa considerazione verrebbe altresì confermata dal fatto, che alle lezioni si concede il privilegio di una certa pubblicità.⁵⁷

Se l'ammissione di pubblico poteva essere inizialmente un privilegio (concesso per altro non alla materia in sé ma ai lettori, quale gratifica per la prestazione offerta) in seguito ciò diviene una necessità per ottenere un'adequata presenza alle lezioni. In ogni caso, la citata delibera del novembre 1549 chiarisce che l'invito a frequentare l'Accademia era limitato ai giovani dediti a studi letterari, mentre manca (intenzionalmente, ritengo) ogni analogo riferimento alla musica. Non sono futili gelosie per i presunti privilegi concessi all'esercizio letterario ad animare il dibattito di questi anni, né è in discussione il ruolo della musica in Accademia; ben più sostanziale oggetto del contendere sono gli stessi principi ispiratori della Filarmonica, come provano i ripetuti richiami alle norme statutarie nel vivace confronto che prepara il nuovo assetto dell'istituzione.

Si trattava, in fondo, di decidere se proseguire l'attività secondo gli indirizzi formulati all'epoca dell'unione delle precedenti accademie o uscire finalmente allo scoperto stabilendo regolari e continuativi contatti con la cultura cittadina e i suoi esponenti, com'era senz'altro nelle aspettative di molti. E poichè esisteva a Verona una ben radicata tradizione di studi umanistici, le *bonae litterae* divengono il canale naturale per stabilire prima e coltivare poi questi contatti, senza che l'attività musicale ne esca in qualche modo ridimensionata o si vengano a creare croniche situazioni d'interno conflitto (tutt'al più gli Accademi-

⁵⁶ TURRINI, *Filarmonica* cit., p. 70.

⁵⁷ *Ibidem*.

ci si limitano, anche in seguito, a disertare le lezioni per loro meno interessanti).

Alla finale decisione di assumere un maggiore impegno nei confronti della città si possono pure ricondurre gli incarichi di massima responsabilità nei due settori letterario e musicale conferiti nello stesso 1551 rispettivamente al noto umanista Matteo Del Bue, terzo padre dell'Accademia e didatta di prestigio, e a Vincenzo Ruffo, «uno de migliori soggetti che havesse la città nostra»,⁵⁸ contemporaneamente chiamato a incarichi di responsabilità, fino a quel momento saldamente in mano a musicisti «oltremontani», nelle due maggiori istituzioni musicali cittadine: la Filarmonica (Nasco era partito per Treviso) e la cappella del duomo.⁵⁹

Le scelte dei Filarmonici appaiono anche in questo caso ispirate alla massima equanimità: Dal Bue e Ruffo sono entrambi legati a Verona per formazione, ben conosciuti in ambiente locale ed entrambi in possesso di un'esperienza professionale che pone sotto i migliori auspicci il nuovo corso della Filarmonica.

⁵⁸ *Origine et progressi cit.*, c. 2r.

⁵⁹ Il primo documento in cui Ruffo sia indicato come maestro di cappella del duomo veronese è l'intestazione di una sua raccolta madrigalistica del 1554: *Di Vincentio Ruffo Nobile Veronese, et dignissimo maestro, della capella del domo di Verona, li Madrigali a cinque voci... Scelta Seconda*, Venezia, Girolamo Scotto 1554. L. LOCKWOOD, *The Counter-Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo*, Venezia, Universal Edition 1970, «Studi di Musica Veneta», pp. 41-42, ritiene che la nomina di Ruffo alla carica di maestro di cappella in duomo a Verona potrebbe risalire addirittura al 1548, come attesterebbe il mottetto *Alma laetare civitas* (seconda parte *Eia, Verona, fortunata civitas*) da *Motetti a Sei Voci, Composti da Vincentio Ruffo, Maestro della Cappella del Domo di Verona* [...], Venezia, G. Scotto 1555. Nel brano si fa riferimento alla recente nomina di un nuovo vescovo (*pastor optatissimus*) che non è difficile identificare con Luigi Lippomano, insediato a Verona appunto nel 1548 e in carica per un decennio; collegando il componimento alla circostanza, Lockwood conclude che, se Ruffo non aveva ancora ottenuto il posto, «un mottetto celebrativo del neo eletto prelato avrebbe certo aumentato le sue possibilità» (Ruffo è comunque a Verona dal 1547, quando concorre al posto di maestro della Filarmonica). Anche sulla data di cessazione dalla carica non si avevano finora notizie precise (termine *ad quem* era la nomina di Ruffo a maestro di cappella in duomo a Milano nel 1563). Documenti recentemente rinvenuti da Enrico Paganuzzi nell'Archivio della Curia Vescovile di Verona consentono ora di fissare al gennaio 1561 l'insediamento del successore G.B. Girri. Il professor Paganuzzi (che ringrazio per la premurosa assistenza fornitami nel corso delle mie ricerche) mi ha fornito le prime informazioni sulla circostanza, da me poi verificate sui documenti segnalatimi. Riporto i risultati della ricerca nelle note introduttive della mia edizione dell'*Opera nuova di musica* [...] *Libro Quarto a cinque voci* (1556) di Vincenzo Ruffo, attualmente in preparazione per i «Quaderni della Cartellina» (Milano, Suvini Zerboni).

3. I FILARMONICI E I «VIRTUOSI ESERCITIJ SI DI MUSICA, ET SI DI LETTERE»

Le risonanze polemiche che accompagnano l'ingresso in Accademia delle nuove discipline hanno in gran parte origine nelle deluse aspettative di quanti, con tutt'altre intenzioni, avevano proposto nell'ottobre 1547 di inserire fra le attività ordinarie della compagnia il «legere vulgarmente». La relativa «parte» era stata discussa e approvata, come già detto, il 2 aprile successivo, ma dopo poche sedute, fra il 22 dello stesso mese e il gennaio 1549, questo tipo di letture viene abbandonato.

L'accantonamento dell'iniziativa è messo in relazione da Turrini con i numerosi problemi e «lati deboli» che essa avrebbe rivelato; «primo di tutti, e forse il più grave, quello dei soggetti a cui affidare l'incarico delle lezioni. Per le prime s'erano offerti ed erano stati accettati dei compagni stessi [...]. Ma su questa base sarebbe stato per lo meno assai difficile ottenere lo scopo e continuare. Pletora o scarsità di lettori, a seconda del capriccio; soprattutto frequente insufficienza di coltura, di preparazione, di serietà, con inevitabile discredito presso gli estranei. E tutto questo a prescindere da pericoli d'altra natura [...] gelosie, malcontenti, animosità». ⁶⁰

A dire il vero la lettura inaugurale del 22 aprile 1548, affidata a Bernardo Canigiani, è segnata da alcune manifestazioni di esuberanza poco consone all'avvenimento, nonostante le preventive raccomandazioni dei Reggenti di evitare «bagordi, strepiti et ogni sorte di morbin». Uno dei *Registri delle Querele* riporta con abbondanza di particolari gli avvenimenti di quel giorno:

[...] Nicolo Gianbonardo querelato per m. Bernardi Canegiani per haverli dato uno schiafo... Gian Franc. redolpho se fece maschera senza volto [...] Matio brolo ge portava drio el cesto facendo da fachin [...] Bartolomeo guanter li teneva la coda de drio della vesta. Bartolomeo cisan li teneva le bisse in banco, al soprascritto. El conte per Franc. diete un pe nel cul al redolpho soprascritto [...] Nicolo zan bonardo die un pe in el cul a Bartolomeo redolpho in presentia de tutti che erano in sala [...] Bartolomeo redolpho, pero lischa, Bernardo Canegiani fecero del chiaso drio ad alessandro priame cum sbaterli delle mane et cridar [...] ⁶¹

⁶⁰ TURRINI, *Filarmonica cit.*, p. 65.

⁶¹ VAF, *Querele* n.4, f. 27v. Su questi registri vengono annotate tutte le infrazioni agli Statuti commesse dai Filarmonici e relative sanzioni. Ampi estratti da questi documenti sono riprodotti in TURRINI, *Filarmonica cit.*, pp. 46-47 e PAGANUZZI, *Medioevo e Rinascimento cit.*, pp. 141-150.

Episodi del genere non sono del tutto infrequenti nella vita dell'Accademia,⁶² ma affatto privi di reali conseguenze sui rapporti fra i compagni e, ciò che più conta, sul regolare svolgimento delle attività sociali; tant'è vero che a tre giorni dal movimentato esordio si decide di inserire una seduta letteraria fra le consuete celebrazioni per il primo maggio, anniversario di fondazione della Filarmonica.⁶³ Ciò significa che le scaramucce occorse al debutto non avevano lasciato alcun segno nè screditato l'iniziativa.

Il fatto non viene dunque a pesare sul proseguimento dell'esperienza e tanto meno sulla successiva decisione di abbandonarla. È vero piuttosto che – compiuti i primi cauti esperimenti di apertura a presenze estranee con le lezioni tenute da accademici e riconosciuta l'opportunità di dare una nuova fisionomia all'istituzione – si ritiene essenziale al buon esito dell'impresa l'apporto di personalità «piene di autorità per sicura e vasta dottrina, e riputazione superiore, distinte per se stesse dalla folla dell'Accademia e pure aderenti ad essa ed in essa comprese».⁶⁴

L'ingresso dei Padri e delle nuove discipline è sì il risultato di spinte innovatrici, ma nel contempo esso segna l'affermazione di una istanza restaurativa tendente a ricondurre le competenze dei Filarmonici all'esclusiva sfera musicale; a scanso d'ogni equivoco sull'autentica natura e vocazione del sodalizio, saranno i Padri a occuparsi del versante «pubblico» e letterario dell'attività accademica.

⁶² Le intemperanze fra i compagni sono nei primi tempi piuttosto frequenti; dopo il 1550, però, le «querele» per simili esuberanze vengono gradualmente scomparendo. Una delibera dei Reggenti, datata 19 aprile 1548, fornisce un gustoso ragguaglio sul clima che inizialmente regna fra i giovani accademici: «[...] se ha bandito li pedi nel cul et scopellotti fina tutto il primo di magio 1548, soto pena di soldi 4, denari 6 l'uno» (*Atti*, c. 34v). Evidentemente la tensione che accompagna i preparativi, e le prove musicali, per le celebrazioni del primo maggio fa da esca a certe discutibili abitudini. Considerati però i fatti di tre giorni dopo, all'inaugurazione delle letture poetiche fra accademici, non sembra però che la delibera sortisca gli effetti desiderati.

⁶³ «25 aprile 1548. Si ha determinato per li regenti che el bonzanino lega il primo di magio 1548» (*Atti*, c. 34v). L'anniversario di fondazione dell'Accademia era celebrato con una cerimonia religiosa in una delle chiese cittadine (messa solenne composta per l'occasione dai musicisti della Filarmonica ed eseguita dagli stessi accademici) seguita dal ritorno in corteo, con accompagnamento di trombe e tamburi, alla sede del sodalizio, dove i festeggiamenti culminavano in un grande banchetto anch'esso accompagnato da musiche (cfr. TURRINI, *Filarmonica* cit., pp. 21, 49; p. 163-168 sul banchetto con una lista delle «imbandigioni» per il primo maggio 1597). Con il Carnevale, i festeggiamenti per l'anniversario di fondazione sono la principale occasione in cui i Filarmonici offrono alla città la loro «musica pubblica», dedicando in tali circostanze cure tutte particolari all'allestimento degli apparati festivi.

⁶⁴ TURRINI, *Filarmonica* cit., pp. 65-66.

Visti dall'esterno, i mutamenti introdotti appaiono ben più sostanziosi di quanto una diretta verifica poi rivela. Esemplare è in proposito il caso di Alberto Lavezola, colto gentiluomo veronese che, entrato fra i Filarmonici nel maggio 1551, presenta le dimissioni meno di cinque mesi dopo. La lettera da lui inviata il 30 settembre 1551 ai «Mag.ci S.ri philarmonici miej hon.di» esprime delusione per non aver trovato nel nuovo corso della Filarmonica l'auspicata apertura verso chi, come lui pur uomo di cultura, era privo di attitudini musicali e anzi «tutto contratio all'imparar musica»: ⁶⁵

[...] fatto già sicuro nella humanità delle sig.rie vostre, jo vengho ardito a priegarle et supplicarle, che cusì come elleno benignamente mi hanno accettato con esse loro, sieno contente parimenti conciedermi grata licenza. Rendendole certe la causa del partir mio, non essere senò perche a me non sij lecito frà tanti musici far residenza, et tanto piu essendo l'animo mio tutto contrario all'imparar musica [...] l'è ben vero che se, come credevo gia, et come havea inteso da molti, né per dire il vero per verun'altra cosa in questa Accademia entrari, jo ci vedessi più frequenti lettioni leggersi jo non lascierei le sig.rie V.e [...].

Qualche delusione il nuovo corso già aveva suscitato fra i Filarmonici, soprattutto fra i protagonisti delle prime letture poetiche interne. L'esperimento era indubbiamente riuscito, ma le succitate ragioni «strategiche» – e non altro – ne imponevano ora il sacrificio a favore dei Padri e delle loro lezioni, affatto differenti dalle prime per contenuti e finalità. Vedremo come quelle prime sedute letterarie, diversamente dalle successive, mantenessero stretti legami con l'attività musicale, della quale costituivano di fatto un sostanzioso complemento; non va altresì dimenticato che è proprio l'iniziativa avviata nel 1548 ad aprire nella Filarmonica un primo spiraglio oltre il campo della musica. Per tutto ciò questa esperienza, quantunque breve, merita considerazioni più attente di quelle finora ricevute. Di essa si è detto che «la sobrietà misurata di questi Filarmonici non ci lasciò una sola parola... né sull'argomento, né sul loro esito, anzi nemmeno se realmente siano state fatte». ⁶⁶ In realtà gli *Atti dell'Accademia Filarmonica* riportano qualche sia pur succinta annotazione relativa a letture tenute da compagni; poche parole ogni volta, tali però da consentirci di rivedere l'in-

⁶⁵ VAF, Archivio dell'Accademia Filarmonica, *Epistolario*, busta II, 5. Su Lavezola v. anche oltre, note 89 e 90.

⁶⁶ TURRINI, *Filarmonica* cit., p.65.

tera vicenda sotto nuova luce e riassegnare all'esperimento il debito rilievo fra i «virtuosi exercitij si di musica, et si di lettere» praticati dai Filarmonici.

Sono anzitutto da riconsiderare i dubbi avanzati da Turrini sulle effettive capacità dei Filarmonici nel gestire le esercitazioni letterarie. Uno sguardo ai trascorsi personali e familiari dei componenti l'Accademia nel suo primo decennio di vita mostra che fin dall'epoca della fondazione non mancano fra i Compagni figure «copiose così di quelle virtù, che per lungo, et assiduo studio s'acquistano, come anco di quelle che da Jddio et da la benigna natura sono per singolar dono ne gli huomini infuse» (Cap. II degli Statuti).

Diversi Accademici provengono da nobili famiglie veronesi di radicate tradizioni culturali; qui i precettori privati suppliscono, più o meno efficacemente, alle carenze dell'istruzione pubblica, non più rinviate dalla crisi dei decenni precedenti e ancora sul finire del secolo oggetto di severe recensioni nella *Orazione d'Orlando Pescetti dietro al modo dell'instituire la gioventù* (Verona, Girolamo Discepolo 1592).⁶⁷

All'ideale modello di vita intellettuale e di relazione cui i Filarmonici veronesi si sforzano di aderire non deve essere estraneo il prototipo delineato nel *Libro del Cortegiano del Conte Baldesar Castiglione*, che fin dalla sua prima edizione del 1528 raccoglie certo qualche interesse anche a Verona fra quanti, nobili o no, aspirano a riprodurre in proprio l'esperienza del perfetto gentiluomo di corte, o per lo meno qualcuna delle sue peculiari virtù: «più che mediocrementemente erudito, almeno in questi studi che chiamano d'umanità... versato nei poeti e non meno negli oratori ed istorici ed ancor esercitato nel scriver versi e prosa, massimamente in questa nostra lingua vulgare»,⁶⁸ musico che «oltre allo intendere ed essere sicuro a libro» sappia «di varii instrumenti»;⁶⁹ capace, infine, di disegnare e con «cognizion dell'arte propria del dipingere». ⁷⁰

Se questa fortunata precettistica cortigiana già non circolava in precedenza per le famiglie dei Filarmonici, essa può essersi affacciata

⁶⁷ Pescetti sostiene in particolare il valore politico di buone strutture educative pubbliche. Alcuni passi dell'opera sono riportati in MARCHI, *Per una storia delle istituzioni scolastiche pubbliche* cit., pp. 50-53. Prima di Pescetti si era occupato della situazione pedagogica a Verona il letterato Federico Ceruti nel *Dialogus de recta adulescentulorum institutione*, Verona, Sebastiano e Giovanni Dalle Donne 1578.

⁶⁸ BALDASSAR CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, a cura di Giulio Carnazzi, Milano, Rizzoli 1987, p. 102.

⁶⁹ *Ivi*, p. 105.

⁷⁰ *Ivi*, p. 107.

all'Accademia attraverso l'amichevole frequentazione del Duca di Urbino Guidobaldo II, discendente e successore, dopo Francesco Maria I Della Rovere, del Guidobaldo da Montefeltro che Castiglione aveva servito fra 1504 e 1508 rievocando poi nel suo *Cortigiano* «la satisfatione che io quegli anni aveva sentito della amorevole compagnia di così eccellenti persone, come allora si ritrovarono nella corte di Urbino». ⁷¹

Le cordiali relazioni fra il signore urbinato e i Filarmonici erano iniziate nel giugno del 1545 quando Guidobaldo, giunto a Verona in qualità di «Generale in capo delle forze della Serenissima» per un'ispezione ai recenti lavori di fortificazione, aveva chiesto in prestito all'Accademia una «coppia di viole e una di flauti per un concerto da darsi in casa sua». ⁷² Di lì a poco gli Atti dell'Accademia registrano una

Memoria come adi 11 d'Agosto del 45 per honor della nostra compagnia fu fatto una cena, dove fu tenuto m. Vitorio da Bologna Organista Eccel.mo, et m. Mutio et m. Federico cortigiani del Duca d'Urbino. ⁷³

Se ripensiamo alle condizioni ambientali in cui l'esperienza accademica veronese prende vita e alle ambizioni dei suoi promotori, non è da escludere che la figura del «perfetto cortigiano» prospettata da Castiglione esercitasse un certo fascino sui giovani Filarmonici, ancora in cerca di verifiche sull'effettiva consistenza delle loro aspirazioni; magari, della «forma di cortegiania più conveniente a gentilomo» si sarà anche discusso durante le conversazioni conviviali con gli ospiti di Ur-

⁷¹ *Ivi*, p. 49. Il Castiglione era in buone relazioni con il vescovo Giberti, come risulta da una lettera che egli invia a papa Clemente VII il 10 dicembre 1527 a «escusatione» delle responsabilità addebitategli per gli eventi che avevano portato al Sacco di Roma: «[...] Piacesse a Dio che 'l vescovo di Verona fosse venuto in Ispagna o ancor venisse con servizio di vostra Santità, ch'io spererei che avesse da esser almeno buon testimonio delle mie azioni, vedendo le presenti e per relazione intendendo le passate» (*Ivi*, p. 30). Una copia dell'edizione 1539 del Libro del Cortegiano figura nell'*Inventario de' Libri Volgari dell'Accademia Filarmonica* (riprod. in TURRINI, *Filarmonica* cit., pp. 308-314; a p. 309 l'opera è imprecisamente registrata come Annibal Castiglione, Del Corteggiano, n.8).

⁷² CAVAZZOCCA, *Contributo* cit., p. 72. Le «coppie» di strumenti cui l'annotazione si riferisce non sono da intendersi come «due paia», ma come due serie di strumenti dello stesso tipo (mediamente cinque o sei per «coppia»). Il termine ricorre con frequenza negli inventari di libri e strumenti musicali della Filarmonica (tutti riprodotti in TURRINI, *Filarmonica*, passim); si veda ad es. la dicitura «copie di sei viole l'una n.3/copie di cinque viole l'una n.2» in un inventario del 1585 (ripr. *Ivi*, p. 187). Possiamo da ciò dedurre che gli strumenti prestati al duca in questa circostanza fossero almeno dieci o dodici.

⁷³ *Atti*, c. 10r. Nel settembre 1548 il duca Guidobaldo è nuovamente a Verona e chiede in prestito all'Accademia alcuni libri di madrigali e mottetti e «uno de liuti pari» (cfr. TURRINI, *Filarmonica* cit., p. 43).

bino, protagonisti in uno «tra i più suggestivi teatri della cultura rinascimentale».⁷⁴

Non troveremo nell'Accademia veronese esemplari modelli di educazione cortigiana; un numero sufficiente di Compagni può, quanto meno, esibire solide basi d'erudizione, tali nel loro insieme da reggere agevolmente il confronto con il cospicuo bagaglio di conoscenze che si addice «ad uom di corte».

Per la sua attività di poeta e prosatore, «molto elegante e culto nella volgar lingua»,⁷⁵ si segnala fra i fondatori della Filarmonica Ludovico Corfino, nato attorno al 1497 (è il più anziano nell'iniziale formazione accademica). Mentre «i pochi versi del Corfino, che sono alle stampe, non ce lo presentano come un poeta che si levi dalla schiera volgare dei soliti rimatori cinquecenteschi più o meno abilmente imitatori dell'eterno modello, il Petrarca»,⁷⁶ più convincenti qualità egli dimostra come narratore nella *Historia di Phileto Veronese*, «rarafatto e cortese romanzo d'amore in cui gli spunti autobiografici e storici sono stemperati in estatiche descrizioni di luoghi incantati, in eloquenti riflessioni sulle proprie traversie che senza fretta si risolvono nel prevedibilissimo lieto fine».⁷⁷ Echi sannazariani affiorano nell'arcadica ambientazione di alcune scene. All'inizio del romanzo Fileto, «aggirandosi piangente per le colline prossime a Verona», s'imbatte in «un bel drappelletto di donne d'alquanti giovani accompagnate, tra i quali uno ne venìa che menando l'arco sovra le corde d'una sua lira, sì dolce suono ne faceva uscire, che i sassi, non che gli uomini, lo avrebbe volentieri ascoltato». La «bellissima Eufrosine» amata da Fileto (e identificata con la moglie di Corfino, Lucrezia Bagolino)⁷⁸ appare per la prima volta a lui mentre canta accompagnata dalla lira.

Questo canto evoca poteri orfici della musica, ma anche la «bella

⁷⁴ F. LUISI, *La musica vocale nel Rinascimento*, Torino, ERI 1977, p. 19.

⁷⁵ A. VALERINI, *Le bellezze di Verona*, Verona, Girolamo Discepolo 1586, p. 84. Discendente da antica nobiltà locale, Corfino è membro dal 1530 del Nobile Consiglio di Verona e titolare in seguito di varie cariche pubbliche. Sue rime sono pubblicate in antologie poetiche nel 1551, 1555 e 1556. Per altri dati v. le *Notizie biografiche di Lodovico Corfino in Istoria di Phileto Veronese*, per cura di Giuseppe Biadego, Livorno, Giusti 1899, pp. IX-XXVII.

⁷⁶ *Ivi*, p. XX.

⁷⁷ G.P. MARCHI, *Da Catullo a Montano attraverso il momento europeo di Scipione Maffei*, in *Nella bella Verona* cit., p. 277. L'opera è ambientata nell'ultima fase della dominazione imperiale su Verona fino al ritorno della città sotto Venezia (1515-1518) ed è stata probabilmente composta fra 1520 e 1530 (cfr. *Historia di Phileto Veronese* cit., pp. XXI-XXVI). L'originale versione manoscritta dell'opera è conservata in VCO, ms. 1635.

⁷⁸ Cfr. *Historia di Phileto Veronese* cit., pp. XXII-XXIII.

maniera» cortigiana di cantare alla viola:⁷⁹

Or mentre la piacevole compagnia si dimorava in grati ragionamenti, voltasi madonna Beatrice a quel da Barda: deh, disse, Corrhino, ripiglia un poco la tua lira, che, sonando tu, Euphrosine ci canterà alcune sue ode, che forse a te non dispiaceranno et a noi porgeranno non mediocre diletto... Cantava Euphrosine sonando Corrhino, et io tra foglia et foglia le amorose maniere e 'l mover delle dolci labra di quella meravigliosa mirava, dalle quali uscivano parolette da sì cari gesti et da sì dolci accenti accompagnate che possenti erano di svellere le antiche querce dalle profonde radici, et trarle da gli alti monti ad ascoltare la loro suave et più che umana armonia. Mentre io pien d'infinita meraviglia mirava et udiva le divine bellezze e 'l dolcissimo canto, amore levando ogni opposizione per li occhi et per le orecchie a duo potentissimi obietti fece al core larghissima via, i quali a poco a poco cominciarono addolcire i miei amarissimi dolori, et in parte levando le prime passioni, mi ferono de novi pensieri albergatore.

Corfino, morto nel maggio 1556, lascia l'Accademia entro il 1544; rimane fra i Filarmonici un suo cugino, Giulio, già allievo delle Scuole Accolitali.⁸⁰

Anche Donise [Dionisio] Dionisi, altro compagno fondatore (nato nel 1507 ca.), proviene da nobile famiglia di letterati e cultori di *studia humanitatis*. Girolamo Della Corte lo ricorda «huomo nel far egli medesimo stromenti da penna meraviglioso, sopra modo d'ogni altra sorte di stromenti musici intendente».⁸¹ Per i Filarmonici Dionisi costruisce nel 1547 «uno chlavacimballo [...] de uno registro a comodato al tono delle Violle grande».⁸² Il suo nome compare nei documenti dell'Accademia fino al 1580, spesso segnato fra i Reggenti o gli Elettori delle musiche.

Ancora fra i fondatori della Filarmonica troviamo il pittore Domenico Brusaporzi (1516/1517-1567), citato da Vasari come «virtuoso artefice, perciocché oltre la pittura è ottimo musico e de' primi dell'Accademia nobilissima de' Filarmonici di Verona»;⁸³ anche Scipione

⁷⁹ *Ivi*, pp. 19-20. Sulle grazie della «cantante fanciulla» Corfino si sofferma ancora nelle pagine seguenti 21-23, 28-29.

⁸⁰ Giulio Corfino è l'unico Accademico, oltre a Vincenzo Ruffo, del quale ho potuto rintracciare notizie nei registri accolitali. Il suo nome compare nel *Liber Dominorum Accolytorum* cit., c. 2r (1520).

⁸¹ *L'Istoria di Verona del Sig. Girolamo Dalla Corte* cit., II, p. 716.

⁸² *Atti*, c. 21r (27 febbraio 1547).

⁸³ *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino*, ed. a cura di G. Milanesi, Firenze, Le Monnier 1906, VI, p. 368.

Maffei scrive che Brusasorzi «fu ascritto all'Accademia de' Filarmonici perché sonava eccellentissimamente il liuto». ⁸⁴

Ottimamente avviato alla musica risulta anche Iseppo Manuelli, già accademico degli «Incatenati», il quale entra nella nuova Filarmonica con una cospicua dotazione personale di strumenti musicali, registrati sotto il suo nome nel primo *Inventario dele robbe della Compagnia*. ⁸⁵ vi si trovano

una trombeta da canpo. Et un tanbur da canpo con le sue bachete. Et uno altro tanbur picholo et duj flauti da tre busi. Et 4 fifarj da canpo. Et cinque pive ala todescha da cantar [...] Et una casa de lauti n.14 [...] Et una Tiorba

a testimoniare l'indiscutibile interesse per la musica coltivato nella famiglia di Manuelli. Reca la sua firma, come «Canzeler de mandato», la lettera con la quale la Reggenza dell'Accademia convoca l'intera compagnia per la fatidica assemblea del 24 novembre 1549 che porterà all'istituzione delle figure dei Padri e della nuova attività scientifico-letteraria. ⁸⁶ In questa e altre note autografe dell'accademico, Turrini nota «la grande bellezza della scrittura, che rivela certamente una grande familiarità con la penna e una non comune coltura». ⁸⁷

Dei Compagni subentrati successivamente all'unione, oltre al citato Bernardo Canigiani, nobile fiorentino divenuto accademico filarmonico nel novembre 1547, ⁸⁸ altro letterato è il conte Alberto Lavezola,

⁸⁴ S. MAFFEI, *Verona Illustrata. Parte Terza*, Verona, Jacopo Vallarsi e Pierantonio Berio, 1732, col. 158. Sull'attività artistica di Domenico Brusasorzi e del figlio Felice, anch'egli pittore e Accademico filarmonico, v. G. DA RE, *Notizie sui Brusasorzi*, «Madonna Verona», IV, 1910, pp. 1-20; *Cinquant'anni di pittura veronese 1580-1630*, Catalogo della mostra a cura di Licisco Magagnato, Verona, 1974, pp. 51-55, 268 (in partic. su Felice); P. CARPEGGIANI, *Domenico Brusasorzi*, in *Maestri della pittura veronese*, Verona, Banca Mutua Popolare di Verona 1974, pp. 217-226 (con catalogo delle opere e bibliografia). Fra i membri fondatori della Filarmonica figura un altro pittore, Raffaele Torlion.

⁸⁵ La registrazione è datata 1544. L'inventario completo è riprodotto in TURRINI, *Filarmonica* cit., pp. 34-41. Lo stesso documento riporta anche la dotazione strumentale dell'accademico Angelo Malavinca: «Prima un tanbur da Canpo grande con le sue bachete. Cornj n.3, dui grandi et uno picholo fati in foza de bisa». Un liuto e vari arnesi da cembalo fanno poi parte della dotazione personale di Donise Dionisi.

⁸⁶ Cfr. nota 41 e parte relativa nel testo.

⁸⁷ TURRINI, *Filarmonica* cit., p. 41.

⁸⁸ Su Bernardo Canigiani (1524-1604) v. la nota biografica in CAVAZZOCCA, *Contributo* cit., pp. 111-112. Canigiani lascia Verona nel 1550 per tornare nella natia Firenze dove occuperà importanti cariche civiche e in seguito sarà inviato quale ambasciatore in numerose corti europee (documenti sul suo servizio diplomatico alla corte ferrarese di Alfonso II d'Este sono riportati in A. NEWCOMB, *The Madrigal at Ferrara 1579-1597*, I-II, Princeton, Princeton University Press 1980, I, pp. 259, 260). Nel 1582 Canigiani sarà a Fi-

personalità di rilievo nella cultura veronese, «ricco, magnanimo, e splendido, di onorata preferenza, di belle lettere latine e volgari, in prosa ed in verso, e nel Consiglio della città valeva molto con la sua buona mente». Così di lui scrive Scipione Maffei, citando fra le opere di Lavezola le «annotazioni sopra il Furioso dell'Ariosto» e «un libretto di varj suoi leggiadri componimenti» pubblicati postumi nel 1583, un anno dopo la sua morte.⁸⁹ Versi di Lavezola sono contenuti anche in un volume manoscritto già proprietà della famiglia Dionisi e ora all'Archivio di Stato di Verona.⁹⁰ Il manoscritto contiene fra l'altro quattro sonetti dedicati «Alla S.ra Laura Peverari Gentildonna, et nelle lettere, et nella musica mirabiliss.a mentre che da Mantova, se ne passò al servitio dell'altezze di Ferrara».

Due delle quattro liriche sono in relazione con l'antologia madrigalistica manoscritta dell'Accademia Filarmonica di Verona (ms. 220) che con le due pubblicazioni ferraresi del 1582 e 1583 (*Il lauro secco* e *Il lauro verde*) forma il ben noto trittico musicale in onore della Peverara. Il secondo sonetto, *Passa'l pensier, che né monti, né campi* compare infatti con musica di Orazio Vecchi alle cc. 10v-11r dell'antologia mentre il primo, *Se da longe scaldar tanto le menti*, è alla c. 20r-v con musica di Alessandro Sfoi.⁹¹ Nelle due quartine di quest'ultimo sonetto

renze fra i fondatori della Accademia della Crusca.

⁸⁹ MAFFEI, *Verona Illustrata. Parte Seconda* cit., col. 212. Si tratta delle *Rime del S. Alberto Lavezola Padre nell'Accademia dei Filarmonici*, Verona, Stringari e fratelli 1583.

⁹⁰ VAS, Fondo Dionisi, *Rime dedicati ad Accademici* (il fondo è al momento in fase di riordino; manca pertanto una segnatura definitiva della busta). Sulla coperta del volume è leggibile la data 1590. Oltre a componimenti poetici di Lavezola – tutte rime d'occasione – il manoscritto contiene numerose rime «in morte dell'Ill.re S.r Alberto Lavezola» composte da Accademici Filarmonici; alcune sono in latino e due in greco. Il conte Lavezola è accolto in Accademia nel maggio 1551 ed avrà con la Filarmonica un rapporto piuttosto movimentato. Dimessosi, come s'è visto, nel settembre dello stesso anno, Lavezola rientra fra gli Accademici nel dicembre 1557 per uscirne nuovamente nel 1562. Nonostante ciò egli rimane in buone relazioni con la Compagnia che il 25 gennaio 1581 lo elegge Padre dell'Accademia (cfr. TURRINI, *Filarmonica* cit., pp. 113-116). È probabile che Lavezola abbia svolto un ruolo importante nelle trattative che alla fine del 1564 porteranno all'unione della Filarmonica con l'Accademia della Vittoria, altro sodalizio musicale veronese fondato nel marzo 1556 (cfr. *Ibidem*, pp. 131-146). Il citato ms. *Origine et progressi dell'Accademia Filarmonica*, c. 3v. fornisce in proposito notizie di un certo interesse: «Accampandosi la Compagnia Filarmonica ad alto segno di stima dopo l'aggregatione del Lavezola, e de l'altri nobili nel di medemo aruolati, e poi seguiti da altri della primaria nobiltà, vene in desiderio ad un'altra Accademia di Gentilhuomini Veronesi chiamata della Vittoria, nella casa del medesimo Alberto Lavezola si che di due risultarono una sola Et nelli 22 Novembre 1564 furono caricati il Co. Paulo Camillo Giusti, e Giulio Pelegrini, di manegiar questo affare».

⁹¹ Lo spoglio completo del manoscritto 220 (*De diversi a mano à 5, et 6*) è dato in G. TURRINI, *Catalogo descrittivo dei manoscritti musicali antichi della Società Accademia Filarmonica di Verona*, estratto da AASLVR, Serie IV, Vol. XV, 1937, pp. 194-196.

potrebbe trovare giustificazione l'ipotesi di un concerto veronese della Peverara; quanto meno, vi si affaccia l'idea di un ascolto «dal vivo» della cantatrice:

Se da longe scaldar tanto le menti
 può donna saggia e d'angelico viso,
 ch'io senta, al suon che m'have il cor conquiso,
 al fianco di virtù sproni si ardenti,
 hor che fia poi s'i vaghi occhi lucenti
 da presso scorga, e quel soave riso,
 e la voce oda pur del Paradiso,
 sciolta in si puri e gratiosi accenti?

Al trasferimento ferrarese della Peverara sono dedicati gli altri due sonetti di Lavezola (*Udiste pur del Re del fiume altero e Fabricai forse il foco horrendo e fiero*), rispettivamente intestati «Dissuade l'istessa a non partirsi dal Mincio, dandole conto del costume del Po» e «Iscusandosi il Po di quanto gli vien opposto, persuade l'istessa a ridursi a le sue rive».

Il collegamento fra queste rime e la collana veronese di madrigali offerti alla celebre cantatrice fornisce un valido supporto all'ipotesi formulata da Anthony Newcomb, secondo il quale l'antologia manoscritta ora a Verona fu compilata in onore della Peverara a seguito della sua inaspettata partenza per Ferrara verso la metà del 1580.⁹² Alcuni versi dei due sonetti non musicati lasciano chiaramente intendere che il passaggio da Mantova a Ferrara è fatto compiuto:

Dove lasciaste il vostro nido amato?
 Del Mincio dunque i puri almi christalli
 Nel Po torbido, e rio cangiar vi piacque
 (*Udiste pur*, vv. 12-14)

Dunque la Donna, che m'ha'l cor piagato
 guidi, sul corno mio, vezzosi balli
 con invidia del nido, ov'ella nacque
 (*Fabricai forse*, vv. 12-14)

⁹² A. NEWCOMB, *The three anthologies for Laura Peverara*, «Rivista Italiana di Musicologia», X, 1975, p. 333: «We must conclude that the manuscript anthology now in Verona was compiled by the members of the Accademia Filarmonica, probably in late 1580 and in order to honor Peverara upon her relatively sudden departure from the area of Mantua and Verona in the middle of that year». È anche probabile, come sostiene ancora Newcomb, che la Peverara avesse partecipato a qualche concerto veronese della Filarmonica (*Ivi*, p. 332).

Risulta pertanto corretta anche l'affermazione che il Ms. 220 «sarebbe la prima delle tre antologie del *Lauro*, compilata probabilmente a metà o sul finire del 1580»;⁹³ ciò consente, nel contempo, di escludere definitivamente che la raccolta della Filarmonica sia riferibile alle nozze ferraresi della Peverara nel 1583, come in precedenza sostenuto da Egon Kenton.⁹⁴

Oltre che dalle rime di Lavezola la Filarmonica è rappresentata nel *Lauro* manoscritto dall'accademico Bartolomeo Carteri⁹⁵ e dai «musicisti salariati della Compagnia» Pietro Valenzola e Alessandro Sfoi;⁹⁶ altre presenze veronesi sono quella di Vincenzo Ruffo – con l'estremo suo contributo al genere madrigalistico – e dei suoi allievi Asola e Ingegneri.⁹⁷ I nomi prestigiosi che, accanto ai veronesi, si raccolgono attorno all'iniziativa dei Filarmonici (Marenzio, Orlando di Lasso, Merulo, Andrea Gabrieli e fra gli altri un giovanissimo Giovanni Gabrieli alle prime esperienze compositive) danno la misura della fama conseguita dal sodalizio, prossimo ormai a celebrare il quarantennale di fondazione. Plausibile appare, al riguardo, una connessione dei due altri *Lauri* a stampa con l'accademia ferrarese dei «Rinnovati» che, nata come «locale imitazione della Filarmonica», avrebbe realizzato *Il lauro secco* e *Il lauro verde* «con intenzione di emulare l'antologia manoscritta veronese del 1580»; da analoghe intenzioni proverrebbe an-

⁹³ A. NEWCOMB, *The madrigal at Ferrara 1579-1597* cit., I, p. 189.

⁹⁴ E. KENTON, *A Faded Laurel Wreath*, in *Aspects of Medieval and Renaissance Music*, New York 1966, pp. 500 e sgg.

⁹⁵ Carteri è uno dei nuovi Filarmonici entrati dopo l'unione con l'Accademia della Vittoria; musicista di professione, egli tiene «Schola di Musica» a Verona fino alla sua morte nel 1614 (cfr. TURRINI, *Filarmonica* cit., pp. 145-146 e PAGANUZZI, *Documenti veronesi* cit., pp. 555-556).

⁹⁶ Su Valenzola cfr. TURRINI, *Filarmonica* cit., pp. 158-159; su Sfoi *Ivi*, pp. 122-123 e PAGANUZZI, *Documenti veronesi* cit., pp. 573-574. In VAF, ms. 222, si trova una raccolta di Madrigali di «Ms. Alex. Sfoi veronese» a cinque voci, con dedica «Alli Ill.mi s.ri Accademici Filarmonici di Verona», contenente quindici componimenti, cinque dei quali in due parti (cfr. TURRINI, *Catalogo* cit., pp. 215-216). Il primo madrigale *Schiera saggi e immortal* (seconda parte *Che non sdegno*) è direttamente rivolto ai Filarmonici (v. la trascrizione in TURRINI, *Filarmonica* cit., p. 303 e tavole f.t. seguenti). Anche Pietro Valenzola compone un madrigale celebrativo dei Filarmonici (*Là dove altiero*, pubblicato in *Madrigali di Pietro Valenzola spagnolo [...] a cinque voci*, Venezia, Angelo Gardano 1578) pure trascritto da Turrini, *loc. cit.*

⁹⁷ Di Ruffo è il madrigale a cinque in due parti *Tra qualunque il sol gire/Ch'in quel ponto la mente*; di Ingegneri i madrigali *Mentre Laura gentil/Ella gli spirti altrui* (che apre la raccolta) e *Tenera piant'ancor/A cui d'intorno i pargoletti amori*, entrambi a cinque; di Asola è, infine, il madrigale a cinque *Lume divin/E fuor de l'alga*.

che la dedica al conte Mario Bevilacqua della raccolta madrigalistica ferrarese *I lieti amanti* (1586).⁹⁸

Il Ms. 220 è la più importante compilazione madrigalistica realizzata in Accademia;⁹⁹ coronamento di un intenso trentennio d'attività – il più fecondo della sua storia – che nel convergere degli interessi musicali e letterari coltivati dai Filarmonici ha le sue manifestazioni creative più caratteristiche. Il *Lauro* manoscritto chiude un ciclo il cui punto di partenza può riconoscersi nel Ms. 223,¹⁰⁰ prima antologia musicale prodotta dal sodalizio e prima espressione del «nuovo corso» apertosi con gli anni '50.

Fra le premesse di questo rinnovamento va posta l'iniziativa del «leger in vulgare» fra Compagni presa – come si vedrà – con l'intenzione di dare ai «virtuosi esercitij» accademici l'ideale completezza che solo poteva aversi nel parallelo culto di musica e poesia. In proposito è importante ricordare che fra gli obblighi contrattuali del *Maestro di Musica de la Academia* è previsto anche quello di «Componer il canto

⁹⁸ Cfr. NEWCOMB, *The three anthologies for Laura Peverara* cit., p. 335: «The Ferrarese anthologies of 1582 and 1583 may even have been produced in conscious emulation of the Veronese manuscript anthology of 1580 and this pattern of homage through imitation by the Ferrarese academy may finally have motivated the dedication to Bevilacqua of *I lieti amanti* in 1586» (su Mario Bevilacqua vedi oltre, nota 120).

⁹⁹ Oltre alle raccolte madrigalistiche manoscritte finora citate nel presente lavoro (Mss. 220, 222 e 223, 221 per i quali v. oltre) si conservano in VAF altre due antologie cinquecentesche manoscritte: il Ms. 224, *Madrigali a 5, 6, 7 e 8 voci* (incompleto: sole parti di C.A.T.B.Q.) con ventiquattro madrigali di autori diversi e il Ms. 229, *Madrigali a 4* di Antonio Pordenone, venti componimenti di cui rimane la sola parte di A (cfr. TURRINI, *Catalogo* cit., pp. 196-198, 212-214).

¹⁰⁰ VAF, ms. 223 (Autori diversi, *Intavolatura da liuto*). Dei quattro originari fascicoli compresi nel ms. (S.A.T.B.) è perduta la parte dell'Alto. A questo ms. si riferisce con ogni probabilità la nota di spesa «per quatro libri da notar Intaboladura da Liutti et Canti adi 29 marzo 1548» che compare in VAF, *Registro dell'esattoria* n. 90 (c. 9r). La sua compilazione deve essere stata realizzata in tempi successivi come si può capire dalle diverse mani che si sono alternate nella copiatura dei componimenti. In ogni caso la stesura dovrebbe datare fra 1548 e 1555. Il ms. 223 contiene una messa completa (nella sola parte del soprano), due mottetti e trentatré madrigali; tutte le composizioni sono adespote tranne due: il madrigale *Chi non conosce amore* di Agostino Bonzanino (sul quale vedi oltre nel testo) e il *Dialogo della Sarra a 7* di Nasco (che sarà pubblicato fra *Le Canzon et Madrigali a sei voci con uno Dialogo a sette di Giovan Nasco*, Venezia, Antonio Gardano 1557). Sto procedendo alla identificazione dei componimenti adespote presenti nel ms. che, accanto a brani di sicura provenienza accademica, contiene opere tratte per lo più da raccolte a stampa in possesso dei Filarmonici (fra questi ho finora identificato madrigali di Rore, Donato, Ferrabosco e un Mottetto di Gombert). I risultati di questa ricerca compariranno in un saggio attualmente in preparazione (sul Ms. 223 vedi anche oltre nel presente lavoro, note 102 e 130, e lo spoglio con incipit musicali in TURRINI, *Catalogo* cit., pp. 176-194).

sopra tutte quelle parole che per la Compagnia over per li sei Reggienti li sera date et ordinate over per altri Eletti per ditta Compagnia sopra ciò». ¹⁰¹

Nelle opere madrigalistiche che i primi due maestri dell'Accademia, Nasco e Ruffo, offrono ai loro «patroni osservandissimi» si riflettono orientamenti di gusto poetico e musicale maturati nell'ambiente proprio in coincidenza dell'arrivo di Nasco e del ritorno a Verona di Ruffo dopo le esperienze di Milano e Savona. ¹⁰² Emerge chiara la predilezione per il ciclo poetico unitario (canzone petrarchesca o pastorale) che si presta alle molteplici soluzioni musicali del componimento multipartito.

Nella dedica dei *Madrigali di Giovan Nasco a cinque voci* (Venezia, Antonio Gardano 1548) l'autore dichiara essere stati i Filarmonici la «cagione di far nascere di me la maggior parte di questa Musica». Particolare risalto è dato ai due cicli petrarcheschi, i sette madrigali della sestina *A qualunqu'animal alberga in terra* e i sei della canzone *Se'l pensier che mi strugge*, posti significativamente in apertura e chiusura della raccolta.

Testi di Petrarca incorniciano anche i *Madrigali a sei a sette et a otto voce, con la Gionta de Cinque Canzone a diverse Voce. Composti da Vincentio Ruffo. Maestro della capella, del domo di Verona. Dedicati alli Illustriss. Signori, Academici di Verona* (Venezia, Girolamo Scotto 1554), messi assieme probabilmente in occasione della nomina di Ruffo ad accademico filarmonico nel febbraio dello stesso 1554. ¹⁰³ Quattro delle «Cinque Canzone» sono di Petrarca: due in apertura (con in testa la celeberrima *Vergine bella che di sol vestita*) e due in chiusura, le canzoni *S'il dissi mai* in sette stanze e *Che debb'io far, che mi consigli amore?* in nove. Tutte le stanze delle due canzoni sono musicate con diverso numero di voci, da tre a otto, a conferma dell'impegno profuso

¹⁰¹ VAF, ms. 69, *Esattoria straordinaria per conto del Maestro de Musica dela Accademia*, cc. 90r-v; il documento, datato «24 Febr. 1547», è ripr. in TURRINI, Nasco cit., pp. 188-189 e TURRINI, *Filarmonica* cit., pp. 53-54.

¹⁰² Sul periodo savonese di Ruffo hanno prodotto nuovi documenti F.E. SCOGNA, *La musica nel Duomo di Savona dal XVI al XVII secolo*, «Rivista musicale italiana», XV, 1981, pp. 259-270 e M. TARRINI, *Contributo alla biografia di Vincenzo Ruffo. L'attività a Savona e Genova*, «Note d'archivio per la storia musicale. Nuova serie», IV, 1986, pp. 105-118.

¹⁰³ La dedica è firmata da Agostino Di Negro Groppalo, che chiama Ruffo «mio Eletto in padre» ed afferma poi che questi madrigali «sono di uno di questa Virtuosissima Accademia», indizio evidente della continuità di relazioni fra il musicista e il sodalizio veronese (v. la dedica, riprod. assieme a quella dei *Madrigali a Cinque Voci*, 1548, di Nasco, in TURRINI, *Filarmonica* cit., pp. 282-283).

da Ruffo in questa sua «offerta musicale» ai Filarmonici. Al centro della raccolta, accanto a testi dei prediletti Cassola e Ariosto,¹⁰⁴ sta la canzone in quattro parti *Su la fiorita riva dell'Adige sedea mesto Hiacinto* (da tre a sei voci). Gli stessi versi d'ispirazione arcadico-pastorale e di chiara provenienza accademica, dove già si ritrovano «tutte le caratteristiche della cantata»,¹⁰⁵ sono musicati anche da Nasco e posti in apertura del *Primo Libro de Madrigali a quatro voci*, pure pubblicato nel 1554.

I due musicisti, passati nel frattempo ad altri incarichi,¹⁰⁶ continuano a distanza il confronto iniziato sul terreno della Filarmonica e propiziato dagli stessi Accademici, dai quali è pensabile provengano soggetti letterari come la canzone d'ispirazione pastorale appena citata o l'analoga *Ecco la mia Amarilli, ecco il bel viso. Canzon de rospi et rosignol*, anch'esso ospitato nel *Primo Libro a quattro*.

La *Historia di Phileto* di Ludovico Corfino costituisce un significativo precedente alla diffusione del genere letterario «pastorale» anche in ambiente veronese e della Filarmonica in particolare. Più in generale, le crescenti fortune di questo filone poetico sono state poste in relazione al prevalere «in particolare nell'Italia padana, di una cultura cortigiana presa subito a modello anche là dove propriamente corti non ci furono» e alla «necessità d'esibire con ogni mezzo una superiorità di casta, ereditata per nascita, ottenuta per appartenenza ad un gruppo, ricercata mediante una assidua servitù».¹⁰⁷

¹⁰⁴ I due testi di Cassola, *Sia benedetti'amore* e *Amor io moro* sono componimenti singoli; di Ariosto sono musicate tre stanze consecutive dall'*Orlando Furioso*: *Sa quest'altier/ Cari rami dicea/ Così troncò dal suo materno stelo*. Secondo W. WTORCZYK, *Die Madrigale Vincenzo Ruffos*, Ph.D. Dissertation, Berlin, Freie Universität 1955, p. 32, Ruffo potrebbe aver inteso come facenti parte di uno stesso ciclo i due testi di Cassola e il primo dei tre ariosteschi, in ragione della dicitura «Terza parte» sul fascicolo del Tenore in *Sa quest'altier* che segue i due componimenti cassoliani; lo stesso Wtorczyk, tuttavia, rileva la mancanza di omogeneità testuale e musicale tra i tre brani («Die drei Stücke gehören jedoch weder textlich noch musikalisch zusammen»).

¹⁰⁵ EINSTEIN, *The Italian Madrigal* cit., I, p. 456: «The canzone... already meets every requirement of the cantata». Vedi *Ivi*, III, pp. 164-176 la trascrizione del componimento nella versione di Vincenzo Ruffo.

¹⁰⁶ Nasco lascia la Filarmonica per passare a dirigere la cappella musicale del Duomo di Treviso nel novembre 1551; fino alla morte nel maggio 1561 egli mantiene salde relazioni, professionali e d'amicizia, con l'ambiente dell'Accademia (cfr. TURRINI, *Nasco* cit., pp. 205 e ss. e TURRINI, *Filarmonica* cit., pp. 58-62). Ruffo, successore di Nasco, abbandona l'incarico nell'ottobre 1552 per le difficoltà incontrate nel reggere contemporaneamente l'incarico alla Filarmonica e quello di maestro di cappella in Duomo. Sulle circostanze che portano all'abbandono di Ruffo e sui provvedimenti presi in merito dai Reggenti dell'Accademia cfr. CAVAZZOCCA, *Contributo* cit., p. 102.

¹⁰⁷ M. CALORE, *Amori pastorali poesia e musica nell'Italia padana*, in *La musica nel*

Un contesto simile può benissimo riferirsi alla situazione dei Filarmonici veronesi, colti e ambiziosi quanto basta per riconoscersi in questa realtà; in particolare, nella condizione di appartenenti a un gruppo, che ha scelto la musica come mezzo di aggregazione e, insieme, di elevazione sociale e intellettuale.

Gli «esercitij si di musica, et si di lettere» si qualificano come «virtuosi» per la forza di edificazione morale loro annessa e in quanto capaci di conferire ai loro cultori segni particolari di una distinzione che dal piano etico si trasferisce facilmente a quello estetico. Unita alla poesia nel madrigale, la musica «suggerisce tutta una serie di significati dietro le connotazioni esterne delle parole» e contribuisce a creare «un linguaggio segreto che distingue i suoi utenti dal gregge del popolo, un linguaggio formato da e per quella società cortigiana il cui modo di vivere era esso stesso esempio di evasione metaforica, ovvero «una fuga da cose in parole» ».¹⁰⁸

È bene ribadire che nell'intenzione originaria di aprire l'Accademia all'esercizio delle lettere non è affatto implicita una parallela apertura verso l'esterno; anzi, le letture dovevano mantenere il carattere «reservato» della *musica ordinaria*. Ben diversa è la concessione fatta ai lettori di «poter menar delli suoi amici alla suma de n.8 e non più»¹⁰⁹ rispetto all'invito in seguito rivolto ai «molti Giovani della Città nostra che si trattengono disunitamente nelli studij delle lettere di cerchare di unirsi con noi». Esigenze differenti, qualitative da una parte quantitative dall'altra, segnano i due momenti. Nel 1549 la Filarmonica cercherà in un vasto consenso pubblico il sostegno ai suoi propositi di rinnovamento; un anno e mezzo prima, ai lettori bastano invece pochi selezionati ospiti, purchè in grado di apprezzare le «acutezze recondite» e le virtù, ora diversamente connotate in senso concettuale, degli esercizi accademici.

Circostanze e carattere di queste letture poetiche si possono ricostruire nei loro tratti generali attraverso un più attento esame dei documenti in nostro possesso.

Le sedute di cui si ha notizia sono soltanto cinque: dopo quelle del 22 aprile e 1 maggio 1548, tenute rispettivamente da Bernardo Canigiani e Agostino Bonzanino, si va al 18 novembre quando

Veneto dal XVI al XVIII secolo, Adria, AMIS 1984, p. 30. Anche Alberto Lavezola dà il suo contributo al filone con l'egloga pastorale *Glico*, pubblicata nelle *Rime* del 1583.

¹⁰⁸ D. HARRAN, «Maniera» e il madrigale. Una raccolta di poesie musicali del Cinquecento, Firenze, Olschki 1980, p. 11.

¹⁰⁹ Cfr. nota 45 e relativa parte testuale del presente lavoro.

lesse il costante sopra le parolle di un madrigal del ispedito chi non conosce amore ond'ogni ben et ogni bel deriva non si puo dir che viva.¹¹⁰

Il 16 dicembre poi

lesse il Rinnovato sopra il sonetto La Golla el sonno et l'ociose piume¹¹¹

mentre l'ultima lettura registrata è quella di Bonzanino che

25 zenar 1549... legete una lettione sopra il sonetto della Peschara qual dice.¹¹²

Considerando il consueto rallentamento delle attività accademiche fra giugno e ottobre di ogni anno¹¹³ (il che spiega il lungo intervallo fra le prime due lezioni e le tre seguenti) possiamo assegnare alle sedute letterarie una sua pur approssimativa cadenza mensile, sempre in coincidenza di una festività. Le date sopra elencate cadono infatti di domenica tranne il primo maggio, comunque festivo per l'Accademia, e il 25 gennaio). Da notare che in seguito i giorni festivi saranno assegnati alle lezioni di morale aristotelica tenute dal Padre Matteo Dal Bue.¹¹⁴

Quanto ai soggetti delle letture appare chiara la preferenza accordata alla poesia per musica. Oltre al «madrigal del ispedito» anche i due sonetti risultano infatti musicati e per due dei tre brani l'autore è identificabile in Agostino Bonzanino, senza dubbio il maggiore artefice dell'iniziativa. Non a caso, credo, la fine dell'attività letteraria «autogestita» viene a coincidere con la sua partenza da Verona «per andar alla volta di Venezia» il 28 aprile 1549;¹¹⁵ Bonzanino tornerà in Accademia alla fine del 1555, non più però come Compagno ma in qualità di maestro di musica salariato, tenendo l'incarico fino alla morte nel maggio 1560.

È il caso di soffermarsi brevemente su Bonzanino, personalità di particolare spicco fra i Filarmonici veronesi. Nato nel 1518/1519 da nobile famiglia,¹¹⁶ egli figura fra i membri della precedente Filarmoni-

¹¹⁰ *Atti*, c. 38r.

¹¹¹ *Ibidem*

¹¹² *Ivi*, c. 38v.

¹¹³ Cfr. TURRINI, *Filarmonica* cit., p. 19.

¹¹⁴ Cfr. nota 53 del presente lavoro.

¹¹⁵ Vedi TURRINI, *Filarmonica* cit., p. 80 e, sui rapporti fra il musicista e la Filarmonica, le pp. 77-84.

¹¹⁶ Cfr. PAGANUZZI, *Documenti veronesi* cit., p. 554. Le condizioni economiche di Bonzanino non dovevano essere delle migliori, poiché lo troviamo spesso «debitor de una bona summa» all'Accademia (cfr. TURRINI, *Filarmonica* cit., p. 79).

ca; nel nuovo sodalizio ricopre la carica di «Principe» nel bimestre gennaio-febbraio 1547 e, più spesso di ogni altro accademico, quella di *Elettore delle musiche*.

Un altro significativo riconoscimento viene a lui da una lettera inviata ai Filarmonici nel settembre 1547 da Jacques Brumel, organista al servizio degli Estensi e più volte ospite della Filarmonica veronese nello stesso anno.¹¹⁷ Scrive fra l'altro Brumel:

[...] Hor la musicha di ms. augustino è molto sta grata anci dellettevole e dotta: apresso à ms. cipriano e questi altri musici li quali molto si maraviglior-no che un gentil' huomo non facendo in quella tutta la sua professione facesse così mirabilmente à tal' che ha hauto molta laude apresso a questi nostri musici.¹¹⁸

Tre madrigali a quattro voci di Bonzanino compaiono postumi in una raccolta veronese a stampa del 1578¹¹⁹ dedicata al conte Mario Bevilacqua, titolare del celebre «Ridotto musicale» che nell'ultimo quarto del secolo XVI sarà in diretta concorrenza con la Filarmonica, superandola anzi in prestigio dentro e fuori l'ambito cittadino.¹²⁰ Il grosso dell'opera musicale di Bonzanino è però raccolto nel Ms. 221 dell'Accademia Filarmonica, contenente madrigali e mottetti a 4, 5, 6, 7, 8 voci in cinque fascicoli tutti intestati *Del s'Agostino Bonzanino*; in tutto quarantaquattro composizioni per lo più d'ispirazione religiosa (molti i madrigali spirituali) cui vanno aggiunte le altre sessantatre elencate

¹¹⁷ I Filarmonici offrono tre cene a Brumel fra luglio e agosto 1547; egli sarà nuovamente ospite dell'Accademia nel 1548 e 1552. Una dettagliata lista delle spese sostenute dai Filarmonici per la cena del 31 luglio 1547 (con elenco delle vivande) è ripr. da E. PAGANUZZI, *L'Accademia Filarmonica di Verona nella voce dei secoli e nelle note d'oro di antiche trombe*, in *L'Accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro* cit., 1982, pp. 16-17.

¹¹⁸ Il testo della lettera è ripresa Ivi, p. 13.

¹¹⁹ *Giardino de Madregali/ a Quattro Voci de diversi/ eccellentissimi Musici/ Novamente posti in luce/ Al molto Magnifico et Illustre/ Signor Conte Mario Bevilacqua*, Verona, Sebastiano e Giovanni Dalle Donne 1578. I madrigali di Bonzanino sono: *Deh vieni amor, Da mille gravi affanni, De viene dolc'aspettato*.

¹²⁰ Scrive Gio. Francesco Tinto in *La nobiltà di Verona*, Verona, Girolamo Discepolo 1592, Lib. IV, cap. V, p. 399: «Specie d'accademie si puonno dire anco, alcune honorate congregationi, chiamate ridotti musicali, che quivi si fanno, in casa di diversi nobilissimi cittadini privati, trà quali quello è principalissimo del Conte Mario Bevilacqua, nel cui magnifico palazzo, alcuni deputati giorni della settimana, in istanza, per preciose, «eccellenti pitture», & altri nobili ornamenti, riguardevole, s'odono, da diversi eccellentissimi professori concertate, salariati la maggior parte dalla liberalità di quel Signore, harmonie divine, così di canti, come di qualunque sia sorte di musici strumenti che con gran spesa, & somma diligenza, da tutte le parti di Christianità procurati, sono ivi copiosissimamente raccolti, onde s'è fatto quel ridotto non in Verona solo, ma in tutta l'Italia chiarissimo e famoso». Sul ridotto di Mario Bevilacqua v. PAGANUZZI, *Musica a Verona* cit., pp. 179-189.

nella Tavola in fondo alle parti di Canto e Alto, ma non presenti in questa o altre fonti.¹²¹

Il complesso delle sue opere e i riconoscimenti ottenuti rivelano in Bonzanino un interesse per la musica che va oltre la dimensione amatoriale. Uno studio del Ms. 221 sarà di indubbia utilità per meglio valutare la consistenza del filone madrigalistico che fa capo all'Accademia Filarmonica, la cui attività quale centro di produzione musicale rimane in buona parte ancora da scoprire.

La cultura, non solo musicale, di Bonzanino e la preminenza della sua posizione in Accademia si rivelano in occasione delle letture poetiche, che lo vedono protagonista in tre delle cinque di cui si ha notizia.

Come lettore lo troviamo impegnato nell'importante turno del primo maggio 1548 (non si conosce l'argomento trattato per l'occasione) e nell'ultima seduta del 25 gennaio 1549. In questa circostanza Bonzanino propone un sonetto (non identificato nella fonte) della poetessa Vittoria Colonna, moglie di Ferrante d'Avalos marchese di Pescara. Le *Rime* della Colonna, scomparsa nel 1547, saranno pubblicate postume nel 1558 a cura di Girolamo Ruscelli¹²² e incontreranno una certa fortuna fra i musicisti del tempo. Delle almeno dodici raccolte madrigalistiche che fra 1569 e 1595 ospitano liriche di Vittoria Colonna due in particolare si segnalano in quanto ad esse completamente dedicate: *Le Stanze della S.ra Vittoria Colonna marchesana di Pescara illustrissima. Composte da Nicolo Dorati [...] a quattro voci* (Venezia, G. Scotto 1570-1571: ventisei componimenti) e i *Quatordecì sonetti spirituali della illustrissima et eccellentissima divina Vittoria Colonna d'Avalos [...] Messi in canto da Pietro Vinci siciliano [...] a cinque voci* (Venezia, Erede di G. Scotto 1580).

Prima ancora del 1558 queste *Rime* dovevano già circolare manoscritte, poichè alcune sono incluse nel *Primo Libro di Madrigali a quattro* (1547) di Hoste da Reggio e nel *Primo Libro de Canti a quattro voci* (1548) di Gio. Tommaso Cimello. Anche il veronese Bonzanino accoglie fra i suoi madrigali del Ms. 221 due dei sonetti poi pubblicati nelle *Rime*.¹²³ Certamente la sua ultima lezione accademica riguarda alcuni

¹²¹ Cfr. TURRINI, *Catalogo cit.*, pp. 204-210.

¹²² *Tutte le Rime della Illustriss. et Eccellentiss. Signora Vittoria Colonna, Marchesana di Pescara. Con l'espositione del Signor Rinaldo Corso, nuovamente mandate in luce da Girolamo Ruscelli*, Venezia, Gio. Battista e Melchior Sessa Fratelli 1558.

¹²³ Si tratta di *Spiego ver voi Signor* (Seconda parte: *Bramo quel raggio*) e *Gli angeli eletti*, entrambi a 4 voci. Il testo del primo sonetto, nella versione di Bonzanino, presenta qualche variante rispetto all'edizione delle *Rime*.

dei versi «della Peschara» da lui musicati, a riprova del duplice interesse, musicale e letterario, che questi incontri rivestono.

Anche i versi oggetto della precedente lezione (16 dicembre 1548), quelli del sonetto petrarchesco *La gola e'l sonno e l'otiose piume*, risultano musicati; compaiono infatti in apertura del *Primo Libro di Madrigali a cinque voci* (Venezia, Antonio Gardano 1549) del lucchese Nicolò Dorati. Non sappiamo se i Filarmonici conoscessero questa versione musicale del sonetto (per altro pubblicata dopo la lettura accademica) né è identificabile il «Rinnovato» che tenne la lezione. È comunque da rilevare come questa lettura petrarchesca trovi poi un seguito nelle lezioni sui sonetti del poeta tenute in accademia dal Padre Matteo Del Bue. Anche la preponderante presenza di Petrarca nelle opere madrigalistiche di Nasco e Ruffo conferma la predilezione accordata in ambiente accademico ai versi petrarcheschi.

A rilievi ancor più interessanti si offre la nota relativa alla lettura del 18 novembre. In apparenza essa non fornisce informazioni maggiori delle altre scarse registrazioni, se non la certezza che il testo in questione è stato musicato. Si parla infatti di una lezione tenuta «sopra le parolle» di un madrigale, del quale sono riportati alcuni versi; v'è anche un riferimento ai lettori di quel giorno e all'autore della musica, nascosti però dietro i loro appellativi accademici.

Dai vari registri della Filarmonica possiamo ricavare i nomi accademici di alcuni Compagni, riportati parzialmente, e con alcune discrepanze, anche nei settecenteschi *Statuti e cognomi degli Accademici e Padri*, volume manoscritto dell'Archivio di Stato di Verona.¹²⁴

¹²⁴ VAS, Fondo Dionisi, *Statuti e cognomi degli Accademici e padri*, cc. [30r-31r]. Riporto l'elenco dei Filarmonici, con relativi nomi accademici, dalla fondazione al 1551, indicando fra parentesi l'eventuale diverso appellativo con il quale l'accademico compare sui documenti della Filarmonica. I nomi racchiusi fra parentesi quadre non compaiono nella lista del manoscritto. I nomi compresi nell'elenco rappresentano la metà circa dell'organico accademico nel 1551:

Gioseffo Manuelli, *Duro*

Donise Dionisi, *Infiammato*

Angelo Malavinca, *Lieto*

Gio. Antonio Romano, *Ingannato* (*Dubioso*)

Matteo Panvinio, *Gradito*

Bartolomeo Mantegazzo, *Innobile* (*Travagliato*)

Domenico Brusasorzi, *Abbagliato*

[Agostino Bonzanino, *Ispedito*] [...] fondatori

[?, *Rinnovato*]

[?, *Costante*]

Alessandro Campagna, *Grato* (dal 1549)

Gio. Domenico Tedeschi *Spogliato* (dal 1550)

Né l'elenco suddetto né i documenti filarmonici consentono di individuare gli accademici *Costante* e *Ispedito*, non ricorrendo i due nomi in alcuna delle fonti. Cavazzocca Mazzanti ritiene di identificare il *Costante* con il conte Antonio Landriani, cortigiano del duca di Urbino, invitato nel maggio 1552 ad assistere con altri «gentilhuomini» alle lezioni dei Padri;¹²⁵ egli rileva che il duca Guidobaldo era a Verona sul finire del 1548 ed aggiunge che «il Landriani, uomo di lettere, si crede appartenesse ad una accademia di Roma con l'epiteto di *Costante*. Probabilmente è lo stesso che il 18 novembre 1548 lesse un madrigale alla Filarmonica».¹²⁶

È difficile seguire Cavazzocca Mazzanti su questa labilissima traccia. La circostanza è affatto priva di riscontro sui documenti filarmonici che, con l'abituale scrupolo, avrebbero certo registrato un evento così inconsueto come una lettura tenuta da un ospite, soprattutto se prestigioso; a rendere l'ipotesi poco credibile intervengono poi i ben più sostanziosi particolari che sul componimento ricaviamo da altre fonti.

Se non si può risalire all'identità del lettore – che va comunque cercato fra i Compagni della Filarmonica – riconosciamo invece l'accademico *Ispedito* autore del madrigale nel colto musicista Agostino Bonzanino. Il brano in esame è il primo dei componimenti contenuti nel ms. 223 dell'Accademia Filarmonica ed è il solo, con il *Dialogo della Sarra a 7 di Jan Nasco*, del quale sia indicato sul manoscritto il nome del compositore. In fondo alla parte del Tenore compare infatti la dicitura: «Finis codesto diavolo del Bonzanino»; l'attribuzione è inoltre confermata dalla presenza del madrigale con l'indicazione «a 8. dialogo» nella Tavola del citato Ms. 221.

Riporto di seguito il testo completo del madrigale, dal quale ricaviamo dati preziosi per meglio definire i contorni dell'attività poetico-musicale svolta dagli Accademici veronesi:¹²⁷

Michele Pozzo, Sitibondo (dal 1551)

Alberto Lavezola, *Disioso* (dal 1551).

¹²⁵ *Atti*, c. 77r [20 maggio 1552]: «L'andarà parte di dar licentia alli infrascritti gentilhuomini, di venir nell'accademia nostra ale lettioni che vi si fanno ali giorni suoi deputati videlicet: le feste al Padre Bue, il sabbato al Beroldo, et un altro giorno della settimana al Pitato...». Cfr. CAVAZZOCCHA, *Contributo* cit., p. 101.

¹²⁶ *Ivi*, p. 115, nota 68.

¹²⁷ Al v. 2 il Soprano porta *ben* per *bel*. Nel riprodurre il testo si è conservata la lezione originale, intervenendo soltanto sulla punteggiatura. Una riprod. fotografica della parte

Chi non conosce amore,
ond'ogni buono et ogni bel deriva,
non si può dir ch'ei viva.
Dalla vil gent'avvolt'in ciec'errore
non è intesa d'amor l'alta virtute
che mand'ogni salute.
L'aure penetr'il suo bel raggio ardente;
anc'ogni core, se ne riman gelato
nel freddo mar de suoi bassi desiri,
amor, tu che l'huom tiri
fuor dalla morte ad immortale stato,
spira ver noi la tua virtù infinita,
che ne ritorni in vita.

Il testo ripropone in chiave poetica gli stessi *contrapposta* rilevati nel verboso Proemio degli Statuti. Attorno al centrale *alta virtute* vs. *bassi desiri* si dispongono i vari *ardente-gelato*, *morte-immortale* ad amplificare il contrasto fra la «viltà» della *gent'avvolt'in ciec'errore* e la *virtù infinita* che spira verso chi *conosce amore*. Nel *buono* e *bel* che da *amore* derivano si coglie la duplice valenza etico/estetica annessa alla virtù (= condizione di eccellenza morale e intellettuale) perseguita dai Filarmonici attraverso l'esercizio di musica e lettere. V'è poi da rilevare l'affinità di questi versi con la ballata inserita negli *Asolani* (Libro I) di Pietro Bembo:

Amor la tua virtute
non è dal mondo e dalla gente intesa,
che da viltat'offesa
segue suo dann'e fugge sua salute.
Ma se tue lode fusser conosciute
tra noi si come là dove risplende
piu del tuo vivo raggio,
dritto commin'e saggio
prenderia nostra vita che no'l prende
e tornerian con la prima beltade
gl'anni dell'oro e la felic'etade.

Una possibile relazione fra i due componimenti rinvia agli attivi scambi culturali fra l'ambiente veronese e la corte di Ferrara, dove Bembo compone gli *Asolani* durante il suo soggiorno fra 1497 e 1505

di Tenore è data in TURRINI, *Accademia* cit., Tav. XI (tra le pp. 82-83).

(si trasferirà poi a Urbino, altro centro di cultura con il quale la Filarmonica ha saldi rapporti). La lettura poetica sul madrigale di Bonzanino poteva trarre più di uno spunto dal didascalico e cortese dialogo bembesco sull'amore, una copia del quale figura nel citato *Inventario de' Libri Volgari* dell'Accademia. Inoltre, questo inserto lirico degli *Asolani* era stato musicato, fra gli altri, da Arcadelt e posto in chiusura del suo *Vero Secondo Libro di Madrigali* Venezia, Antonio Gardano 1539).¹²⁸ La raccolta è sicuramente nota ai Filarmonici che del musicista fiammingo possiedono la collezione, intera o quasi, delle opere, come risulta dagli inventari dell'Accademia. La veste musicale, «singolarmente composta e solenne» del madrigale di Arcadelt è, secondo Einstein, non occasionale ma programmatica; «un netto distacco da frottola e villanella, proclamazione di una concezione nuova dell'amore e del culto della donna».¹²⁹ Allo stesso modo il madrigale di Bonzanino propone un «programma poetico» – che è poi quello della stessa Accademia Filarmonica – e lo affida a un altrettanto solenne apparato polifonico (un *dialogo a 8*) con ogni probabilità destinata alle celebrazioni per l'anniversario di fondazione.¹³⁰

Gli «esercitij» poetico-musicali della Filarmonica, e l'attività produttiva che da essi scaturisce, hanno un preciso punto di riferimento nella cultura di stampo cortigiano e accademico fiorente nell'area veneto-padana e facente capo a centri quali Venezia, Mantova, Ferrara.

¹²⁸ V. la trascrizione in EINSTEIN, *The Italian Madrigal* cit., III, pp. 44-46.

¹²⁹ *Ivi*, I, p. 65.

¹³⁰ Impianto di particolare imponenza presentano due componimenti certo destinati alle feste accademiche: *Chi non conosce amore*, posto in apertura del ms. 223, e *Hor che l'aria serena* nel quale potremmo riconoscere l'inno della Filarmonica che veniva cantato in occasione dei festeggiamenti per il primo maggio (cfr. TURRINI, *Filarmonica* cit., p. 21, dove è riprod. il testo). La scrittura decisamente «corale» della musica – d'andamento in prevalenza accordale – e la simmetrica alternanza di sezioni cantate e misure d'aspetto fa pensare a un'originario impianto per due cori a quattro alternati (di un secondo coro non rimane traccia) con ciascuna voce munita di intavolatura luitistica che riassume le altre parti del coro. Rilevo le affinità, probabilmente non del tutto casuali, fra i concetti espressi nel testo del *Dialogo* di Bonzanino e l'espressione con la quale esordisce Agostino di Negro Gropallo nella dedica ai Filarmonici dei *Madrigali a sei a sette et a otto voce* di Vincenzo Ruffo: «Quella chiara, et viva luce, la quale dalle alte Virtù di V.S. Honorat. risplende, et che co raggi suoi ha forza di accendere d'ogni honesto disio i più gelati cuori d'altrui [...]». La «virtù infinita» spirante da «amore», cui il *Dialogo* fa riferimento, potrebbe anche intendersi come una sorta di laica trasposizione dei doni carismatici dello Spirito Santo (anche il verso «l'aure penetr'il suo bel raggio ardente» rimanda alla tradizionale iconografia divina). Poiché la cerimonia religiosa che apre l'annuale celebrazione del primo maggio è sempre dedicata allo Spirito Santo (cfr. TURRINI, *Filarmonica* cit., p. 151), il madrigale di Bonzanino diverrebbe così l'ideale tratto d'unione fra i momenti sacro e profano della festa.

Con questi l'ambiente veronese ha relazioni di lunga data, risalenti al periodo dei frottolisti veronesi e prima ancora, attraverso Guarino da Verona e la sua scuola, al diffondersi dell'umanesimo. Di questa eredità culturale la Filarmonica è la naturale depositaria; essa prosegue il dialogo con i tradizionali interlocutori, trovando nella materia letteraria e musicale del madrigale un nuovo elemento propulsore di scambi e confronti fra le rispettive esperienze artistiche e culturali.

In tal senso, nella pur breve esperienza delle sedute letterarie fra 1548 e 1549 è pensabile che qualche attenzione sia stata dedicata anche al rapporto testo/musica nei componimenti esaminati. Se, come credo, il «par de concerti» da farsi dopo la lezione non serve soltanto «per recreation delli adunati», ma è inteso come ideale continuità nella musica della dissertazione sui contenuti poetici del testo (ciò almeno per i due componimenti di Bonzanino *Chi non conosce amore* e l'ignoto sonetto della Colonna), queste lezioni potevano fornire una valida risposta all'esigenza di una più efficace proiezione dei valori poetici nella musica che nel madrigale si veniva allora facendo strada.

Le scarse notizie rimaste su quelle letture e il loro esaurirsi in una fase ancora sperimentale non consentono però di formulare che un'ipotesi, per quanto suggestiva, sui reali contenuti di quella che resta una delle iniziative più interessanti e ricche di potenziali sviluppi (in parte poi realizzati nelle opere madrigalistiche di Nasco e Ruffo) intraprese dall'Accademia Filarmonica nella prima fase della sua storia.

Verona

MARCO MATERASSI