

**Predella** journal of visual arts, n°33, 2013 - [www.predella.it](http://www.predella.it)

**Direzione scientifica e proprietà** / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [editors@predella.it](mailto:editors@predella.it)

*Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa* / **Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year**

*Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima* / *All articles are subject to anonymous peer-review*

**Direttore scientifico aggiunto** / *Scholarly Associate Editor:* Fabio Marcelli

**Comitato scientifico** / *Editorial Advisory Board:*

Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Annamaria Ducci, Simona Menci, Linda Pisani, Riccardo Venturi

**Coordinatore della redazione** / *Editorial Coordinator:* Giovanni Luca Delogu

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

**Main partner & web publisher:** Sistema Museo - [www.sistemamuseo.it](http://www.sistemamuseo.it)

Web design: *Arianna Pulzonetti*, Sistema Museo, [pulzonetti@sistemamuseo.it](mailto:pulzonetti@sistemamuseo.it)

Programming & system administration: *Matteo Bordoni*, [www.musacomunicazione.it](http://www.musacomunicazione.it)

**Predella Monografie** - ISSN: 1827-4927 - ISBN: 978-88-6019-678-1

**Editore:** Felici Editore - [www.felicieditore.it](http://www.felicieditore.it)

**Direttore responsabile** / *Managing Editor:* Barbara Baroni

**Direttore editoriale** / *Publisher:* Fabrizio Felici

Grafica e impaginazione / *Design and layout:* Mara Moretti, InQuota.it, [www.inquota.it](http://www.inquota.it)

Grafica di copertina / *Cover art:* Giuseppe Andrea L'Abbate

## **I *musici convivii* di Roma (1530-1540) e la dimensione sonora del banchetto nel Rinascimento**

*La Rome des années 1530-1540 voit fleurir une vie culturelle et artistique d'une rare richesse, où s'épanouissent au sein des familles de cardinaux différentes académies littéraires, dont les plus célèbres ont pour nom les Vignaiuoli, la Virtù ou encore le Sdegno. Or ces académies justifient leur existence davantage par des banquets que par des travaux d'érudition humaniste. Autour de la table, rassemblant hommes de lettres, musiciens et peintres, ces réunions perpétuent une tradition qui place l'expérience sonore au cœur de la vie festive, qu'il s'agisse de la conversation ou de la récitation poétique, souvent chantée et accompagnée d'un instrument de musique. La présente étude analyse la dimension sonore et performative du banquet académique romain, dans lequel un aspect essentiel est valorisé, celui de la conversation entre les participants, c'est-à-dire un échange au cours duquel se construit une culture et une identité commune.*

Devastata dal Sacco del maggio 1527, la Roma delle settimane e dei mesi che seguono l'*urbis direptio* non è certo un luogo privilegiato per lo studio del banchetto nel Rinascimento. Ma dopo la riconciliazione di Bologna tra Clemente VII e Carlo V nel 1530, il decennio seguente vede sbocciare una vita culturale e artistica di rara ricchezza che fiorisce soprattutto in seno alle famiglie dei cardinali. Numerosi letterati impegnati come segretari, raggiunti da musicisti e pittori al servizio dei porporati, costituiscono una rete di amicizie che si rigenerano durante le numerose cene, più o meno informali, che scandiscono le serate romane. Nel prolungamento di queste cene nascono, in questo periodo, alcune accademie, tra cui le più celebri hanno per nome i Vignaiuoli, la Virtù o lo Sdegno.

A prestar fede alle testimonianze che ci sono giunte, queste accademie giustificano la loro esistenza piuttosto con dei banchetti che non con dei lavori di erudizione umanistica. Come si vedrà, queste riunioni perpetuano una tradizione che pone al cuore della vita festiva l'esperienza sonora, ossia la conversazione o la recita poetica. La dimensione sonora non costituisce tuttavia un dato universale della serate rinascimentali, a quanto riporta uno dei maggiori attori di questi banchetti romani, il friulano Giovanni Mauro d'Arcano. Nel suo *Capitolo del viaggio di Roma* scritto nel 1529, egli scopre con sorpresa il silenzio delle *veglie* senesi:

Poi vidi certi giuochi alla senese  
Huomini, & donne insieme mescolate.  
Eran domestichezze a la francese

O per non gir piu oltra alla lombarda  
Non usitade nel Roman paese.  
Non era gia ballare alla gagliarda

A suon di trombe : ma una certa festa  
Che si facea, quasi alla muta, & tarda.<sup>1</sup>

Se si può essere certi di una cosa, è che la festa non era di sicuro muta durante le riunioni di Giovanni Mauro e dei suoi compagni. Ma per riuscire ad avere un'idea della dimensione sonora dei banchetti romani, bisogna affrontare una penuria documentaria particolarmente acuta, poiché non sembra sussistere alcun resoconto dettagliato né alcuna fonte musicale. Per tentare di circoscrivere questa realtà, si è costretti in primo luogo a considerare la poesia burlesca di Mauro stesso, di Berni, di Annibal Caro e dei loro amici che, come si vedrà, era recitata durante le cene. D'altra parte, alcune descrizioni delle serate ci informano non solo degli attori, ma anche delle modalità performative di tale poesia, permettendoci così di ricostituire parte della realtà sonora e musicale di questi banchetti. Prima, può risultare utile tracciare un rapido ritratto della situazione accademica romana tra il 1530 e il 1540, la quale, seppur fiorente, rimane poco nota a causa di una documentazione rara e frammentaria<sup>2</sup>.

### 1. *Vignaiuoli e Vertuosi* : le cene accademiche a Rome

È Claudio Tolomei, uno dei principali attori di questo fausto periodo culturale romano, ad avere spiegato meglio l'importanza e la funzione dei banchetti per lui e i suoi amici:

È vero quel che disse Cicerone, che i Latini li trovarono miglior nome, chiamandolo Convito, che non fecero i Grechi, chiamandolo simposio ; perch'egli è un vivere insieme assai più che un bere insieme. E si sente in non so che modo rinfrescare, e quasi rinovellar la vita dell'homo. Io dirò veramente con quel filosofo platonico, che'l convito honesto è cagion di molti buoni effetti : conciosia cosa ch'egli ingagliardisce le membra, ristora gli humori, ricrea gli spiriti, diletta i sentimenti, e sveglia la ragione ; l'honesto convito è riposo delle fatiche, rilassamento delle cure, cibo dell'ingegno, esca dell'amicizia, segno della magnificenza, nido delle grazie, e solazzo della vita. Et perche nel vero convito (come disse Varrone) non debbe esser minor numero di quel delle grazie, ne maggior di quel delle muse ; ben si pare ch'egli sempre si chiude, e si raccoglie intra le Muse e le Grazie<sup>3</sup>.

Tali cene, da non interpretare come semplici divertimenti festosi, ma piuttosto come momenti di grande intensità che danno un senso collettivo a una comunità d'individui, scandiscono la vita romana con una certa frequenza. Tra le numerose testimonianze pervenuteci, quella di Marco Pio, redatta nel 1536, merita di essere citata per il suo entusiasmo e per il riferimento alla dimensione musicale che a volte potevano prendere tali riunioni:

Da tutte le parte di questa alma città et florida corte di cavalleri et signori virtuosi non si sente parlare se non di feste, de bali, canti, giostre, torneamenti, livree, mascarate et simil facende, né sin qui vi è stato persona che habbia detto a 4 o 6 suoi amici: 'Fratelli, non se vogliam nui questa sera trovare insieme in cena domestica et giocosa conversatione?' O reverendissimo et illustrissimo mio signor et patrone, o Pavia, o Bologna illustrissimi et reverendi, o Stroza, o Spinula, Casa, degni vui soli di godervi Roma in virtuosa et suave conversatione<sup>4</sup>.

Tra i sovraccitati promotori delle serate, due sono direttamente coinvolti nella nascita di accademie, se, come probabile, 'Stroza' si riferisce a Uberto Strozzi, nipote di Baldassare Castiglione e fondatore dell'accademia dei Vignaiuoli, alla quale partecipa Giovanni della Casa, ugualmente presente nella lettera<sup>5</sup>. La creazione dei Vignaiuoli risale al 1532, data in cui Uberto Strozzi (1505-1553) si stabilisce a Roma in seguito alla morte del padrone, il cardinale Pompeo Colonna, che operava a Napoli in veste di viceré. Documentata solamente da lettere e altre testimonianze indirette, l'accademia dei Vignaiuoli non appare vincolata da regole o da un'organizzazione particolare, ma si presenta piuttosto come una « libera aggregazione di persone colte, unite da comuni consuetudini di vita e da condivisi interessi letterari, più che da istituzionali regole di comportamento »<sup>6</sup>. Attiva dal 1532 al 1537, riunisce numerosi segretari che lavorano al servizio del papato e dei prelati, ma anche i mecenati stessi. Della Casa è così associato all'accademia insieme a Francesco Maria Molza in una lettera scritta da Francesco Berni pochi giorni prima della morte, il 7 maggio 1535, così come il cardinale Ippolito de' Medici che non si sarebbe perso per niente al mondo quelle serate. Uno dei suoi *capitoli* indirizzati a Berni inizia con le seguenti parole: « Reverendo messer Francesco Berni / io mi ritrovai hier sera a una cena / con quei capitulai vostri moderni »<sup>7</sup>.

Il nome d'Ippolito è ugualmente correlato alla creazione di un'altra accademia, quella della Virtù, documentata però con sicurezza solo dal 1538, ossia tre anni dopo la morte del porporato, dato che impedisce di attribuirgliene definitivamente la paternità<sup>8</sup>. Una certa confusione circonda le attività e gli scopi reali dei *Vertuosi*. Sembra infatti che l'accademia abbia dato luogo a due tipi di incontri completamente diversi: da un lato, le lettere di Annibal Caro alludono a delle riunioni settimanali che si svolgono unicamente durante il periodo del carnevale<sup>9</sup>.

Nel marzo del 1538, Caro scrive a Benedetto Varchi per informarlo dell'evoluzione del 'Giuoco della Vertù', trasformatosi in « regno » durante il precedente carnevale: « ogni settimana sedeva un re, quale avea a fare una cena, e ognuno l'avea a presentare d'una stravaganza e d'una composizione, tanto che a gara l'uno dell'altro e gli re e i vassalli hanno fatto cose che danno che dire a tutta Roma »<sup>10</sup>. Alcune delle 'stravaganze e composizioni' dei *padri vertuosi*, come amavano chiamarsi, si sono perpetuate. Una di queste fu stampata da Antonio Blado, e il suo colophon si riferisce esplicitamente all'accademia: « Stampata in Baldacco per Barbagrigia da Bengodi con grazia e privilegio della bizzarissima Accademia de Vertuosi »<sup>11</sup>. I re della Virtù sono ancora citati da Caro nel maggio 1540, dopodiché la sua corrispondenza rimane muta sull'argomento<sup>12</sup>.

Come collegare tale *bizzarissima* accademia a un gruppo del medesimo nome che si riunisce due volte a settimana in casa di Claudio Tolomei, per leggere e discutere del trattato di architettura di Vitruvio? Se Tolomei sembra aver partecipato alle sessioni carnascialesche del regno della Virtù, le sedute che egli accoglie sono di tutt'altra natura e non possono essere confuse con le serate evocate da Annibal Caro. Forse l'accademia vitruviana di Tolomei è nata congiuntamente, verso il 1538, e i suoi membri organizzavano le feste del regno della Virtù durante il periodo di carnevale. Siccome l'accademia vitruviana non è documentata prima del 1541, è anche lecito immaginare che Tolomei abbia proposto ai re e vassalli di trasformare l'accademia conferendogli scopi più elevati<sup>13</sup>. È Luca Contile, in una lettera scritta il 18 luglio 1541 a Sigismondo d'Este, ad informarci dell'esistenza « vitruviana » dell'Accademia della Virtù, dandone una lista dei membri tra cui figurano Molza, il dottore spagnolo Longhena, « possessore delle sette arti liberali », Giuseppe Cincio, medico fiammingo di Margherita d'Austria, stimato conoscitore di greco, Guillaume Philandrier, Marcantonio Flaminio e Francesco Agostini da Fabriano<sup>14</sup>. Due anni dopo, nel 1543, Tolomei descrive, in una lunga lettera al conte Agostino Landi, il programma della sua accademia e propone un ambizioso piano editoriale, che a quanto pare non sarà mai attuato<sup>15</sup>.

Claudio Tolomei va accreditato della creazione di un'altra accademia di forte stampo umanista, che vede luce poco prima del 1539. A tale data, Antonio Blado stampa il risultato dei suoi lavori, i *Versi et regole de la nuova poesia toscana*, una raccolta di poesie italiane composte sulle regole quantitative della poesia latina. Le proposte di Tolomei e dei suoi amici dell'Accademia della Poesia Nuova furono accolte con un certo scetticismo, a quanto si desume proprio dalle parole di Tolomei. In un plico a Benedetto Accolti, cardinale di Ravenna e amatore di lettere, egli si avvale di molteplici precauzioni per presentargli un saggio di testi che allega alla sua missiva<sup>16</sup>. Questi tentativi di adattare i metri classici alla poesia vernacolare,

rimasti senza successo in Italia, saranno adottati dai poeti e musicisti francesi, tra cui Antoine de Baiif, si sa con quale fortuna<sup>17</sup>.

L'ultima esperienza accademica di quegli anni è anche quella meglio documentata. La sua creazione risale verosimilmente al 1540, anno in cui viene pubblicato a Roma un libro di calligrafia intitolato *Libro nuovo d'imparare a scrivere tutte sorte lettere antiche et moderne*. L'autore, Giovanbattista Palatino, lo dedica all'Accademia dello Sdegno, di cui era segretario<sup>18</sup>. Tale accademia era stata fondata, sotto gli auspici del cardinale Alessandro Farnese, da Girolamo Ruscelli (1504-1566). Quello che si sa dei suoi membri e delle sue attività fa pensare a una forma di sintesi tra accademie umanistiche e serie di Tolomei e riunioni più festose dei Vignaiuoli. Gli attori sono sempre gli stessi: Molza, Tolomei, Atanagi, Trifone Benci, pilastri dello Sdegno, ai quali si associano Giacomo Cenci, l'*Arcisdegnato* Tommaso Spica, principe dell'accademia, e Giovanbattista Palatino, il segretario. Va notato che il libro è la prima pubblicazione accademica romana non uscita dai tipi di Antonio Blado, il quale aveva precedentemente messo la sua stamperia a disposizione dei Vertuosi et della Nuova Poesia. Forse egli non era in grado di rispondere alla sfida tecnica posta dall'opera di Palatino, che include figure di sonetti-rebus non semplici da comporre<sup>19</sup>. In tali rebus ricorrono frequentemente note musicali rappresentate su tetragrammi (fig. 1), un'indicazione della cultura musicale dei membri dell'accademia e più generalmente dei lettori del libro di Palatino<sup>20</sup>.

## 2. Improvvisare cantando nelle accademie romane

Vignaiuoli, Vertuosi, Sdegnosi formano così dei sodalizi più o meno duraturi, più o meno formali, che cementano la vita culturale romana di questo decennio. La loro *virtuosa conversatione*, tanto apprezzata da Marco Pio, che costituisce il sale dei banchetti accademici, capace secondo Tolomei di rigenerare la vita umana, può a volte essere trasfigurata dal canto. Tale dimensione propriamente musicale dei banchetti è rivelata da una lettera di Giovanni Mauro, rendiconto dettagliato di una serata romana del 1531:

La sera di S. Lucia il Sig. Musettola fece cena alli Poeti, dove anch'io per poeta fui convitato, et altro vino non fu bevuto che di quello della vigna del Pontano, fatto venir da Napoli a posta. Il quale hebbe in se tanto vigor poetico, che tutti ci riscaldò, non in vederlo solamente, ma in gustarlo, & in beverne oltre a sette, o otto volte per uno, & tal vi fu, che arrivò al numero delle Muse. [...] Il nostro M. Marco [Cademosto] da Lodi cantò nel fine della cena a suon di lira, la qual toccò a sonare a M. Pietro Polo. & egli cantò: *Per me si va ne la città dolente*. Se per avventura vi piacesse d'intendere i nomi de' convitati, io veli sottoscrivo da capo a piedi. Et prima il Sig. Musettola, il vescovo da Gambarà, Pietro Paolo, il Blosio, il Sanga, il segretario da l'Occhio, il vescovo della

Cava, M. Marco da Lodi, il Molza, M. Bino, il Fondulio, il Bardo, Maestro Ferrante Siciliano. D'altri non mi ricorda, se non di me. Mancovvi il Giovio, toltoci dal Cardinal de Medici, & mancaste voi<sup>21</sup>.

« Voi », ossia Gandolfo Porrino, poeta e segretario di Giulia Gonzaga al quale Mauro, poco dopo associato ai Vignaiuoli allo stesso titolo di Molza, Bini, e Giovio, si rivolge qui<sup>22</sup>. Va notato come l'unico fatto degno di essere riportato, ad eccezione della provenienza del vino bevuto durante la serata, sia la produzione musicale di un brano della *Divina Commedia* di Dante. I due interpreti non sono noti come musicisti particolarmente stimati. Il cantante Marco Cademosto (1477 – post 1544), detto Marco da Lodi, era legato al cardinale Ippolito de' Medici dal 1529. Questo poeta-cantante trascorse la vita al servizio di prelati: prima di servire Ippolito, era stato familiare del cardinal Silvio Passerini, poi dei cardinali Farnese e Cesarino<sup>23</sup>. I suoi *Sonetti et altre Rime di M. Marco da Lodi con proposte et risposte de alcuni huomini degni et con alcune Novelle Capitoli et Stanze* (Roma 1544) comprendono diversi sonetti dedicati a Ippolito de' Medici, con le *risposte* di quest'ultimo. Altri sono indirizzati a Leone X, che aveva sicuramente apprezzato il suo talento. Alla fine della raccolta, Cademosto dichiara aver potuto stampare solo sei novelle, altre ventisette essendogli state derubate durante il sacco di Roma. Cademosto era noto per i suoi detti e le sue arguzie, riportate da Lodovico Domenichi. Ma era anche conosciuto come cantante, a quanto dice Berni che lo chiama « el cantore da Lodi » in una lettera del 1528 e sembra schierarlo dalla parte della fazione francofila, ossia all'opposto delle posizioni politiche adottate dal suo accompagnatore durante la serata da Muscettola<sup>24</sup>.

Poche sono le probabilità, infatti, che il suonatore di *lira* Pietro Polo sia Pier Paolo Vergerio, come lo ha affermato Andrea Barbieri. Nulla indica d'altronde che Vergerio fosse a Roma nel 1531, e il suo nome non è legato a nessun artefice della vita culturale e artistica romana di quegli anni<sup>25</sup>. Più verosimile risulta l'identificazione con un Pietro Polo o Pier Polo che appare regolarmente in quel periodo nell'epistolario di Michelangelo e di Baccio Bandinelli, *ossia* Pietro Polo Marzi da San Gimignano, all'epoca segretario di Clemente VII<sup>26</sup>. Primogenito di una famiglia di cinque fratelli, Pietro (o Pier) Polo fu un fedele servitore dei Medici, insieme ad altri due fratelli, Angelo e il minore Marzio<sup>27</sup>. Per una strana coincidenza, Pietro Polo possedeva un manoscritto tuttora conservato della *Divina Commedia*, ed è precisamente un brano della *Commedia* che egli accompagna con il suo strumento nel corso della serata<sup>28</sup>.

La lettera di Mauro è spesso citata ad illustrare l'attività delle reti culturali romane di questo periodo, ma non mi risulta che nessuno abbia mai discusso il fatto che un brano della *Commedia* di Dante sia stata cantata sulla lira<sup>29</sup>. Si tratta nondimeno di un punto importante: il documento ci ricorda che la poesia era quasi sempre cantata

in tali occasioni. Ne viene data conferma dal fondatore degli *Sdegnati*, Girolamo Ruscelli, nel suo *Trattato del modo di comporre in versi nella lingua italiana* (Venezia 1559). A proposito della differenza tra prosa e versi, egli precisa riguardo a questi ultimi:

quando sieno belli e perfetti, tengono il primo luogo dell'eccellenza nel parlare umano; e nell'armonia, che le umane orecchie possono ricevere, non mancando loro altro per arrivare al sommo grado della perfezione che l'esser cantati con bella voce è con perfetta ragion musicale. La qual cosa noi procuriamo di fare e ne' conviti e nelle feste e solennità principali<sup>30</sup>.

Era quindi a seconda delle circostanze, e non in funzione del genere e delle forme, che la poesia veniva cantata oppure no: Dante poteva così essere cantato al suono della *lira da braccio*, allo stesso modo dei *capitoli* burleschi, i quali, seppur totalmente opposti dal punto di vista letterario alla *Divina Commedia*, ricorrevano esattamente alla stessa forma metrica, ovvero la *terza rima*. Lo stesso Ippolito de' Medici ci informa su questo punto nel sopra citato *capitolo* rivolto a Berni. Il cardinale gli racconta di una cena trascorsa con i compagni del poeta (« con quei capitulai vostri moderni »), i quali recitarono dei *capitoli* durante il convito: « chi dicea piano i suoi, chi li cantava / dichiarando col viso istrani affecti / ma poi ciascun de sé si comentava »<sup>31</sup>.

In quale modo Dante o Berni venivano cantati in queste cene romane? Possiamo averne tuttora un'idea relativamente precisa, consultando le fonti musicali che presentano diversi esempi di formule d'accompagnamento per *terza rima*, sulle quali è molto facile cantare un canto dell'*Inferno* o una poesia burlesca. In base a un'esclusività regionale già segnalata da Victor Coelho, queste *arie per cantar terzi* appaiono unicamente nelle fonti fiorentine<sup>32</sup>. L'esempio musicale qui sotto propone una ricostruzione ipotetica del materiale musicale adoperato da Marco da Lodi partendo da una formula conservata in un manoscritto fiorentino della fine del XVI secolo<sup>33</sup>.

The image shows a musical score for a vocal line. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat. The melody is written with diamond-shaped notes and stems. Below the notes, the lyrics are written in a serif font: "Per me si va ne la città dolente Per me si va ne l'eterno dolore". The music is divided into measures by vertical bar lines. There are some decorative symbols (crosses and diamonds) at the beginning and end of the first line of music.

*Per me si va ne la città dolente* / Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Magliabechiano XIX, 115, c. 1v



Quest'aria, seppur copiata tardivamente, non deve essere molto distante da quelle che circolavano cinquanta anni prima, all'epoca della serata a casa di Muscettola. La restituzione qui proposta si basa su una semplice intavolatura di liuto, dalla quale è estratta la melodia cantata, accompagnata da una linea di basso che suppone degli accordi che il liutista può liberamente eseguire (l'intavolatura originale comprende delle diminuzioni). Questa presentazione ha il vantaggio di sottolineare il cammino armonico dell'*aria*, identico a quello della prima sezione di una danza ben nota, *La Caracossa* o *La Gamba*, che appare nelle raccolte a stampa della metà del XVI secolo. Ora, questa formula melodico-armonica risulta diffusa all'epoca che ci interessa, e anche prima. Come ha mostrato Patrick Macey, uno dei più celebri *canti carnascialeschi* della fine del Quattrocento fiorentino, la *Canzona de' Confortini* di Lorenzo il Magnifico, era cantato su questa aria, e la sua musica è stata riutilizzata in una *lauda* pubblicata nel 1563 da Serafino Razzi, *Madre de' peccator*<sup>34</sup>. Il cantante Marco da Lodi e il suo accompagnatore Pietro Paolo Marzi erano quindi perfettamente in grado di conoscere questa formula di accompagnamento musicale della poesia in *terza rima*.

Ruscelli, nella sua osservazione relativa ai versi cantati nelle cene o in altre occasioni festive, non cita nessun genere poetico particolare e, difatti, la *terza rima* non è l'unica coinvolta in questa pratica. Antonfrancesco Doni, scrivendo nel 1552, ma riferendosi chiaramente ad un periodo anteriore, mette in scena un gruppo di fiorentini che cantano alla *lira* tutta una serie di poesie diversamente versificate, stanze in ottava rima, sonetti, capitoli, canzoni, sestine, ballate e madrigali.<sup>35</sup> Le formule musicali destinate ad accompagnare i sonetti continuano ad essere copiate alla fine del XVI secolo, attestando della persistenza con cui le opere di Petrarca e dei suoi imitatori furono cantate, e non solo recitate<sup>36</sup>.

La lettera di Mauro d'Arcano specifica che la *lira* di Pietro Polo ha accompagnato Marco Cademosto in un brano di Dante, ma la poesia in *terza* o *ottava rima* poteva ugualmente essere improvvisata durante i divertimenti accademici romani. Una seconda testimonianza permette di rendersene conto con maggior precisione. Si tratta anche di uno dei rari documenti che descrive abbastanza dettagliatamente le riunioni dell'accademia dei Vignaiuoli, menzionando anche, oltre a Marco Cademosto, altri nomi di cantanti-improvvisatori attivi nella Roma dell'epoca. All'inizio della sua edizione delle *Istituzioni al comporre ogni sorte di rima* di Mario Equicola, Marco Sabino ricorda le serate dei Vignaiuoli nella sua dedica a Uberto Strozzi:

La vostra casa fu consagrada alle Muse, e diventò il diporto di tutti i più famosi accademici che fossero in corte, i quali quasi ogni giorno facendo ivi il suo concistoro, il Berni delle sue argute faczie, il Mauro delle sue attrative piacevolezze, monsignor Della Casa, allora in minoribus,

de' suoi ingegnosi concetti, messer Lelio Capiluppo, l'abate Firenzuola, m. Giovan Francesco Bini e l'ameno Giovio da Lucca con molti altri de' loro dilettevoli capricci in presenza di V.S. nelli vostri musici convivi dolcemente parlavano [...] Né lascerò di dire che ivi i maravigliosi dicitori d'improvvisa Giovanni Battista Strozzi, il Pero, Niccolò Franciotti e Cesare da Fano, sopra i soggetti impostigli all'improvviso e prontissimamente cantando, riempivano i petti di chi gli udiva non di minor piacere che di stupore<sup>37</sup>.

Nella sua descrizione, Sabino separa chiaramente i poeti in funzione del modo di produzione delle loro opere, segnalando prima quelli che le recitano dopo averle preparate, e poi quattro membri dell'accademia riconosciuti come « dicitori d'improvvisa ». Nonostante la distinzione operata da Sabino, bisogna tuttavia insistere sul fatto che l'oralità e la spontaneità avevano un ruolo importante nella *performance* e nella trasmissione dei *dilettevoli capricci* di Berni, Mauro e dei loro compagni, quantunque i loro autori non appartenessero alla categoria degli improvvisatori.

I componimenti di Berni possono servire di esempio. Nel 1533, il suo amico Nino Sernini da Cortona era stato pregato da Ferrante Gonzaga di procurargli dei *capitoli* del poeta fiorentino. Dopo avergli inviato quello della *Primiera* e promesso spedizioni future, Sernini dovette riconoscere appena due settimane dopo la difficoltà del compito: « Con difficoltà si cavano dal Berni, il quale non ha copia, ma tutti gli ha alla mente. Hora pensate che bisogna trovar la luna in buon termine, e far che lui habbia pazienza di scrivergli o di dirgli che altri gli scrive ». Qualche settimana dopo, la situazione era ancora più critica al riguardo del *capitolo dell'Ago*, perché Berni « l'ha troppo per buona robba et apena la recita agli amici molto stretti »<sup>38</sup>. L'aneddoto è confermato sei anni dopo da Annibal Caro:

L'Ago del Bernia non si trova se non così spuntato e scrutato, come avete veduto, perchè egli non lo dette mai fuori. E dopo la sua morte quel che ne va d'intorno si cavò la più parte da monsignor Ardinghella, che intendendolo recitare a lui solamente due volte, lo imparò a mente. Se con la memoria di qualche altro si potrà supplire al resto, si vedrà di mandarvelo intero<sup>39</sup>.

Un altro riferimento esplicito al carattere effimero di questa poesia è contenuto nel sovraccitato *capitolo* del cardinale Ippolito. Dopo aver descritto dei duelli poetici intrapresi dai Vignaiuoli, il cardinale aggiunge infatti: « e secondo che dissero hier sera, hanno notati tutti i lor concetti ». Il banchetto romano è quindi il luogo in cui la creazione poetica si compie tramite la recitazione, sia cantata, sia pronunciata *piano* o *in tono*, in uno scambio perpetuo di commenti che permettono a volte — ma non sistematicamente — a un testo di costituirsi, volente o nolente.

Marco Sabino cita quattro membri dei Vignaiuoli particolarmente dotati per cantare la poesia improvvisando: il poeta fiorentino Giovan Battista Strozzi, « il Pero », ovvero

Pietro Gelido, un pisano allora al servizio della famiglia Farnese, Niccolò Franciotti da Lucca, amico dell'Aretino, e Cesare da Fano<sup>40</sup>. Le poche informazioni conservate riguardo a quest'ultimo offrono un eloquente esempio del rapporto instabile che tali poeti, allo stesso titolo di Berni e dei suoi seguaci, intrattengono con la stesura della loro produzione. Se Cesare Marcello ha lasciato un certo numero di opere in forma scritta, era in primo luogo il "modo di fare" di questo « incomparabile di rime compositor estemporario » ad essere ricercato<sup>41</sup>. Infatti, confessava egli stesso di essere un mediocre scrittore, i cui talenti erano anzitutto correlati alla *performance* dei suoi testi, come riconosce in una lettera a Molza<sup>42</sup>. La specificità del suo procedimento di creazione poetica appare in calce a uno dei suoi sonetti, scritto a Roma il 20 febbraio 1540, e inviato a Mantova, commentato con le seguenti parole: « nato a l'improvviso per ciò non merita nè gastigo, nè laude »<sup>43</sup>. D'altro canto, è proprio come musicista, e non come poeta, che egli riceve qualche anno dopo un compenso da parte di Paolo III, segno inequivocabile dell'importanza cruciale della dimensione musicale delle sue improvvisazioni poetiche<sup>44</sup>.

Sarebbe certo eccessivo limitare la dimensione sonora e musicale dei banchetti accademici romani ai soli *capitoli* o all'improvvisazione cantata delle stanze in *ottava rima*. In funzione delle circostanze e dei partecipanti, il madrigale polifonico o la musica strumentale, e in particolare il liuto, prendevano tutto il loro spazio nel corso di queste serate. A tale proposito, Sebastiano del Piombo è citato regolarmente nella corrispondenza di Annibal Caro come uno dei pilastri del « regno della Virtù ». Vasari ricorda l'intimità del pittore con i poeti romani, Gandolfo Porrino, Molza, e soprattutto Berni, di cui era molto vicino<sup>45</sup>. Forse si cimentava anche lui nella recita di versi, ma più probabilmente, la sua partecipazione veniva ricercata per i suoi talenti di liutista. Sempre secondo Vasari, « fra Bastiano » aveva praticato di musica prima di dedicarsi alla pittura, ed egli amava cantare e suonare diversi strumenti, specialmente il liuto<sup>46</sup>.

In altre occasioni, Francesco da Milano, il più grande virtuoso del suo tempo, amico di Berni e musicista al servizio dei Medici (Clemente VII e il cardinale Ippolito) come dei Farnese (Paolo III e il cardinale Alessandro), ha potuto congiungersi agli accademici, senza verosimilmente mancare di portar con sé il liuto. Pontus de Tyard ricorda anni dopo lo straordinario effetto che produsse la sua esecuzione musicale sui convitati di un « festin somptueus & magnifique », svoltosi a Milano in data indeterminata: alla fine del pasto, l'intervento strumentale del musicista rapì i partecipanti in modo tale che sembravano « privez de tout sentiment, ormis de l'ouïe, comme si l'ame ayant abandoné tous les sieges sensitifs, se fust retirée au bord des oreilles, pour jouir plus a son aise de si ravissante symphonie »<sup>47</sup>.

Tale esempio eloquente dimostra a quale punto la dimensione sonora sia

costitutiva del banchetto del Rinascimento. Altri casi simili potrebbero essere citati, quali le celebri descrizioni dei banchetti ferraresi dovute a Cristoforo di Messisbugo, in cui la cura nel descrivere gli intermezzi musicali e la varietà degli strumenti suonati rivaleggia spesso con l'elenco dettagliato delle innumerevoli *vivande*<sup>48</sup>. Questo genere di esempio si distingue però dalle serate accademiche romane principalmente su due punti. In primo luogo, nel contesto del banchetto di corte, la musica come i piatti fanno parte dell'offerta dell'ospite ai commensali. Questi ultimi assaporano una musica che non producono essi stessi. In questo, il banchetto di corte ubbidisce a un protocollo molto più ritualizzato in cui i commensali partecipano a uno spettacolo al tempo stesso come attori e spettatori. I numerosi intermezzi musicali devono essere intesi in questa prospettiva, come ingrediente indispensabile di un costume sociale, inquadrato da regole predefinite, la cui stesura appartiene a una tradizione nella quale si inserisce Messisbugo.

Alla lettura delle rare testimonianze pervenuteci sulle serate accademiche romane, mi sembra che si assista a un genere in cui l'etichetta di corte non sussiste e i rapporti sociali sono più fluidi. Questo contesto amichevole favorisce la dimensione essenzialmente performativa del banchetto accademico romano, nel quale viene valorizzato un aspetto cruciale, quello della *conversatione* tra i partecipanti, ossia uno scambio intorno al quale si costruisce una cultura comune. Se tale cultura si nutre certo di riferimenti, gusti e letture condivise, essa è anzitutto fondata su un'esperienza sonora che permette di definire quello che Bruce Smith ha chiamato una *speech community*, e che dà forma allo stesso tempo alla sua identità<sup>49</sup>. Considerato da questo punto di vista, il banchetto può essere così percepito come il luogo in cui si costruisce e si consolida la relazione di una comunità con l'ambiente sensibile che la circonda.

philippe.canguilhem@univ-tlse2.fr

Traduzione di Diane H. Bodart

- 1 Citato da L. Riccò, *Gioco e teatro nelle veglie di Siena*, Roma 1993, p. 46.
- 2 Non esiste a mia conoscenza nessuno studio di ampio respiro sull'argomento. D. ROMEI, *Da Leone X a Clemente VII: scrittori toscani nella Roma dei papati medicei (1513-1534)*, Manziana 2007, pp. 205-242, rende conto dei *Vignaiuoli* tramite le opere burlesche pervenuteci; R. COOPER, *Litterae in tempore belli. Études sur les relations littéraires italo-françaises pendant les guerres d'Italie*, Genève 1997, pp. 233-265 propone un quadro generale partendo dalle relazioni francesi degli accademici. Si troverà un'ottima sintesi degli anni 1530-1535 in G. REBECCHINI, « *Un altro Lorenzo* »: *Ippolito de' Medici tra Firenze e Roma (1511-1535)*, Venezia 2010, cap. 8.
- 3 C. TOLOMEI, *Delle lettere libri sette*, Venezia 1550, c. 42v: lettera a Giovanbattista Grimaldi (Roma, 26 luglio 1543).

- 4 Archivio di Stato di Mantova (ASMN), Archivio Gonzaga, busta 1905, c. 375v: lettera di Marco Pio (Ferrara) al cardinale Ercole Gonzaga, 23 gennaio 1536. Il documento è pubblicato in REBECCHINI, « *Un altro Lorenzo* », p. 209.
- 5 Gli altri personaggi citati sono verosimilmente: 'Bologna': il cardinale Lorenzo Campeggi (1474-1539) o suo figlio, Alessandro Campeggi (1504-1554), vescovo di Bologna e cardinale nel 1551; 'Pavia': Giovangirolamo de' Rossi (1505-1564), vescovo di Pavia dal 1530; 'Spinula': Agostino Spinola (ca. 1482-1537), cardinale dal 1527.
- 6 ROMEI, *Da Leone X a Clemente VII*, p. 209.
- 7 Il *capitolo* è pubblicato da E. WEAVER, *Inediti vaticani di Ippolito de' Medici*, « Filologia e critica », 9, 1984, p. 127. REBECCHINI, « *Un altro Lorenzo* », p. 212, lo data al 1533. La lettera di Berni è menzionata in ROMEI, *Da Leone X a Clemente VII*, p. 206.
- 8 È Luca Contile, anch'egli membro dell'accademia nel 1541, ad attribuirne la creazione ad Ippolito in una tarda testimonianza: « In Roma similmente fu fondata l'Accademia della Virtù sotto la magnanima autorità d'Hippolito Medici gran cardinale, questa impresa fu parimente senza motto perché fra quei famosi academici, splendor di questo nostro secolo, fu contrasto in qual foggia si dovesse la virtù dipingere; in quel mezzo venne lo stesso generoso cardinale a morte, non si ricercò altro per che volsero alcuni che la virtù fosse morta per la morte di quel prelado vero mecenate di virtuosi a nostri giorni »; L. CONTILE, *Ragionamento sopra la proprietà delle imprese*, Pavia 1574, c. 42. Sull'Accademia della Virtù, si vedano i documenti riuniti da A. SALZA, *Luca Contile, uomo di lettere e di negozj del secolo XVI*, Firenze 1903, pp. 16-20.
- 9 Su tale aspetto dell'accademia, cfr. P. SIMONS e M. KORNEILL, *Annibal Caro's After-Dinner Speech (1536) and the Question of Titian as Vesalius's Illustrator*, « Renaissance Quarterly », 61 (2008), pp. 1069-1097 e la bibliografia citata. Gli autori di questo articolo fanno risalire il 'regno della Virtù' al 1536, data che la lettera di Caro citata qui appresso sembra invalidare. Sulle produzioni poetiche del reame della Virtù, cfr. P. COSENTINO, *L'accademia della Virtù: dicerie e cicalate di Annibal Caro e di altri virtuosi*, in *Cum notibusse et comentariibusse. Lesegesi parodistica e giocosa del Cinquecento*, a cura di A. Corsaro e P. Procaccioli, Manziana 2002, pp. 177-192.
- 10 A. CARO, *Lettere familiari*, a cura di A. Greco, Firenze 1957, vol. 1, pp. 69-70. Le *compagnie di piacere* fiorentine, quali la Cazzuola o il Paiuolo, attive venti anni prima, hanno certamente potuto servire da modello per i *Vertuosi*, come già notato da REBECCHINI, « *Un altro Lorenzo* », pp. 207-8. Il « re » a cui spetta organizzare la cena ricorda il *Signore* della Cazzuola, sottomesso allo stesso obbligo; cfr. Ph. SÉNÉCHAL, *Giovan Francesco Rustici, 1475-1554: un sculpteur de la Renaissance entre Florence et Paris*, Paris 2007; T. MOZZATI, *Giovanfrancesco Rustici, le compagnie del Paiuolo e della Cazzuola. Arte, letteratura, festa nell'età della Maniera*, Firenze 2008.
- 11 *Commento di Ser Agresto da Ficaruolo sopra la prima Ficata del Padre Siceo*, Roma 1539. Si tratta di un commento di Annibal Caro sul *Capitolo dei Fichi* di Molza.
- 12 Cfr. CARO, *Lettere familiari*, I, pp. 194-195, riguardo alle attività del regno della Virtù nel 1540.
- 13 A quanto pare, questa accademia si sarebbe anche chiamata Accademia de lo Studio de l'Architettura, oppure Accademia del Liceo (nome dato alla casa di Tolomei), ma il testo che vi fa riferimento risulta poco chiaro; cfr. D. ATANAGI, *De le rime di diversi nobili poeti toscani*, Venezia 1565, c. 269v.
- 14 *Delle lettere di Luca Contile*, Pavia 1564, cc. 19v-20v. A c. 30v, un'altra lettera aggiunge a questa lista i nomi di Bartolomeo Petruccio e Alessandro Bellanti.
- 15 TOLOMEI, *Delle lettere libri sette*, cc. 104v-110, lettera del 13 novembre 1543. Va notata tuttavia la presenza del Filandro francese, alias Guillaume Philandrier, che avrebbe pubblicato il risultato

- dei lavori dell'accademia nel 1544, sotto forma di commenti al trattato di Vitruvio; cfr. COOPER, *Litterae in tempore belli*, p. 242 ; F. LEMERLE PAUWELS, *Les Annotations de Guillaume Philandrier sur le De Architectura de Vitruve. Livres I à IV*, Paris 2000.
- 16 Tolomei, *Delle lettere libri sette*, c. 100, lettera del 2 maggio 1538. A proposito dei dubbi che circondavano questi tentativi, si vedano la lettera di Annibal Caro a Luca Martini (CARO, *Lettere familiari*, I, p. 162) e le testimonianze raccolte da SALZA, *Luca Contile, uomo di lettere*, pp. 21-22. Con Tolomei, il poeta più rappresentato nel manifesto del 1539 è Dionigi Atanagi.
- 17 In tal senso, l'osservazione di Paolo Giovio a Dionigi Atanagi è premonitrice: dopo aver espresso dei dubbi sull'impresa di Tolomei, prosegue dicendo: « Si può dir ch'ogni cosa ha principio, e il grave fondamento tratto da gli antichi potrà dar reputazione, e col tempo non mancaranno degl'imitatori, i quali daranno fama e dolcezza alla nuova rima »; P. GIOVIO, *Lettere volgari di Monsignore Paolo Giovio*, Venezia 1560, p. 80.
- 18 Circa questo libro e il suo contesto, cfr. L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino 1995, pp. 90-95.
- 19 Il libro è stampato « nelle case di m. Benedetto Gionta, per Baldassarre di Francesco Cartolari perugino ». Blado pubblicherà tuttavia numerose riedizioni del libro di Palatino dal 1545.
- 20 Cfr. BOLZONI, *La stanza della memoria*, p. 94.
- 21 *De le lettere facete et piacevoli di diversi grandi huomini et chiari ingegni raccolte per M. Dionigi Atanagi*, Venezia 1561 [fac-simile, a cura di S. Longhi, Bologna 1991], p. 320 : lettera di Giovanni Mauro d'Arcano, segretario del cardinale Cesarini, a Gandolfo Porrino (Roma, 16 dicembre 1531). Si sarà osservato che i invitati dei banchetti romani superavano a volte il numero delle Muse raccomandato da Tolomei nella sovraccitata lettera — qui, sono tredici.
- 22 Per l'identità dei commensali, cfr. A. BARBIERI, *I carmi e il pane: chierici invitati a Roma nella prima metà del Cinquecento*, « Giornale storico della letteratura italiana », 178, 2001, pp. 57-63. L'anfitrione era l'ambasciatore imperiale Giovanni Antonio Muscettola, membro napoletano dell'accademia senese degli *Intronati*, che sarà coinvolto più tardi nella rappresentazione con musica della commedia *Gli ingannati*; cfr. R. Wistreich, *Warrior, courtier, singer: Giulio Cesare Brancaccio and the performance of identity in the late Renaissance*, Aldershot 2007, pp. 24-26. Egli appare tra gli interlocutori dei *Dialogi de viris et foeminis aetate nostra florentinus* (1528) di Paolo Giovio, il quale si trovava a Napoli con il cardinale Ippolito de' Medici al momento della cena.
- 23 La sua data di nascita e il suo stato di servizio possono essere dedotti da una lettera inviata a Pietro Aretino nel giugno del 1541; cfr. P. PROCACCIOLI (a cura di), *Lettere scritte a Pietro Aretino*, Roma 2004, II, pp. 174-176; *Dizionario Biografico degli Italiani* (d'ora innanzi DBI; www.treccani.it/biografie/), *sub voce*; REBECCHINI, « *Un altro Lorenzo* », pp. 206-207.
- 24 A. VIRGILI, *Francesco Berni: con documenti inediti*, Firenze 1881, pp. 208-210.
- 25 L'identificazione è data da BARBIERI, *I carmi e il pane*, p. 60.
- 26 Qualche giorno prima della cena da Muscettola, Benvenuto della Volpaia scrive da Roma a Michelangelo a Firenze: « [Clemente VII] dette comessione a messere Pietro Polo che scrivessi costà della stanza e del condurre marmi da Signia »; *Il carteggio di Michelangelo*, a cura di G. Poggi, P. Barocchi e R. Ristori, Firenze 1965, III, p. 349. Nonostante tale evidente testimonianza, gli editori dell'epistolario distinguono nel loro indice Pier Polo Marzi da questo Pietro Polo. Lui stesso firma le sue lettere a Michelangelo *Petrus Polus Martius* e, tempo dopo, suo fratello Angelo dà per titolo a un saggio autobiografico « *Nativitas Petri Poli de Martiis* »; cfr. V. ARRIGHI e F. KLEIN, « *Recare indubitato honore et utile alla patria* ». *Profilo di Angelo Marzi da San Gimignano segretario medico* », in *I ceti dirigenti in Firenze dal gonfalonierato di giustizia a vita all'avvento*

- del ducato*, a cura di E. Insabato, Lecce 1999, p. 144.
- 27 A proposito dei tre fratelli, cfr. G. V. COPPI, *Annali memorie ed uomini illustri di San Gimignano*, Firenze 1695, pp. 62-63, 78, 93-94. Pier Polo e Angelo avevano iniziato la loro carriera come notai, prima di integrare la cancelleria fiorentina nel 1514, al servizio della quale rimasero fino al 1527. Durante la restaurazione della Repubblica, i due fratelli decisero di seguire i Medici a Roma. A ricompensa dei suoi leali servizi, Angelo ottenne da Clemente VII il vescovato di Assisi nel 1529, prima di servire i primi due duchi di Firenze come segretario. Pietro Polo Marzi muore nel 1535, ossia poco prima che Cosimo I conceda alla sua famiglia il diritto di aggiungere il patronimico dei Medici al proprio cognome, dando così luce alla famiglia Marzi Medici; cfr. ARRIGHI, KLEIN, *Recare indubitato honore*, per un'analisi dettagliata della carriera di Angelo.
- 28 « Questo Dante è di Pierpolo di Michele di Vincenzio Marzi De Medici »; Roma, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei, Co<sup>2</sup> 44 G 10, c. 1. Il manoscritto risale al XIV secolo. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di D. de Robertis, Firenze 2002, I, p. 605.
- 29 Tale fatto è stato tuttavia rilevato da S. CAMPAGNOLO, *Il Libro primo de la Serena e il madrigale a Roma*, « Musica disciplina », 50, 1996, p. 125.
- 30 *Rimario di Girolamo Ruscelli. Premessovi il trattato del modo di comporre in versi nella lingua italiana del medesimo autore*, Napoli 1881, p. 5.
- 31 WEAVER, *Inediti vaticani di Ippolito de' Medici*, p. 127. Un'altra lezione del capitolo data da ROMEI, *Da Leone X a Clemente VII*, p. 252, include una variante particolarmente interessante: « chi dicea a tono i suoi, chi li cantava ».
- 32 V. COELHO, *Raffaello Cavalcanti's Lute Book (1590) and the Ideal of Singing and Playing*, in *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance*, a cura di J.-M. Vaccaro, Paris 1995, p. 438. Tre esempi ne sono trascritti alle pp. 439 e 441.
- 33 Il mio arrangiamento si basa sulla trascrizione dell'intavolatura data da D. FABRIS, *Voix et instruments pour la musique de danse. À propos des airs pour chanter et danser dans les tablatures italiennes de luth*, in *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance*, a cura di J.-M. Vaccaro, Paris 1995, p. 413.
- 34 P. MACEY, *Some New Contrafacta for Canti Carnascialeschi and Laude in Late Quattrocento Florence*, in *La musica al tempo di Lorenzo il Magnifico*, a cura di P. Gargiulo, Firenze 1993, pp. 156-158 e 164-166 per gli esempi musicali.
- 35 Citato da R. NOSOW, *The Debate over Song in the Accademia Fiorentina*, « Early Music History », 21, 2002, p. 178. Nosow propone alle pp. 177-186 una bella discussione sulle poesie cantate sulla lira a Firenze.
- 36 I sonetti di Petrarca venivano cantati in tutta la penisola italiana, e non solo nei circoli romano-fiorentini, come indicato da Zarlino nelle sue *Istitutioni harmoniche*: « un certo modo, ovvero aria che lo vogliamo dire, di cantare; si come sono quelli modi di cantare sopra i quali cantiamo al presente li sonetti o canzoni del Petrarca, overamente le rime dell'Ariosto »; G. Zarlino, *Le institutioni harmoniche*, Venezia 1558, p. 289.
- 37 M. Equicola, *Istitutioni al comporre in ogni sorte di rima*, Milano 1541, dedica di Marco Sabino a Uberto Strozzi, citata da WEAVER, *Inediti vaticani di Ippolito de' Medici*, p. 126.
- 38 VIRGILI, *Francesco Berni*, pp. 444-445.
- 39 CARO, *Lettere familiari*, I, pp. 148-149.
- 40 Su Pietro Gelido (1496 – ca. 1570), cfr. DBI, *sub voce*, e ROMEI, *Da Leone X a Clemente VII*, p. 238,

che segnala anche che il 'Giovio da Lucca' citato da Sabino è Giuseppe Giovi o Giova, segretario di Vittoria Colonna. Vedi anche G. DALL'OLLIO, *Pietro Gelido dalle corte di Roma alla legazione di Avignone (1496-1545)*, « Bollettino della Società di Studi Valdesi », 181, 1997, pp. 79-106, che ricorda l'attività di Gelido a Roma e la sua amicizia con i Vignaiuoli alle pp. 81-83. Su Franciotti (1493-1575), cfr. DBI *sub voce*.

- 41 Giovanni Bressani, oscuro poeta bergamasco, lo chiama nel 1550 « incomparabile di rime compositor estemporario et amico mio dolcissimo Mr. Cesare da Fano » ; cfr. *Poeti del Cinquecento*, a cura di G. Gorni, M. Danzi e S. Longhi, Milano 2001, I, p. 429. Nello stesso periodo, C. Marcello (o Marcelli) da Fano aveva fatto una bella copia delle sue opere, forse in vista di una pubblicazione, come suggerisce la presenza di una dedica a Pier Luigi Farnese: questa raccolta di 80 carte è conservata a Londra, British Library, ms. Harley 3515. Altri manoscritti che contengono sue opere sono segnalati da F. S. QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia, volume quarto*, Milano 1749, pp. 79 e 143.
- 42 Lettera del 10 luglio 1540: « Non creda V.S. ch'io facci professione di scrivere, perché tal grazia non mi diè natura, ma di quel poco, che la mi ha dato, un giorno piacendo a V. S. glielo farò sentire ». Dal resto della lettera si apprende che Cesare Marcelli da Fano e Molza erano entrambi a questa data al servizio di Alessandro Farnese ; cfr. F. M. MOLZA, *Delle poesie volgari e latine, volume terzo*, Bergamo 1754, pp. 103-104, che include alla p. 19 anche un sonetto di « Marcello da Fano » indirizzato a Molza.
- 43 A. SEGRE, *Emanuele Filiberto in Germania e le ultime relazioni del Duca Carlo II di Savoia con Alfonso d'Alvalos, marchese del Vasto (1544-1546)*, « Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino », 38, 1903, p. 809.
- 44 24 novembre 1546: « A M.ro Cesare da Fano musico quale N. S.ta gli dona per soventione, scudi 22 »; A. BERTOLOTTI, *Speserie segrete e pubbliche di Paolo III*, « Atti e memorie della Regia deputazione di storia patria per le provincie dell'Emilia », N. S., III.1, 1878, p. 201. Cfr. CAMPAGNOLO, *Il Libro primo de la Serena*, pp. 123-124.
- 45 « E di continuo aveva a cena il Molza e messer Gandolfo [Porrino], e facevano bonissima cera. Era amico di tutti i poeti, e particolarmente di messer Francesco Bernia, il quale gli scrisse un bellissimo capitolo, et esso gli fece la risposta »; G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze 1976, V, p. 100 (versione dell'edizione del 1550).
- 46 « Non fu, secondo che molti affermano, la prima professione di Sebastiano la pittura, ma la musica: perché, oltre al cantare, si diletto molto di sonar varie sorti di suoni, ma sopra il tutto il liuto, per sonarsi in quello stromento tutte le parti senz'altra compagnia »; *ibid.*, V, pp. 85-86 (versione dell'edizione del 1568).
- 47 Pontus de Tyard, *Solitaire Second ou prose de la musique*, Lyon, 1555, pp. 113-15.
- 48 *Banchetti compositioni di vivande et apparecchio generale*, Ferrara 1549. Per le implicazioni musicali di questo stampato, cfr. H. Mayer Brown, *A Cook's Tour of Ferrara in 1529*, « Rivista italiana di musicologia », 10, 1975, pp. 216-241.
- 49 Il termine è stato prima adoperato da Dell Hymes. Mi riferisco all'uso fattone da B. SMITH, *The Acoustic World of Early Modern England. Attending to the O-Factor*, Chicago/ London 1999, pp. 37-44. Secondo Smith, una *speech community* è costituita da « people who day by day saw each other in the same places and talked to each other in forms of speech that they recognized as their own and interpreted according to an implicitly understood set of rules » (p. 37).





fig. 1: Sonetto figurato *Dov'è la bocca e l'aure viole*, in G. B. Palatino, *Libro nuovo d'imparare a scrivere tutte sorte lettere antiche et moderne*, Roma 1540