

JACQUES DU PONT E LE *CINQUANTA STANZE DEL BEMBO*: ASPETTI MUSICALI E TESTUALI

JACQUES DU PONT AND THE CINQUANTA STANZE DEL BEMBO: MUSICAL AND LITERARY ASPECTS

CRISTINA CASSIA
Università degli Studi di Torino
cristina.cassia@unito.it
cristina.cassia@unimi.it

ABSTRACT

In ambito musicologico, le *Prose della volgar lingua* sono l'unica opera di Pietro Bembo ad aver attirato costantemente l'attenzione degli studiosi, che, già a partire dalla fine degli anni '60, si sono interrogati sull'opportunità di applicare le teorie linguistiche ivi enunciate alla produzione musicale profana dell'epoca. Le *Rime* e le *Stanze* di Bembo, invece, pur essendo state intonate da numerosi compositori nell'arco di tutto il Cinquecento, hanno destato scarso interesse, passando quasi inosservate. Nel tentativo di colmare almeno parzialmente questa lacuna, questo contributo si concentra sulle *Cinquanta stanze del Bembo* del compositore francese Jacques du Pont, una raccolta di cinquanta madrigali che si rivela particolarmente significativa sia per le circostanze relative alla sua genesi sia, soprattutto, per la particolarità di alcune lezioni testuali che ne fanno un testimone di sicuro interesse nella tradizione letteraria dell'opera bembiana.

PAROLE CHIAVE

Pietro Bembo, *Stanze*, Jacques du Pont, madrigale, tradizione del testo.

In the field of musicology, among Pietro Bembo's literary output only the *Prose della volgar lingua* constantly attracted the attention of scholars, who, since the end of the 1960s, have questioned the appropriateness of applying the linguistic theories enunciated therein to the secular music works of the time. Bembo's *Rime* and *Stanze*, instead, aroused little interest, passing almost unnoticed, despite being set to music by a number of composers throughout the sixteenth century. In an attempt to fill at least part of this gap, this contribution focuses on the *Cinquanta stanze del Bembo* by Jacques du Pont, a collection that is particularly significant for the circumstances related to its genesis and, above all, for the singularity of some textual variants that render it a very intriguing source for the reconstruction of the literary tradition of Bembo's poem.

KEYWORDS

Pietro Bembo, *Stanze*, Jacques du Pont, madrigal, text transmission.

Al giorno d'oggi Pietro Bembo (Venezia, 1470-Roma, 1547) è soprattutto ricordato per le *Prose della volgar lingua*, trattato in forma di dialogo nel quale egli proponeva di adottare come modelli per la lingua letteraria il *Canzoniere* di Petrarca e il *Decameron* di Boccaccio. Le *Prose*, che furono pubblicate nel 1525 ma sui cui temi Bembo aveva iniziato a riflettere molti anni prima,¹ ebbero fin da subito un notevole successo, inserendosi negli accesi dibattiti sulla questione della lingua che caratterizzarono il XVI secolo.

* Le ricerche preliminari alla stesura di questo contributo sono state effettuate nell'ambito del progetto *Pietro Bembo's Soundscape: A Musical Tour in the Early Modern Italian Peninsula* (Università di Padova, 2021-2023), finanziato dalle azioni Marie Skłodowska Curie (MSCA-IF 2020, grant agreement n. 101025775) della Commissione Europea.

¹ Le *Prose* sono costituite da tre libri. Dall'epistolario di Bembo si evince che nel 1512 egli sottopose i primi due libri alla lettura di alcuni amici: a quell'altezza cronologica, dunque, i due libri erano già stati redatti, sebbene non ancora nella loro forma definitiva (cfr. BEMBO 2001, pp. XVII-XVIII). Va inoltre ricordato che Bembo aveva curato per Aldo Manuzio l'edizione del *Canzoniere* e dei *Trionfi* petrarcheschi (1501) e quella della *Commedia* di Dante (1502).



Negli ultimi decenni le *Prose* sono state più volte menzionate in ambito musicologico: alcuni studiosi ritengono infatti che le riflessioni di Bembo relative alla centralità del ritmo e della sonorità nel linguaggio poetico potrebbero aver influenzato i primi compositori di madrigali.² Molto minore è invece l'attenzione dedicata dai musicologi al successo che le liriche composte dallo stesso Bembo ebbero presso i compositori cinquecenteschi. Versi tratti dalle *Rime* e dalle *Stanze* di Bembo furono infatti oggetto di alcune centinaia di intonazioni musicali polifoniche, sparse in numerose fonti a stampa e manoscritte a partire dal 1507.³ Queste raccolte includono composizioni su testi di diversi poeti (tra cui Bembo), le cui identità non sono quasi mai menzionate; all'epoca, infatti, le fonti musicali di norma riportavano esclusivamente i nomi dei compositori.⁴

Il presente contributo, nel tentativo di riportare l'attenzione sulle liriche di Bembo messe in musica, si concentra su una raccolta a stampa particolarmente significativa sia, in generale, nell'ambito della produzione vocale profana dell'epoca, sia, in modo specifico, in relazione all'opera bembiana. Le *Cinquanta stanze del Bembo con la musica di sopra composta per l'eccellente musico M. Giaches de Ponte*,⁵ stampate a Venezia per i tipi di Antonio Gardano nel 1545, costituiscono il primo esempio di raccolta musicale interamente basata su stanze di un unico poeta;⁶ Du Pont compose un madrigale per ciascuna stanza bembiana. Peraltro, l'esplicito riferimento a Bembo nel frontespizio era del tutto eccezionale per quei tempi: certamente si tratta non solo di un palese omaggio all'umanista veneziano, ma anche di un espediente per attrarre l'attenzione degli acquirenti. L'opera di Du Pont è inoltre particolarmente rilevante per il contesto relativo alla sua genesi e per la singolarità delle lezioni testuali che la rendono un testimone di particolare interesse nella tradizione del testo poetico bembiano.

LE *STANZE* DI BEMBO

Per comprendere appieno la portata dell'opera di Du Pont, occorre prima contestualizzare brevemente le *Stanze* di Bembo.⁷ Quest'opera, suddivisa in cinquanta ottave, ruota attorno al viaggio di due ambasciatori inviati a Urbino dalla dea Venere per convincere la duchessa Elisabetta Gonzaga e l'amica e cognata Emilia Pio a cedere all'amore. Le circostanze relative alla composizione delle *Stanze* sono narrate da Bembo in un'epistola a Ottaviano Fregoso che funge da prefazione all'*editio princeps* del 1530 ed è datata «il giorno della Cenere» 1507.⁸ In essa, l'autore ricorda che le *Stanze* videro la luce alla corte di Urbino pochi giorni prima, in occasione dei festeggiamenti per il Carnevale, quando furono recitate da lui stesso e dall'amico Ottaviano Fregoso di fronte alle due donne. Le *Stanze*, stando alle parole di Bembo, erano state concepite «con frezzoloso subbio»⁹ per un'occasione specifica, al di fuori della quale non sarebbero potute essere ugualmente apprezzate, tanto che egli si augurava che fossero presto dimenticate.

L'epistola non fu in realtà composta nel 1507, ma a più di vent'anni di distanza, tra il 1528 e il 1529, in vista della pubblicazione dell'opera, quasi a volerne prendere le distanze. Le parole di Bembo non vanno comunque intese alla lettera, poiché in realtà egli fu molto legato alle *Stanze*, che rielaborò costantemente

² Questa tesi fu proposta da MACE 1969 e ripresa in seguito da altri musicologi (si veda, ad esempio, BIANCONI 1986, pp. 322-323). Sulla cautela necessaria nell'estendere alla musica riflessioni che, originariamente, riguardavano esclusivamente il testo, si vedano tra gli altri LA VIA 1990 e GERBINO 2018. Nel presente contributo il termine "madrigale" indica in maniera generica una composizione vocale profana polifonica del Cinquecento, indipendentemente dalla forma metrica del testo.

³ Per i dati relativi alle intonazioni musicali di testi di Bembo trasmesse da fonti a stampa e manoscritte, si rimanda al database contenuto nel portale *Pietro Bembo's Soundscape: A Musical Tour in the Early Modern Italian Peninsula* (https://www.bembomusic.eu/database/list_musics.php). Studi specifici su intonazioni musicali di testi di Bembo sono apparsi solo negli ultimi anni (SCHILTZ 2019, CASSIA 2022a, CASSIA 2022b, MANGANI 2023, TASCHETTI 2023). Le liriche di Bembo furono anche oggetto di intonazioni estemporanee che non hanno lasciato traccia nelle fonti scritte. Bembo stesso nel 1505 inviò dieci sonetti e due strambotti a Isabella d'Este perché fossero cantati da lei (BEMBO 1987-1993, I, n. 206).

⁴ Il tema dell'assenza dei nomi degli autori dei testi poetici nelle fonti musicali del Cinquecento è stato approfondito con dovizia di particolari in PRIVITERA 2023.

⁵ Da qui in avanti, per ragioni di brevità, la raccolta di madrigali sarà semplicemente menzionata nella forma abbreviata *Cinquanta stanze*; *Stanze* si riferisce invece sempre all'opera letteraria di Bembo. Per l'edizione moderna della musica si rimanda a PONTE 1981.

⁶ Altre raccolte della stessa tipologia sono elencate in BERNSTEIN 1998, p. 502 nt. 157.

⁷ Le *Stanze* sono state oggetto di due edizioni recenti, BEMBO 2003 (recensita in CURTI 2005) e BEMBO 2020, alle quali si rimanda per l'inquadramento storico-letterario dell'opera. Per la ricostruzione del contesto culturale in cui le *Stanze* ebbero origine, si vedano anche CALITTI 2004, pp. 120-133, e CURTI 2006b, pp. 99-101.

⁸ Cfr. MARCHESI 2014, p. 3. L'epistola compare anche nel manoscritto Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 6247 (descritto in BEMBO 2003, pp. XLV-XLVII), ma non fu inclusa nelle edizioni successive dell'opera. Per altre simili dedicatorie per l'analisi dei *loci communes* che racchiudono, si rimanda a CURTI 2006a, pp. 152-155.

⁹ BEMBO 2003, p. 4.

negli anni successivi. L'opera godette fin da subito di un'ampia circolazione manoscritta;¹⁰ essa fece la prima apparizione sul mercato editoriale in un'edizione pirata di Niccolò Zoppino nel 1522 e fu ripubblicata da Gregorio de Gregori nel 1525, sempre senza il consenso dell'autore.¹¹ La tradizione sorvegliata da Bembo ha inizio con l'*editio princeps* delle *Rime* (1530, per i tipi di Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio e fratelli), di cui le *Stanze* costituivano una sezione a sé stante, posta in chiusura del volume.¹² In vista di quella stampa, Bembo revisionò i testi dal punto di vista linguistico, conformandoli al modello petrarchesco, ed eliminò i riferimenti più diretti all'ambiente urbinato nel quale queste ottave avevano visto la luce. La seconda edizione autorizzata delle *Rime* (edita nel 1535 dal già menzionato Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio) non presenta variazioni di rilievo nel dettato delle *Stanze*. Di notevole interesse è invece il manoscritto viennese 10245 (W), che contiene *Rime* e *Stanze* rielaborate da Bembo tra il 1543 e il 1545 in vista di una terza edizione.¹³ Questi interventi di Bembo confluirono in diversa misura nelle due edizioni postume curate rispettivamente dal genero Pietro Gradenigo e dall'amico Carlo Gualteruzzi e pubblicate nel 1548, l'una da Gabriel Giolito e l'altra dai fratelli Valerio e Luigi Dorico.¹⁴ L'edizione Giolito rispecchia fasi intermedie del processo di elaborazione del codice viennese; l'edizione Dorico, invece, contiene le correzioni più recenti e riflette dunque le ultime volontà di Bembo.¹⁵

Le *Stanze* esercitarono una notevole influenza nel panorama poetico del Cinquecento, diventando un vero e proprio modello per le opere successive redatte nello stesso metro (l'ottava rima), tanto che il loro numero – cinquanta – divenne canonico.¹⁶

DU PONT E LA COMPOSIZIONE DELLE CINQUANTA STANZE

Le *Cinquanta stanze* di Jacques Du Pont, come già anticipato, furono stampate a Venezia nel 1545. Bembo risiedeva dal 1539 a Roma, dove si era trasferito in seguito alla sua elezione a cardinale. Le circostanze relative alla composizione delle *Cinquanta stanze* sono state a lungo oggetto di dibattito, poiché la raccolta è priva di dedica e di qualsiasi paratesto che possa fornire indizi utili alla sua contestualizzazione.¹⁷ Si tratta dell'opera più ambiziosa di Du Pont, di cui si conoscono solamente poche altre composizioni incluse in antologie a stampa.¹⁸ Inoltre, i dati biografici relativi al compositore sono scarsi ed è possibile ricostruire la sua carriera solamente in modo lacunoso. Du Pont, nato probabilmente verso il 1510, entrò al servizio del legato papale in Francia – il cardinale Giovanni Salviati – nel 1527 e giunse in Italia al seguito di quest'ultimo nel 1529, stabilendosi a Roma verso la fine dell'anno successivo. Oltre a restare legato a Salviati per almeno un ventennio,¹⁹ probabilmente Du Pont fu cantore presso la cappella pontificia e la cappella Giulia;²⁰ di certo ricoprì l'incarico di maestro di cappella della chiesa di S. Luigi dei Francesi tra il 1536 e il 1538.²¹ Una lettera recentemente riscoperta ha permesso di aggiungere un tassello significativo alla ricostruzione della carriera di Du Pont. In questa missiva, datata 20 maggio 1542, la menzione del «maestro Giaches da Ponte» è seguita dall'indicazione «quel di monsignor della Casa».²² La laconicità della fonte, pur indicando con chiarezza che a quell'altezza cronologica Du Pont si trovava a

¹⁰ Tutti i testimoni noti sono censiti in BEMBO 2003, pp. XV-LXXXII.

¹¹ Entrambe le edizioni comprendevano anche gli *Asolani*; cfr. BEMBO 2003, pp. XV-XVI e LXVII.

¹² Le *Stanze* non erano nemmeno menzionate nell'indice. Il loro particolare posizionamento all'interno del volume mette in evidenza anche da un punto di vista immediato la differenza contenutistica, metrica e stilistica tra quest'opera in ottave e le rime vere e proprie. Cfr. CURTI 2006a, p. 152.

¹³ Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Vind. Pal. 10245, descritto in BEMBO 2003, pp. LIV-LVII.

¹⁴ Bembo morì il 18 gennaio 1547.

¹⁵ Cfr. BEMBO 2003, p. XII.

¹⁶ Cfr. CURTI 2006a, pp. 179-181.

¹⁷ Per le differenti ipotesi avanzate dagli studiosi, si veda CASSIA 2021, pp. 256-257.

¹⁸ Oltre alle *Cinquanta stanze*, la produzione musicale di Du Pont ad oggi conosciuta consiste in tre mottetti, tre *chansons*, due madrigali (su testi di Petrarca e Bembo; per quest'ultimo si veda *infra*) e una «canzone» in dialetto, il cui testo riproduce le parole dei venditori di castagne; cfr. DEAN 2001.

¹⁹ Du Pont è anche menzionato nel testamento di Salviati (datato 6 marzo 1544), che gli garantì una pensione a vita a patto che si trasferisse a Firenze; cfr. HURTUBISE 1985, pp. 305-306.

²⁰ Per questa ipotesi si veda DEAN 2001.

²¹ Cfr. FREY 1965, pp. 276-278.

²² «[...] La canzona che io vi promisi è finita e con questa la mando; e come vedrete la canzona è cinque stanze et messa in musica da cinque mastri; e la prima stanza è di maestro Giaches de Ponte, quel di monsignor della Casa»; cfr. CANGUILHEM 2009, p. 71, nt. 10. La lettera è stata inviata dal segretario di Alessandro Farnese, Giuliano Ardinghelli, a Giovanbattista della Fonte; per maggiori dettagli sulla missiva, si veda *ivi*, pp. 53-55.

servizio di Giovanni Della Casa, non permette di determinare la durata e i dettagli del suo incarico.²³ Bembo conosceva personalmente Della Casa; in una lettera indirizzata all'amico Girolamo Querini, Bembo, parlando del trasferimento di Della Casa a Venezia in qualità di nunzio apostolico nell'agosto del 1544, lo definisce addirittura «tanto amico mio quanto niuno altro uomo che io in Roma abbia dal nostro M. Carlo [Gualteruzzi] in fuori».²⁴ I due letterati, dunque, ebbero modo di frequentarsi in quegli anni e vennero certamente a contatto con le rispettive cerchie. Proprio a questo contesto sembrano ricollegarsi le informazioni contenute in una missiva inviata a Della Casa da Carlo Gualteruzzi per conto di Bembo il 24 gennaio 1545. Per il tramite di Gualteruzzi, Bembo, che è a conoscenza dell'imminente pubblicazione delle «stanze» del «maestro di cappella» di Della Casa composte a partire dai suoi testi, chiede di non essere menzionato e di stampare l'opera inserendo solamente il nome dell'autore della musica, secondo la prassi sopra menzionata di non citare i nomi dei poeti.²⁵ La contiguità temporale tra questa lettera e il privilegio di stampa accordato il 20 febbraio 1545 dal Senato veneziano a Gardano per le *Cinquanta stanze* non sembra dare adito a dubbi:²⁶ le parole di Gualteruzzi si riferiscono del tutto verosimilmente proprio all'opera di Du Pont.

Il fatto che Bembo non volesse associare il proprio nome all'intonazione musicale dei suoi testi poetici non deve stupire: la carica di cardinale imponeva certamente una presa di distanza dalle opere giovanili i cui contenuti potevano non risultare appropriati.²⁷ Purtroppo non è dato sapere se Bembo abbia mai ascoltato un'esecuzione delle *Cinquanta stanze* né quale fu la sua reazione nel vedersi menzionato sul frontespizio della raccolta: il ricco epistolario di Bembo non contiene alcun riferimento in proposito.

LE *CINQUANTA STANZE* E LE FONTI LETTERARIE

Se dunque la composizione delle *Cinquanta stanze* sembra essere legata alla cerchia di Della Casa, non è invece chiaro da quale testimone letterario siano stati tratti i testi musicati da Du Pont. Come evidenziato, quattro edizioni delle *Stanze* di Bembo videro la luce entro la metà degli anni '30 (le due edizioni pirata del 1522 e 1525 e le due edizioni autorizzate del 1530 e 1535) e il testo circolava anche in numerosi manoscritti. In una lettera indirizzata a Gualteruzzi datata 9 aprile 1535, Bembo, inviandogli dodici copie dell'edizione appena stampata, chiede esplicitamente all'amico di consegnarne una a Della Casa.²⁸ Se dunque Du Pont nel 1542 era al servizio di quest'ultimo, poté probabilmente avere accesso ad un esemplare di questa edizione. Tuttavia, non tutte le lezioni presenti nei testi dei cinquanta madrigali vi trovano corrispondenza.

Va premesso che all'epoca le versioni dei testi poetici messi in musica non sempre collimavano con quelle tramandate dalle fonti letterarie.²⁹ Il testo poteva essere pervenuto al compositore già in forma corrotta o essere stato rimaneggiato dai committenti dell'opera. Talvolta, invece, era il compositore stesso ad adattarlo alle proprie esigenze musicali, senza nemmeno curarsi degli eventuali stravolgimenti metrici che le sue modifiche potevano produrre. In altri casi ancora, i processi di copiatura o stampa comportavano l'introduzione di refusi, ai quali potevano aggiungersi interventi specifici volti a normalizzare la grafia.³⁰ Di conseguenza, spesso le fonti musicali trasmettono varianti testuali del tutto autonome rispetto alla tradizione del testo poetico. Esistono però anche casi in cui le fonti musicali si rivelano di particolare interesse per la storia del testo. Talora, i versi messi in musica contengono lezioni attestate in singole fonti manoscritte e

²³ Si tratta in ogni caso di un'informazione di particolare interesse, perché non si hanno notizie di altri compositori al servizio di Della Casa.

²⁴ BEMBO 1987-1993, IV, n. 2444. Per approfondimenti relativi all'epistolario di Bembo, si veda il progetto *Lettere di Pietro Bembo* curato da F. Amendola (<https://epistulae.unil.ch/projects/bembo>) e la bibliografia ivi indicata.

²⁵ MORONI 1986, p. 98 nt. 44: «D'un'altra cosa ho da pregar Vostra Signoria per parte del Cardinal, et questa è che ella comandi al suo maestro di capella che non metta fuori le stanze sotto il nome di Sua Signoria: mettale pure in suo nome come hanno sempre fatto et fanno tutti gli altri musici, intitolando le opere dallo autor della musica et non da quello delle parole».

²⁶ AGEE 1983, p. 29 nt. 26. Il testo integrale del privilegio di stampa è riportato nel database *Early Modern Book Privileges in Venice* (<https://emobooktrade.unimi.it/db/privileges/1315>).

²⁷ L'assunzione alla carica di cardinale posticipò anche la stampa dell'epistolario di Bembo, che egli stesso aveva curato durante tutta la vita e che, per sua volontà, fu pubblicato postumo. Peraltro, nel decennio successivo alla morte di Bembo, le *Stanze* subirono anche interventi di censura o furono pubblicate adespote. Cfr. CALITTI 2004, p. 131.

²⁸ BEMBO 1987-1993, III, n. 1674.

²⁹ Per una visione d'insieme, si vedano i numerosi casi discussi in PIPERNO 2017, pp. 119-184.

³⁰ Per maggiori dettagli su questo tema, si rimanda a VELA 1984, pp. 6-10; esempi di rimaneggiamenti dei testi messi in musica sono riportati anche in LUZZI 2017, pp. 54-55.

permettono di aggiungere tasselli utili per lo studio della circolazione e ricezione del testo;³¹ in casi particolari, addirittura, le fonti musicali trasmettono testi poetici prima che questi compaiano nelle fonti letterarie.³² Sullo sfondo di questo quadro generale, le *Cinquanta stanze* di Du Pont spiccano per la loro singolarità: i testi dei madrigali, infatti, contengono revisioni d'autore successive all'edizione del 1535 e attestate in distinte fasi di elaborazione del manoscritto viennese, che, come già anticipato, fu glossato da Bembo tra il 1543 e il 1545. Molte delle lezioni utilizzate nel volume di Du Pont si ritroveranno più tardi nell'edizione Dorico (1548), che rispecchia quasi completamente la redazione definitiva del manoscritto viennese. Altre, invece, sono lezioni d'autore intermedie, che, pur essendo attestate nello stesso codice, furono poi sostituite da correzioni successive (sempre di mano di Bembo) e non confluirono dunque nella tradizione letteraria. Il testo utilizzato da Du Pont risale perciò con certezza agli anni in cui il processo di elaborazione era ancora *in fieri*.

Un esempio significativo in tal senso emerge dal confronto tra tre diverse versioni della stanza 40 (Tab. 1).³³

Tab. 1: Tre versioni della stanza n. 40.

ED. NICOLINI DA SABBIO (1535)	CINQUANTA STANZE (1545)	ED. DORICO (1548)
Mirate quando Phebo a noi ritorna, et fa le piagge verdi et colorite: se dove <u>possa aviticchiar le corna</u> <u>ritorte sue</u> , non ha ciascuna vite, essa giace e 'l giardin non se n'adorna, né 'l frutto suo né l'ombre son gradite; ma quando <u>a l'olmo amico</u> alta s'appoggia, cresce feconda et per sole et per pioggia.	avolger possa le sue et sé fermar ad opio ad olmo	avolger possa le sue et sé fermar ad olmo od oppio

Nei primi due casi (v. 3: «avolger possa le sue» e v. 4: «et sé fermar») gli esiti testuali delle *Cinquanta stanze* anticipano la versione che confluirà nella stampa del 1548. Il terzo caso è invece più articolato: il sintagma «a l'olmo amico» dell'edizione del 1535 (già presente nella *princeps* del 1530) diviene «ad opio ad olmo» nell'intonazione di Du Pont³⁴ e «ad olmo od oppio» nell'edizione Dorico. Quest'ultima lezione è mutuata dall'ultima fase di elaborazione del manoscritto viennese.³⁵

L'esame della stanza 48 fornisce un esempio ancora più interessante (Tab. 2).³⁶

Tab. 2: Tre versioni della stanza n. 48.

ED. NICOLINI DA SABBIO (1535)	CINQUANTA STANZE (1545)	ED. DORICO (1548)
Così voi vi trovate, altrui cercando, et <u>trovando vi fate alme</u> et felici. Dunque perché di voi ponete in bando Amor, se son di tanto ben radici le sue quadrella? or <u>che più</u> guerreggiando <u>vi potrian far i vostri alti</u> nemici che tórvi il regno? et questo assai più vale: et voi lo vi togliete, et non vi cale.	fate nel trovar liet' con voi che potrebbon far peggi' aspri	fate nel trovar paghe danno in qual maggior posson farvi alti

³¹ DE SANTIS 1995, p. 58, fornisce un esempio concreto di tale circostanza, soffermandosi sulla tradizione letteraria di un sonetto di Celio Magno messo in musica da Andrea Gabrieli nel 1574.

³² Si vedano, ad esempio, i tre casi di *scripturae priores* tassiane analizzati in PIPERNO 2017, pp. 131-138.

³³ La prima colonna della tabella contiene la versione che compare nell'edizione del 1535, di cui, come detto, Giovanni Della Casa possedeva verosimilmente un esemplare. I pochi interventi editoriali sul testo del 1535 seguono i criteri adoperati in BEMBO 2003. La seconda e la terza colonna riportano lezioni divergenti rispetto ai passaggi sottolineati nella prima. Per la lista completa di tutte le varianti reperite nella tradizione letteraria delle *Stanze*, si veda *ivi*, pp. 86-87.

³⁴ Il sintagma «ad oppio od olmo» (con la congiunzione disgiuntiva «od») è attestato nel testo base del codice viennese, nell'edizione di Giolito del 1548 e nel manoscritto Londra, Victoria and Albert Museum, L. 1347-1957 KRP.A.19 (cfr. l'apparato critico della stanza in BEMBO 2003, p. 87). Quest'ultimo, compilato tra il 1543 e il 1545 sotto il controllo di Bembo, contiene alcune delle correzioni autografe del codice viennese di cui «rispecchia una fase intermedia» (cfr. BEMBO 2003, p. LX).

³⁵ Cfr. BEMBO 2003, p. 87. Su questo passaggio e sulle sue trasformazioni, si veda anche CURTI 2006a, pp. 164-165.

³⁶ Per le varianti nella tradizione letteraria, si rimanda a BEMBO 2003, pp. 102-103.

Nella versione del testo utilizzata da Du Pont, il secondo verso contiene una variante («fate nel trovar liet'») attestata nella prima fase di elaborazione del manoscritto viennese (W'),³⁷ superata dall'ultima revisione (Wd) che confluirà nel manoscritto di Londra e nell'edizione di Dorico. I versi 5 e 6 musicati da Du Pont contengono invece varianti che, ad eccezione dell'aggettivo «aspri» non sono attestate nelle altre fonti conosciute e che sono forse da attribuirsi allo stesso Bembo.³⁸

Degno di nota è anche il fatto che il testo delle *Cinquanta stanze* contiene alcune lezioni retrospettive, attestate in alcuni manoscritti e nella *princeps* veneziana (1530), ma non riutilizzate nell'edizione del 1535 e in quelle successive.³⁹

LA SCRITTURA MUSICALE⁴⁰

Considerando l'eccezionalità del testo a disposizione di Du Pont, che testimonia l'incessante *labor limae* di Bembo, ci si aspetterebbe una resa musicale appositamente studiata per conferire il giusto risalto alle scelte linguistiche. Nel musicare le *Stanze*, invece, Du Pont non presta particolare attenzione al testo; al contrario, il suo modo di comporre richiama spesso le tecniche utilizzate nei canti estemporanei in ottava rima. Questo metro era profondamente legato all'oralità e all'improvvisazione: nel corso di tutto il Cinquecento, testi in ottava rima erano comunemente intonati a voce sola in contesti privati e pubblici, da esecutori di diversa estrazione sociale, talvolta con accompagnamento musicale.⁴¹ La formularità, la ripetitività melodica e lo stile declamatorio tipici di queste intonazioni estemporanee si ritrovano in alcuni madrigali polifonici trasmessi dalle fonti musicali e, come mostrerò in seguito, riemergono anche nell'opera di Du Pont.

Le ottave che compongono l'opera di Bembo presentano caratteri diversi: narrativo (descrizione del viaggio degli ambasciatori inviati da Amore alla corte di Urbino), descrittivo (*exempla* di poeti romani che cantano le loro amate) e contemplativo (meditazioni sull'amore). Du Pont, nel metterle in musica, non adotta criteri differenti in base al loro contenuto. In generale, negli incipit egli alterna una scrittura accordale e brevi imitazioni della testa dei motivi. Passaggi omoritmici sono frequentemente utilizzati in corrispondenza della prima o seconda metà di un verso; proprio la loro frequenza, però, disgiunta dai contenuti testuali, attenua la loro forza espressiva. I madrigalismi sono usati con molta parsimonia e in corrispondenza di parole non particolarmente significative. Ad esempio, nella stanza 4, «a duo di loro» è musicato come un duo, mentre le altre due voci tacciono; il verbo «vola» è invece reso con scale ascendenti a valori brevi che ne illustrano graficamente il significato. Si tratta in entrambi i casi di procedimenti standardizzati, utilizzati frequentemente nelle composizioni dell'epoca.

Di certo l'aspetto più singolare dell'opera di Du Pont è il frequente riutilizzo dello stesso materiale melodico e armonico. In alcuni madrigali la musica composta per intonare i primi due versi è ripetuta in

³⁷ In base ai criteri editoriali adottati in BEMBO 2003, p. CXXIX, gli apici accanto alla sigla del manoscritto indicano le diverse fasi di elaborazione; l'ultima fase è segnalata dalla lettera «d».

³⁸ L'aggettivo «aspri» è già attestato nell'edizione pirata di Zoppino del 1522; compare poi in W, in cui Bembo lo sostituisce successivamente con «alti» (W''). L'edizione Giolito del 1548 non tiene conto di quest'ultima correzione e dunque riporta anch'essa «aspri». Cfr. BEMBO 2003, pp. 102-103.

³⁹ Cfr., ad esempio, stanza n. 3, v. 1: «ogn'un» (dall'edizione del 1535 in poi: «ogni huom»).

⁴⁰ L'opera di Du Pont è stata pubblicata in quattro libri separati, uno per ciascuna voce (Cantus, Altus, Tenor, Bassus), come avveniva solitamente per il repertorio madrigalistico. Gli esempi musicali presenti in questo contributo sono stati tutti trascritti a partire dall'edizione di Scotto del 1558, che è l'unica di cui si conservano i libri parte di tutte le voci (dell'edizione di Gardano del 1545 restano solamente le parti di Cantus, Tenor, Bassus e di quella del 1551 il solo Cantus). Dal confronto tra l'edizione di Scotto e le parti conservate delle due edizioni di Gardano non sono emerse varianti significative. Per ragioni di chiarezza, negli esempi musicali si è mantenuta la numerazione delle *Stanze* di Bembo, che trova corrispondenza nella prima edizione di Gardano, ma non nell'edizione del 1551 né in quella di Scotto (cfr. *infra*).

⁴¹ Interessante, a tal proposito, è la testimonianza di Giuseppe Malatesta che, nel suo *Della nuova poesia overo delle difese del Furioso*, esprime stupore nel constatare che addirittura persone analfabete imparavano a memoria le ottave del *Furioso* dell'Ariosto per poterle poi cantare accompagnandosi con i loro strumenti musicali. MALATESTA 1589, p. 147: «A che io soggiungerò ancor questo che mi son più d'una volta maravigliato di veder fino alla ciurma dell'infima plebe così studiosa di questo poema [il *Furioso*], che molti fra lor vi sono, i quai, non sapendo leggere, né appena combinare, voglion pur tutto il giorno distratiare i versi del *Furioso*, et impararne qualche stanza a mente per poter la poi biscantare su la ribeca, o su 'l gravicembalo». Sulla fortuna musicale dell'ottava rima nei secoli, si veda il quadro tracciato in AGAMENNONE 2017. Numerosi sono gli studi riguardanti le intonazioni estemporanee di testi poetici nel corso del Cinquecento; per un panorama generale e ben documentato, si rimanda a WILSON 2020 e alla sua ricca bibliografia.

corrispondenza dei due versi successivi,⁴² viene dunque meno qualsiasi legame tra il significato del testo e la sua resa musicale. Ciò accade, ad esempio, nella stanza 27 (Es. 1): i versi 1-2 e 3-4 sono intonati sulla stessa musica, fatta eccezione per la prima sillaba del terzo verso (b. 10, nel riquadro).

Ro - se bian - ch'et ver - me - glie am - be le go - te sem - bran col - te pur hor in pa - ra - di - so;

Ro - se bian - ch'et ver - me - glie am - be le go - te sem - bran col - te pur hor in pa - ra - di - so;

Ro - se bian - ch'et ver - me - glie am - be le go - te sem - bran col - te pur hor in pa - ra - di - so;

Ro - se bian - ch'et ver - me - glie am - be le go - te sem - bran col - te pur hor in pa - ra - di - so;

-so; ca - re per - l'et ru - bi - ni on - de le no - te e - scon da far o - gn'huom re - star con - qui - so. La vi - st'un

ca - re per - l'et ru - bi - ni on - de le no - te e - scon da far o - gn'huom re - star con - qui - so. La

-so; ca - re per - l'et ru - bi - ni on - de le no - te e - scon da far o - gn'huom re - star con - qui - so.

Es. 1: Jacques du Pont, *Cinquanta stanze del Bembo*, n. 27, bb. 10-19.

È peraltro curioso notare che, oltre alle *Stanze*, Du Pont mise in musica negli stessi anni un ulteriore testo di Bembo, il sonetto *Tant'è l'assentio e l'fel ch'io rod'et suggo*,⁴³ adottando lo stesso procedimento.⁴⁴ Anche in quel caso, infatti, la musica associata ai primi due versi è ripetuta in corrispondenza dei due versi seguenti, fatta eccezione per l'aggiunta di una breve coda finale. Il testo musicato da Du Pont, però, corrisponde quasi completamente a quello delle prime due edizioni delle *Rime* (1530 e 1535) e non tiene conto delle rielaborazioni apportate da Bembo negli anni successivi.⁴⁵

Nel riutilizzare la stessa musica per versi diversi, talvolta Du Pont introduce variazioni più o meno sviluppate. Ad esempio, l'incipit della stanza 24 (Es. 2) è affidato alle tre voci più gravi: Bassus e Altus introducono il tema iniziale, imitandosi all'ottava, mentre il Tenor funge da riempitivo armonico e intona il tema solo a partire dalla fine della seconda battuta. Segue poi l'ingresso del Cantus, all'ottava superiore, nella battuta successiva. La struttura contrappuntistica delle bb. 1-4 (associata all'inizio del primo verso dell'ottava, «Questa è novellamente») è ripetuta in maniera identica a partire dalla seconda minima di b. 6 fino a b. 9, in corrispondenza della seconda parte del secondo verso («di cui com'a Dio piacque»).

⁴² Questo procedimento è riscontrabile anche in alcune composizioni di Verdelot su testi in ottava rima; si veda, ad esempio, il madrigale *Dormend'un giorno a Baia*. Cfr. HERSH 1963, p. 137.

⁴³ Questo incipit riproduce le lezioni tramandate nelle fonti musicali; cfr. *infra*.

⁴⁴ Questa composizione è inclusa in un'antologia pubblicata da Antonio Gardano nel 1543 e da lui stesso ristampata nel 1552 (*Il secondo libro de li madrigali de diversi eccellentissimi autori... a quattro voci*; RISM B/I 1543/18 e 1552/19).

⁴⁵ Si veda BEMBO 2008, vol. 1, pp. 298-300 e vol. 2, pp. 1191-1192.

Que - sta no - vel - la - men - te ai pa - dri vo - stri spi - rò de - si -

Que - sta no - vel - la - men - te, que - sta no - vel - la - men - te ai pa - dri vo - stri spi - rò de - si -

Que - sta no - vel - la - men - te, que - sta no - vel - la - men - te ai pa - dri vo - stri spi - rò de - si -

Que - sta no - vel - la - men - te ai pa - dri vo - stri spi - rò de - si -

6
- o, di cui, co - m'a Dio piac - que per a - dor - nar - n'il mon - do et gli oc -

- o, di cui, co - m'a Dio piac - que, di cui, co - m'a Dio piac - que per a - dor - nar - n'il mon - do et

- o, di cui co - m'a Dio piac - que, di cui, co - m'a Dio piac - que per a - dor - nar - n'il mon - do et

- o, di cui, co - m'a Dio piac - que per a - dor - nar - n'il mon - do

Es. 2: Jacques du Pont, *Cinquanta stanze del Bembo*, n. 24, bb. 1-11.

Le due sezioni non sono contigue ma separate da una battuta che conclude il primo verso e da un breve episodio omoritmico e omofonico in corrispondenza dell'inizio del secondo verso («spirò desio»). Di conseguenza, la ripetizione musicale risulta leggermente sfasata rispetto alla struttura metrica dei versi.

Il riutilizzo della stessa musica per intonare versi differenti non è certo una novità introdotta da Du Pont; esempi di tale procedimento sono attestati già nei madrigali composti negli anni '20 del Cinquecento da Philippe Verdelot, uno dei primi compositori a dedicarsi a questo genere musicale.⁴⁶ I madrigali di Du Pont sembrano prendere a modello proprio quelle composizioni, una scelta retrospettiva se si considera che le *Cinquante stanze* furono certamente composte negli anni '40, come attestano le lezioni mutate dal manoscritto viennese.

Du Pont pone inoltre una particolare attenzione alla creazione di una cornice unitaria per le sue *Cinquante stanze*: utilizza infatti motivi ricorrenti o strutture accordali identiche in madrigali diversi, talvolta anche distanti tra loro. Nell'esempio sottostante, si nota che il motivo enunciato dall'Altus e dal Bassus nella stanza 34 alle bb. 20-22 e poi ripreso, a diverse altezze, dalle altre voci, in corrispondenza delle parole «perché in tormento altrui» (Es. 3a), ritorna nella stanza 47 (Es. 3b), proposto anche in questo caso dal Bassus (b. 28) e poi ripetuto dalle altre voci, accompagnato dalle parole «tanto che i suoi diletta».

- gu - ra, per - ché in tor - men - to al - trui la pos - se -

- gu - ra, per - ché in tor - men - to al - trui, per - ché in tor - men - to al - trui la pos -

- le fi - gu - ra, per - ché in tor - men - to al - trui, per - ché in tor - men - to al - trui

per - ché in tor - men - to al - trui, per - ché in tor - men - to al - trui la

Es. 3a: Jacques du Pont, *Cinquanta stanze del Bembo*, n. 34, bb. 20-24.

⁴⁶ Per le ripetizioni musicali e il loro rapporto con il testo poetico nelle composizioni di Verdelot, si rimanda a HERSH 1963, pp. 125-171, e GIALDRONI-ZIINO 2015, pp. 55-56. I procedimenti adottati da Verdelot sono stati ripresi da alcuni suoi contemporanei e riemergono, ad esempio, nei primi madrigali di Jacques Arcadelt; cfr. HAAR 1987, p. 36.

28
- de e si ral - le - gra, tan - to che suoi di - let - ti non han mez - - - -
si ral - le - gra, tan - to che suoi di - let - ti non han mez - - - -
- - - - le - gra, tan - to che suoi di - let - ti, tan - to che suoi di - let - ti
tan - to che suoi di - let - ti, tan - to che suoi di - let - ti

Es. 3b: Jacques du Pont, *Cinquanta stanze del Bembo*, n. 47, bb. 28-33.

Peraltro, come si può notare negli esempi, Du Pont combina le ripetizioni del motivo in modo simile, facendo in modo che possano essere cantate per terze parallele (si vedano Altus e Bassus nella stanza 34 e Cantus e Tenor nella stanza 47). Curioso è il fatto che lo stesso motivo è associato a parole dal significato tanto contrastante quanto «tormento» e «diletti».

Il riutilizzo di materiale musicale in madrigali diversi, però, non è limitato a singoli frammenti melodici. Il seguente esempio, infatti, mostra il reimpiego dell'intera sezione omoritmica che apre la stanza 17 (Es. 4a) in corrispondenza del secondo verso della stanza 19 (Es. 4b).

A - mor è gra - ti - o - s'et dol - ce vo - glia, ch'i
A - mor è gra - ti - o - s'et dol - ce vo - glia
A - mor è gra - ti - o - s'et dol - ce vo - glia, ch'i più sel -
A - mor è gra - ti - o - s'et dol - ce vo - glia

Es. 4a: Jacques du Pont, *Cinquanta stanze del Bembo*, n. 17, bb. 1-5.

5
- le e'l ciel, di cer-chio in cer - chio, tem - - - -
- le e'l ciel, di cer-chio in cer - chio, tem - - - pra et -
- le e'l ciel, di cer-chio in cer - chio, tem - - - pra et
- le e'l ciel, di cer-chio in cer - chio, tem - pra et mo -

Es. 4b: Jacques du Pont, *Cinquanta stanze del Bembo*, n. 19, bb. 5-8.

LA FORTUNA DELL'OPERA DI DU PONT

Le *Cinquanta stanze* furono ristampate per almeno tre volte nel corso di pochi anni: nel 1551, dallo stesso Antonio Gardano, poi da Girolamo Scotto nel 1558 e infine dagli eredi di Melchiorre Sessa nel 1567.⁴⁷ La

⁴⁷ EITNER 1903, p. 16, menziona una quarta riedizione dell'opera, datata 1554 e priva di indicazioni riguardanti l'editore e il luogo di stampa, indicando come unica collocazione la biblioteca reale di Königsberg. La collezione musicale di questa biblioteca è andata dispersa durante la Seconda guerra mondiale (cfr. WILLIER 1981, p. 223, nt. 24) e di questa edizione delle *Cinquanta stanze* non è rimasta alcuna traccia; non è dunque possibile verificare se i dati riportati da Eitner siano corretti. La menzione di un'edizione delle *Cinquanta stanze* risalente al 1518 in GOTTI 1875, p. 89, è invece da considerarsi con ogni evidenza un refuso: sia la lettera di

ristampa di Gardano del 1551 non è una copia fedele della prima edizione, come ci si potrebbe aspettare: al contrario, presenta due interventi rilevanti.⁴⁸ Il primo riguarda l'impaginazione: per diminuire il numero delle pagine di ogni libro parte (che, da ventotto, diventano ventiquattro), Gardano riduce gli spazi tra le singole note ed elimina i pentagrammi vuoti che, nella prima edizione, separavano i madrigali. Le modifiche interessano anche i testi: in alcuni casi vengono addirittura ripristinate vocali che erano state elise nella prima edizione, per fugare dubbi sul completamento delle parole e migliorare di conseguenza l'intelligibilità del testo. Il secondo intervento, più sostanziale e apparentemente ingiustificabile, consiste nella riorganizzazione interna delle *Cinquanta stanze*: a partire dalla stanza n. 35, l'ordine dei madrigali è quasi interamente modificato (Tab. 3).

Tab. 3: Il diverso ordine dei madrigali nell'edizione di Gardano del 1551.

n.	Incipit testuale	Gardano 1551 ⁴⁹
35	Come, a cui vi donate voi, disdice	36
36	Il pregio d'honestate, amato et colto	35
37	Non è gran meraviglia, s'una o due	39
38	Il qual errando in questa e 'n quella parte	37
39	Come havrian posto al nostro nascimento	38
40	Mirate quando Phebo a noi ritorna	40
41	Pasce la pecorella i verdi campi	41
42	Che giova posseder cittadi et regni	43
43	Ma che non giova haver fedeli amanti	44
44	Quanto esser vi d'èe caro un huom, che brami	42
45	O quanto è dolce, perch'Amor la stringa	47
46	Puossi morta chiamar quella, di cui	48
47	Però che voi non s'ète cosa integra	45
48	Così voi vi trovate, altrui cercando	46
49	Ond'io vi do sano et fedel consiglio	49
50	Anchor direi; ma temo, non tal volta	50

Le ragioni che portarono a questo cambiamento – che, a mia conoscenza, non trova alcun riscontro nelle fonti letterarie delle *Stanze* di Bembo – non sono chiare.⁵⁰ Il nuovo ordine non pare essere dettato né dal tentativo di riordinare i madrigali in base al modo, né dalla necessità di risparmiare spazio all'interno delle pagine. L'edizione del 1551 è purtroppo priva di prefazione e di indicazioni paratestuali che possano giustificare questa importante alterazione. L'unica certezza, dato il numero di madrigali coinvolti, è che si tratta di una scelta deliberata e non di un errore originatosi durante il processo di stampa. L'edizione di Scotto del 1558, al di là di alcuni aggiustamenti ortografici,⁵¹ mantiene tutte le modifiche introdotte da Gardano, compreso il diverso ordine dei madrigali, che forse passò inosservato.⁵² L'ultima riedizione, per i tipi degli eredi di Marchio Sessa, è invece basata sulla *princeps* di Gardano e dunque le stanze sono presentate nel loro ordine originale.

Gualteruzzi a Della Casa sia le varianti testuali riscontrabili nei madrigali di Du Pont circoscrivono il periodo di composizione dell'opera agli anni Quaranta del Cinquecento.

⁴⁸ Per un quadro esaustivo dell'attività editoriale di Gardano, si rimanda a LEWIS 1988-2005, vol. 1, pp. 3-115.

⁴⁹ I cambiamenti di posizione sono indicati in grassetto.

⁵⁰ LEWIS 1988-2005, vol. 2, pp. 202-204, non fa alcun riferimento alla diversa disposizione dei madrigali nell'edizione del 1551.

⁵¹ In particolare, nella musica si nota la sostituzione delle ligature *cum opposita proprietate* con due brevi accostate; ciò è probabilmente dovuto al fatto che Scotto non aveva a disposizione i caratteri tipografici corrispondenti.

⁵² Vale la pena sottolineare che Scotto – che di norma è ricordato unicamente come uno dei più importanti stampatori di musica del Cinquecento – pubblicò anche almeno 404 edizioni non musicali, soprattutto testi classici in latino e studi su Aristotele (l'elenco completo delle edizioni oggi conosciute è contenuto in BERNSTEIN 1998, pp. 951-966). Egli si interessò, tra l'altro, anche alle opere in prosa di Bembo: tra il 1562 e il 1563 stampò, infatti, il suo ricco epistolario (quattro volumi) e le *Prose della volgar lingua* (ivi, p. 363, nn. 298-300, 309-310).

Il successo delle *Cinquanta stanze* di Du Pont fu notevole, come è attestato dalle riedizioni e da testimonianze coeve. Il letterato e poligrafo fiorentino Antonfrancesco Doni, ad esempio, elenca le «Stanze del Bembo cinquanta» ne *La libreria* tra le raccolte di «madrigali a quattro et mottetti» a lui noti.⁵³ Significativamente Doni, che solitamente utilizza unicamente il nome del compositore per indicarne l'opera sotto forma di metonimia (rendendo così talvolta difficile l'individuazione della raccolta specifica a cui vuole fare riferimento), in questo caso menziona solo l'autore dei testi e non Du Pont. Questa scelta da un lato permette di riconoscere con certezza la raccolta del compositore francese, dall'altro conferma che furono la fama di Bembo e la qualità dei suoi testi a determinare il successo delle *Cinquanta stanze*.

Il riferimento all'opera di Du Pont contenuto in un discorso pronunciato dal letterato e compositore fiorentino Giovanni Bardi presso l'Accademia degli Alterati nel 1583 attesta che le *Cinquanta stanze* erano ancora apprezzate a qualche decennio di distanza dalla loro prima pubblicazione.⁵⁴ Bardi, illustrando la differenza tra polifonia e arie monodiche, menziona infatti le *Stanze* di Bembo, che definisce «miracolose», affermando che si prestano ad entrambe le realizzazioni: infatti esse sono state messe tutte in musica «da uomo peritissimo» (un chiaro riferimento a Du Pont, significativamente non menzionato per nome nemmeno in questo caso) e, come le poesie di altri illustri autori, sono cantate sia in polifonia che su una melodia.⁵⁵ Le parole di Bardi forniscono dunque un'importante testimonianza della portata delle *Cinquanta stanze*, a quasi quarant'anni dal loro ingresso nel mercato editoriale e a sedici dall'ultima ristampa. Dopo Du Pont, altri compositori scrissero madrigali a partire da singole stanze,⁵⁶ ma nessun altro si cimentò nell'intonare l'intera opera di Bembo.

Nel musicare le *Stanze* di Bembo, Du Pont focalizzò dunque l'attenzione sulla loro struttura generale piuttosto che sulla corrispondenza precisa tra singole parole o versi e musica, e, per mezzo delle sue scelte stilistiche, si avvicinò allo spirito improvvisativo con il quale Bembo le aveva originariamente concepite. Di segno opposto fu l'incessante lavoro di Bembo sulle singole lezioni, di cui le *Cinquanta stanze* verosimilmente attestano in alcuni casi fasi inedite; per tale ragione, esse meriterebbero di essere prese in considerazione nel tentativo di ricostruire in modo accurato il processo di revisione di Bembo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AGAMENNONE 2017 : M. Agamennone, *Cantar ottave. Una introduzione*, in *Cantar ottave: per una storia culturale dell'intonazione cantata in ottava rima*, a cura di M. Agamennone, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017, pp. VII-XXVI.

AGEE 1983 : R. J. Agee, *The Venetian Privilege and Music-Printing in the Sixteenth Century*, «Early Music History» 3 (1983), pp. 1-42.

BARDI 1825 : G. Bardi, *Della imp. Villa Adriana e di altre sontuosissime già adiacenti alla città di Tivoli*, Firenze, Magheri, 1825.

BEMBO 1987-1993 : P. Bembo, *Lettere*, a cura di E. Travi, 4 volumi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1987-1993 (Collezione di opere inedite o rare, 141, 143, 146, 147).

BEMBO 2001 : P. Bembo, *Prose della volgar lingua. L'editio princeps del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, edizione critica a cura di C. Vela, Bologna, CLUEB, Testi e Studi di Filologia e Letteratura, 2001.

BEMBO 2003 : P. Bembo, *Stanze*, edizione critica a cura di A. Gnocchi, Firenze, Società editrice fiorentina, Quaderni Aldo Palazzeschi, nuova serie 4, 2003.

⁵³ DONI 1550, f. 64v. Per l'edizione critica dell'opera, si rimanda a DONI 2020. Sulle edizioni musicali menzionate in quest'opera, si veda HAAR 1970.

⁵⁴ Riguardo agli interessi musicali di Bardi e della sua cerchia, si veda PALISCA 1972.

⁵⁵ BARDI 1825, p. 60: «[...] Le stanze del Bembo, che sono cotanto miracolose, furono pur messe tutte a cinquanta in musica da uomo peritissimo, e sono continuamente, come altresì le poesie del Petrarca, per la bocca d'ognuno. Meritano dunque biasimo questi eccellenti uomini per esser cantati da tutto il mondo, e figuratamente, e ad aria?». Si veda anche HAAR 2004, p. 183.

⁵⁶ Tra gli altri, si ricordano Andrea Gabrieli, Giaches de Wert e Orlando di Lasso.

- BEMBO 2008 : P. Bembo, *Le rime*, a cura di A. Donnini, Roma, Salerno editrice, Testi e documenti di letteratura e di lingua 28, 2008.
- BEMBO 2020 : P. Bembo, *Stanze*, a cura di A. Juri, Roma, Salerno editrice, Testi e documenti di letteratura e di lingua 44, 2020.
- BERNSTEIN 1998 : J. A. Bernstein, *Music Printing in Renaissance Venice. The Scotto Press (1539-1572)*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1998.
- BIANCONI 1986 : L. Bianconi, *Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura italiana. Volume sesto: Teatro, musica, tradizione dei classici*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, pp. 319-363.
- CALITTI 2004 : F. Calitti, *Fra lirica e narrativa. Storia dell'ottava rima nel Rinascimento*, Firenze, Le Càriti Editore, «Logos», Biblioteca di saggistica, 2004.
- CANGUILHEM 2009 : Ph. Canguilhem, *The Madrigal en route to Florence (1540-1545)*, «Recercare» 21, 1-2 (2009), pp. 35-73.
- CASSIA 2021 : C. Cassia, *Pietro Bembo and Music Patronage*, in *Music Patronage in Italy*, a cura di G. Ciliberti, Turnhout, Brepols, 2021 (Studies on Italian Music History, 15), pp. 243-266.
- CASSIA 2022a : C. Cassia, *Séverin Cornet e «Quant je pense au martire»: circolazione e ricezione di una canzonetta di Pietro Bembo*, «Textus et musica» 5 (2022), <https://textus-et-musica.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=2396>
- CASSIA 2022b : C. Cassia, *Bembo, Palestrina, and an English "contrafactum": A Cross-Cultural Translation of «Gioia m'abond'al cor» and its Issues*, «Musica Iagellonica» 13 (2022), pp. 43-67.
- CURTI 2005 : E. Curti, *Le "Stanze" di Pietro Bembo: una recente edizione*, «Lettere italiane» 57, 3 (2005), pp. 431-442.
- CURTI 2006a : E. Curti, *Tra due secoli : per il tirocinio letterario di Pietro Bembo*, Bologna, Gedit Edizioni, Strumenti e saggi di letteratura, Sezione di testi e ricerche 2006.
- CURTI 2006b : E. Curti, «Non così fece il Petrarca». *Prime forme di petrarchismo bembesco alla corte di Urbino, tra "Stanze" e "Motti"*, in *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, a cura di F. Calitti - R. Gigliucci, Roma, Bulzoni 2007, vol. 2, pp. 99-116.
- DEAN 2001: J. Dean, *Du Pont [de Ponte], Jacques [Giaches, Jacobus, Jacquet]*, in *Grove Music Online*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>
- DE SANTIS 1995 : M. De Santis, *Questioni di prassi ecdotica nell'edizione dei testi poetici musicati da Andrea Gabrieli*, in *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario. Atti del convegno internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992*, a cura di R. Borghi - P. Zappalà, Lucca, Libreria Musicale Italiana, Studi e testi musicali 3, 1995, pp. 57-68.
- DONI 1550 : A. Doni, *La libreria*, Gabriel Giolito de' Ferrari, Venezia, 1550.
- DONI 2020 : A. Doni, *La libreria divisa in tre trattati (1557)*, 2 voll., a cura di G. Castellani, Manziana, Vecchiarelli, 2020.
- EITNER 1903 : R. Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. 8. Band: Po-Scheiffler*, Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1903.
- FREY 1965 : H. W. Frey, *Die Kapellmeister an der französischen Nationalkirche San Luigi dei Francesi in Rom im 16. Jahrhundert. Teil 1: 1514-1577*, «Archiv für Musikwissenschaft» 22, 4 (1965), pp. 272-293.
- GERBINO 2018: G. Gerbino, *Music of Words and Words in Music: The Sound of «Gravità» in the Italian Madrigal*, «Mediaevalia» 39 (2018), pp. 251-273.

- GIALDRONI - ZIINO 2015 : T. M. Gialdroni – A. Ziino, *Machiavelli in musica: nuove prospettive per la ricerca*, in *Bibliografia delle edizioni di Niccolò Machiavelli: 1506-1914. Volume 1. 1506-1604. Istorico, comico e tragico*, a cura di P. Innocenti-M. Rossi, Manziana, Vecchiarelli, 2015, pp. 33-89.
- GOTTI 1875 : A. Gotti, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Firenze, Tipografia della Gazzetta d'Italia editrice, 1875, vol. 2.
- HAAR 1970 : J. Haar, *The "Libreria" of Antonfrancesco Doni*, «Musica Disciplina» 24 (1970), pp. 101-123.
- HAAR 1987 : J. Haar, *Towards a Chronology of the Madrigals of Arcadelt*, «The Journal of Musicology» 5, 1 (1987), pp. 28-54.
- HAAR 2004 : J. Haar, *From «Cantimbanco» to Court: The Musical Fortunes of Ariosto in Florentine Society*, in *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance*, a cura di M. Rossi - D. Gioffredi Superbi, Firenze, Olschki, Villa I Tatti 20, 2004, pp. 179-198.
- HERSH 1963 : D. L. Hersh, *Verdelot and the Early Madrigal [with a Volume of] Music*, Tesi di dottorato, University of California, Berkeley, 1963.
- HURTUBISE 1985 : P. Hurtubise, *Une famille-témoin: les Salviati*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Studi e testi 309, 1985.
- LA VIA 1990 : S. La Via, *Madrigale e rapporto fra poesia e musica nella critica letteraria del Cinquecento*, «Studi Musicali» 19, 1 (1990), pp. 33-70.
- LEWIS 1988-2005 : M. S. Lewis, *Antonio Gardano, Venetian Music Printer, 1538-1569: A Descriptive Bibliography and Historical Study*, 3 voll., New York, Garland, 1988-2005.
- LUZZI 2017 : C. Luzzi, *L'ottava rima nella tradizione del madrigale rinascimentale e agli esordi del teatro musicale*, in *Cantar ottave: per una storia culturale dell'intonazione cantata in ottava rima*, a cura di M. Agamennone, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017, pp. 47-68.
- MACE 1969 : D. T. Mace, *Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal*, «The Musical Quarterly» 55, 1 (1969), pp. 65-86.
- MALATESTA 1589 : G. Malatesta, *Della nuova poesia ovvero delle difese del Furioso*, Verona, Sebastiano dalle Donne, 1589.
- MANGANI 2023 : M. Mangani, «Cosa non vada più come solea». *Un sonetto di Pietro Bembo tra Filippo de Monte e Biagio Pesciolini*, in «O felice eloquenza». *Poesia e musica nel Rinascimento (e oltre)*, a cura di M. Mangani, Limena, libreriauniversitaria.it, Storie e linguaggi 48, 2023.
- MARCHESI 2014 : V. Marchesi, «Affine che si recitassino per giuoco da mascherati». *Appunti per il commento delle "Stanze" di Ottaviano Fregoso e Pietro Bembo*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012*, a cura di G. Baldassarri - V. Di Iasio - P. Pecci - E. Pietrobon - F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014, pp. 1-12.
- MORONI 1986 : O. Moroni, *Corrispondenza Giovanni Della Casa - Carlo Gualteruzzi (1525-1549)*, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, Studi e testi, 308, 1986.
- PALISCA 1972 : C. V. Palisca, *The «Camerata fiorentina»: A Reappraisal*, «Studi musicali» 2 (1972), pp. 203-236.
- PIPERNO 2017 : F. Piperno, *Una «grandissima amista». Poesia e musica nell'età del Petrarchismo*, Roma, Bulzoni, Biblioteca del Cinquecento 16, 2017.
- PONTE 1981 : G. da Ponte, *Cinquanta stanze del Bembo*, 2 voll., a cura di L. Bianchi - E. Piattelli, Roma, Pro musica studium, 1981.

- PRIVITERA 2023 : M. Privitera, «Co 'l nome de gl'auttori delle parole». *Poeti e forme dei versi nelle stampe musicali italiane del Cinquecento e Seicento*, «Italique» 26 (2023), pp. 77-114.
- SCHILTZ 2019 : K. Schiltz, *Bella guerriera mia (München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 1503g) und Pietro Bembo's Kriegesdienst der Liebe*, «Musik in Bayern» 84 (2019), pp. 78-104.
- TASCHETTI 2023 : G. Taschetti, *Claudio Monteverdi, Pietro Bembo e il computer. Appunti per un'analisi digitale del Secondo libro de madrigali*, in *Musica e cultura nella Padova di Pietro Bembo*, a cura di C. Cassia, Lucca, Libreria Musicale Italiana, Studi e saggi 57, 2023, pp. 39-65.
- VELA 1984 : C. Vela, *Osservazioni sulla tradizione musicale dei testi poetici italiani*, in *Tre studi sulla poesia per musica*, a cura di C. Vela, Pavia, Aurora edizioni, 1984, pp. 3-27.
- WILLIER 1981 : S. A. Willier, *The Present Location of Libraries Listed in Robert Eitner's Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexicon*, «Fontes Artis Musicae» 28, 3, pp. 220-239.
- WILSON 2020: B. Wilson, *Singing to the Lyre in Renaissance Italy: Memory, Performance, and Oral Poetry*, New York, Cambridge University Press, 2020.