

IVANO CAVALLINI

IRENE DA SPILIMBERGO:
STORIA DI UNA BIBLIOTECA DI FAMIGLIA
E UN CASO DUBBIO
DI PERSISTENZA DEL REPERTORIO FROTTOLISTICO

Ricostruire i modi della ricezione musicale, o le particolari inclinazioni dei dilettanti nel XVI secolo per alcuni stili compositivi attraverso l'esame delle biblioteche, è un'impresa irta di difficoltà se non impossibile a tentarsi. Rispetto ad epoche più vicine, è assai meno documentata la circolazione del libro per musica nelle famiglie della nobiltà minore o del ceto mercantile, e una ricognizione storica sul consumo in tale ambito resta problematica a causa della pochezza delle testimonianze dirette a fronte delle informazioni offerte da altri circuiti, in specie quelli delle cappelle create da regnanti ed ecclesiasti prони al mecenatismo.

Il caso della biblioteca di Adriano da Spilimbergo, che formava negli anni quaranta un nucleo indiviso con quella di Gian Paolo da Ponte, consente invece di azzardare alcune ipotesi sull'educazione e le attitudini di alcuni membri di una famiglia benestante, grazie a due inventari, al diario del da Ponte e alla biografia di Irene da Spilimbergo.¹ Da queste fonti, inoltre, emergono dati utili per tracciare alcune considerazioni sulla trasmissione e la persistenza di generi dismessi dall'editoria secondo pratiche che vorrei definire di tipo 'domestico' e squisitamente colto del cantare a solo.

Prima di entrare in argomento sono d'obbligo alcune note sulla biografia dei due possessori delle biblioteche dianzi nominati. Adriano dei conti di Spilimbergo (1511-1541) studiò a Padova e a Venezia nel 1535 prese in isposa Giulia da Ponte rientrando nella città natale in Friuli.² L'estensore della *Vita* della figlia Irene (1561) lo dice «gentiluomo letteratissimo, così nelle lingue come nelle scienze, il quale negli studi della teo-

¹ Cfr. LUIGI SUTTINA, *Appunti per servire alla biografia di Irene da Spilimbergo*, «Atti dell'Accademia di Udine», 1912-1913, IV, 1913, pp. 143-153. Quindi BENEDETTO CROCE, *Irene di Spilimbergo*, in ID., *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, 1945, I, pp. 365-375; ANNE JACOBSON SCHUTTE, *Irene di Spilimbergo: the Image of a Creative Woman in Late Renaissance Italy*, «Renaissance Quarterly», XLIV, 1991, pp. 42-61; ID., *Commemorators of Irene di Spilimbergo*, «Renaissance Quarterly», XLV, 1992, pp. 524-536; STEFANO LORENZETTI, «*Quel celeste cantar che mi disface*»: immagine della donna ed educazione alla musica nell'ideale pedagogico del rinascimento italiano, «Studi Musicali», XXIII/2, 1994, pp. 241-261; 249-252.

² UGO ROZZO, *La biblioteca di Adriano da Spilimbergo e gli eterodossi in Friuli (1538-1542)*, «Metodi & Ricerche», n.s., VIII/1, 1989, pp. 29-62.

logia, delle morali et delle matematiche passò molto avanti. Possedeva la lingua ebraica, la greca e la latina; et dimorando in Venezia si tratteneva co' maggiori letterati della città»;³ il suocero da Ponte lo ricorderà poi «fautor e predicator del santo evangelio».⁴

Tra gli uomini di lettere con cui Adriano ebbe dimestichezza v'è Pietro Bembo, e della sua preparazione è testimone anche il fratello Roberto, il quale cita la messa in scena a Spilimbergo di una commedia di Plauto, tradotta da Adriano per il carnevale del 1530, con il concorso di un consort di cinque pifferi assai apprezzati per l'esibizione.⁵ Adriano, tuttavia, è destinato a passare alla storia per avere patrocinato l'Accademia Parteniana o spilimberghese e per avere messo a disposizione di questa il patrimonio librario suo e della propria famiglia. L'accademia, che prende il nome dall'istitutore Bernardino Partenio, fu in realtà molto più che una comune scuola di grammatica, se si considera la moderna prassi in essa attuata del commento dei testi biblici mediante lo studio dell'ebraico, del greco e del latino. Il programma messo a stampa nel 1540 da uno degli allievi, Luigi Baldana, è un opuscolo pubblicitario nel quale vengono riportati gli orari e le discipline che vi si impartivano, ma v'è da credere che gli *Instituta Academiae Spilimbergensis sive Parthenianae in qua tres linguae exactissimae traduntur* siano piuttosto opera del Partenio, il quale nel 1557 si servirà dell'espedito onomastico dell'allievo per dissimulare la paternità delle regole dell'Accademia di Cricoli fuori Vicenza. Gli *Istituti dell'Accademia di M. Bernardino Partenio*, ad eccezione della mancanza dell'ebraico e dell'aggiunta della musica, sono infatti eguali a quelli della precedente spilimberghese sebbene la loro stesura venga attribuita a Giulio Panavino da Cremona.⁶

La Parteniana fu attiva all'incirca tra il 1538 e il 1543 e va considerata quale emanazione del pensiero di Adriano, avvicinandosi all'evangelismo d'oltralpe a quanto suggeriscono le sue letture e le sue frequentazioni. Tra le più importanti quella di Francesco Stancaro, l'umanista mantovano reclutato a Venezia dal Partenio nel 1540 per conferirgli la docenza dell'ebraico, il cui nome viene esplicitamente riportato negli *Instituta*. Autore della *De modo legendi Hebraice institutio brevissima* (Strasburgo 1525, indi Venezia 1530), all'epoca del soggiorno friulano lo Stancaro aveva già fatto abiura, ma vi sono prove evidenti della sua predicazione di riformato a Spilimbergo, sotto la protezione della nobiltà locale.⁷

Poco si sa della vita di Gian Paolo da Ponte. Forse appartenne al patriziato minore di Venezia, anche se nella biografia di Irene è detto semplicemente «gentiluomo

³ *Vita della signora Irene*, in *Rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori in morte della signora Irene delle signore di Spilimbergo, alle quali sono aggiunti versi latini di diversi egregi poeti, in morte della medesima signora*, Venezia, Domenico e Giovanbattista Guerra, 1561, pp. non numerate.

⁴ ROZZO, *La biblioteca di Adriano* cit., p. 37.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Tutta la questione è trattata con dovizia di particolari da SILVANO CAVAZZA, *Bernardino Partenio e l'Accademia Spilimberghese*, in *Spilimberc*, Udine, Società Filologica Friulana, 1984, pp. 237-246. Cfr. gli *Instituta Academiae Spilimbergensis sive Parthenianae in qua tres linguae exactissimae traduntur*, Venezia, Comin da Trino, 1540 e la copia scorretta del XIX secolo degli *Istituti dell'Accademia di Bernardino Partenni. Nozze Negri-Marocco*, Vicenza, Tipografia Paroni, 1876.

⁷ CAVAZZA, *Bernardino Partenio* cit.

d'onorate qualità».⁸ Nel 1538 si trasferì a Spilimbergo per ricongiungersi con la figlia Giulia che doveva dare alla luce Irene e sino al 1542 partecipò alla vita intellettuale del cenacolo spilimberghese; dopo la morte del genero fece ritorno a Venezia dove Giulia prese di nuovo marito.⁹

La sua biblioteca palesa la passione per la novellistica, il teatro e la musica coevi.¹⁰ Sono assenti per contro i testi latini e greci ed è ipotizzabile che egli fosse solo un attento lettore di libri in volgare a differenza del genero, uomo di solida cultura classica, al quale si deve in parte l'educazione delle figlie come scrive lo stesso Gian Paolo, anche se edotte attraverso traduzioni e volgarizzamenti.

(...datagli comodità de tutti i libri, che nella lingua nostra materna sono fora de boni scrittori, che per grazia di Dio in questa nostra età molti valorosi et dotti spiriti ha scritti et translati da la greca et latina lingua, in questi degni et onorati libri i quali veduti et studiati da esse [Emilia e Irene] così diligentemente che non solo ne ha tratto el beneficio delle instorie, over scienze et arte, ma tutto quel frutto et sugo che ogni pratico et dotto studente ne avesse potuto cavare, et così arichitesi delle istorie antiche et moderne et delle fabole poetiche, che con qualunque persona parlavano credevano che le fosse instruitissime della greca et latina lingua».¹¹

Il nonno, da buon dilettante di musica, provvide di persona a fare apprendere alle due giovani la teoria, la notazione mensurale e il maneggio di alcuni strumenti: «li diedi anche il modo et compartiti el tempo de intender anche alla musica; le messi al canto figurato, ch'è el fondamento de tutta la scienza musical, senza el qual niuno mai puol far frutto di momento in niuna sorte de instrumento».¹²

Gli studi condotti sui libri posseduti da Adriano e da Gian Paolo da Ponte hanno portato alla conclusione che la loro era in origine una biblioteca di famiglia, divenuta in seguito biblioteca di scuola, e da ultimo della comunità religiosa eterodossa sorta a Spilimbergo in quel giro d'anni. Oltre ai libri di ebraico, e a quelli di Erasmo, Francesco Zorzi e Martin Borrhau Cellarius, acquisiti nel periodo in cui la disputa teologica tra cattolici e protestanti era in pieno vigore, i due inventari elencano musiche a stampa e manoscritte, nonché lavori teatrali e strumenti da tasto. In ordine cronologico, quello del da Ponte, stilato a Venezia nel 1534, riporta in modo alquanto sommario i titoli dei volumi, talché non è sempre possibile procedere ad una corretta identificazione dei singoli pezzi:

⁸ *Vita della signora Irene* cit.

⁹ ROZZO, *La biblioteca di Adriano* cit., pp. 35 e sgg.

¹⁰ I due inventari dei libri di Gian Paolo da Ponte e Adriano da Spilimbergo sono stati posti a confronto e messi a stampa da CESARE SCALON, *La biblioteca di Adriano da Spilimbergo (1542)*, Comune di Spilimbergo, Biblioteca Civica, 1988 (Quaderni Spilimberghesi, 3).

¹¹ Il passo, fedelmente ricopiato da SUTTINA, *Appunti per servire alla biografia* cit., p. 147, è tratto dalle note di Gian Paolo da Ponte, conservate in ms. a Venezia, nell'Archivio Spilimbergo-Spanio, Gian Paolo da Ponte, Memorial C.

¹² *Ibidem*.

Venezia, Archivio Spilimbergo-Spanio, Gian Paolo da Ponte, Memorial C (f. 10r).

Item una muda de libri de canto de madrigali a 4 scritti a pena disligadi.

Item una muda de libri de canto de madregali del Verdeloto, primo et secondo libro (*Il primo libro de madrigali di Verdelotto*, Venezia, Sabio, 1533, *Nuovo Vogel* 2866).

Item una muda de canto de moteti de la Corona libro secondo ligadi in carton bianco (*Motetti de la Corona libro secondo*, Venezia, Petrucci, 1519, [RISM 1519²], oppure i *Motetti de la Corona libro secondo*, Roma, Pasoti, 1526, [RISM 1526¹]; la forma grafica *secondo* potrebbe meglio riferirsi alla edizione romana di Pasoti).

Item uno libro de frotole de la [...]

Item uno libro de tabolatura a stampa del Bossina in quarto de foglio ligado in carton, tutto coperto de corame cum sue carte dorado (*Tenori et contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto*, Venezia, Petrucci, 1509, [RISM 1509³, o il secondo libro del 1511, RISM 1511]).

Item uno libro de tabolatura scritto a pena de mia man in octavo de ffoglio ligado in carton coperto de carta bergamina.¹³

Lo stesso dicasi per l'inventario dei beni di Adriano, compilato dal notaio Annibale Baccalario dopo la morte del conte tra il 20 e il 23 gennaio 1542:

Udine, Archivio di Stato, Fondo Notarile Antico, b 5578 (f. 10r).

Una muda de libri de canto n. quattro scritti a pena, ligadi con cuoro bianco et inoradi con l'arma de Sp[ilimbergo] de suso.

Quattro libri de cantar disligati zoè li motetti del fior (*Motteti del fiore*, Lyon, Moderne, 1532, *Liber primus* o *Liber secundus?*, [RISM 1532¹⁰, 1532¹¹].

Tre libri de canto francese delle tre corone (*La courone et fleur des chansons à trois*, Venezia, Antico, 1536, [RISM 1536¹]).

Duo libretti zoè duo francesi.

Tre altri libretti a tre de canto.

Quatro altri libri mazori de tutti de canto, intitolato Il supran secundus liber cum quinque vocibus.

Quatro altri libri de canto coverti de pergamina per sopra li cartoni, assai grandi, scritti a man [libri corali?].

[...]

Uno clavicimbano. Due arpicordi, un mezan et un piccolo de Madona Iulia. Un manacordo.¹⁴

¹³ Così l'incipit: *Jesus Maria 1534, in Venetia. Inventario fatto per mes. Zuan Paolo fo de mes. Ludovico*. Cfr. SCALON, *La biblioteca di Adriano da Spilimbergo* cit., p. 96. L'abbreviazione *Nuovo Vogel* sta per EMIL VOGEL-ALFRED EINSTEIN-FRANÇOIS LESURE-CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Pomezia, Staderini Minkoff, 1977, 3 voll., la sigla RISM corrisponde al *Répertoire International des Sources Musicales. Recueils imprimés XVI-XVII siècles*, München-Duisberg, Henle Verlag, 1960, 2 voll.

¹⁴ L'inventario dei beni di Adriano è conservato a Udine, Archivio di Stato, Fondo Notarile Antico, b 5578, incipit: *Premisso signo sanctae crucis infrascriptum est inventarium bonorum et hereditatis quondam nobilis domini Adriani de nobilibus Spilimbergi*, lo si legge in SCALON, *La biblioteca di Adriano da Spilimbergo* cit., pp. 84-85.

La lettura degli inventari citati consente di stabilire che la diffusione della stampa musicale nella prima metà del secolo non era inconsueta per i centri periferici della Serenissima e che era altresì invalsa la prassi della riduzione dei generi polifonici e strumentali più diversi in intavolatura, secondo la formula del centone manoscritto ad uso personale. Dal primo documento si evince che da Ponte aveva copiato – o fatto copiare – una edizione di madrigali e che aveva verosimilmente intavolato per liuto o cembalo alcuni brani dedotti da repertori a lui cari. In questo senso presumo debba essere interpretata l'iscrizione «uno libro de tabolatura scritto a pena de mia man in octavo de foglio ligado in carton coperto de carta bergamina». ¹⁵ Vi è poi una primizia, i madrigali di Verdelot editi nel 1533, immediatamente acquistati da Gian Paolo. L'esame del secondo, invece, fa ritenere che Adriano fosse ignaro di musica; mentre resta confermata la preparazione di Giulia, nominata quale proprietaria di almeno uno dei due arpicordi, se ben traduco il significato della registrazione notarile («Due arpicordi, un mezan et un piccolo de Madona Iulia»). ¹⁶

Non passa poi inosservata la compresenza di frottole, chansons e madrigali, messi a stampa tra il 1509 e il 1536, alla luce della futura passione di Irene, egualmente divisa tra il canto di odi latine, madrigali e brani di Bartolomeo o Ippolito Tromboncino. L'*excursus* artistico della sfortunata figlia di Adriano, nata a Spilimbergo nel 1538 e morta a Venezia nel 1559 ad appena ventuno anni, induce anche a soppesare con cautela le affermazioni del suo biografo. ¹⁷ Ma prima di addentrarci in questo argomento, sono opportuni alcuni riscontri sulla carriera della giovane donna, celebrata *post mortem* dai maggiori poeti e letterati della penisola.

Anzitutto va precisato che permangono molte incertezze riguardo all'estensore della *Vita della signora Irene*, premessa alle *Rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori in morte della signora Irene delle signore di Spilimbergo, alle quali sono aggiunti versi latini di diversi egregi poeti, in morte della medesima signora* (1561). ¹⁸ Dietro Dionigi Atanagi, il raccoglitore delle liriche e il presunto autore della *Vita*, sembra infatti nascondersi Giorgio Gradenigo, designato a torto quale innamorato della giovane. Il Gradenigo era infatti troppo anziano per la nostra spilimberghese e l'unico intenso rapporto che lo legava alla famiglia da Ponte era limitato all'amicizia con la madre Giulia, come dimostrano le *Lettere de' diversi eccellentissimi huomini* a cura di Ludovico Dolce (1559). ¹⁹ Gradenigo, assai più noto alla nostra repubblica letteraria di quanto lo fosse l'Atanagi, fu verosimilmente l'ispiratore dell'antologia in onore di Irene e, se non proprio l'autore materiale della *Vita*, quantomeno l'informatore di Atanagi. Solo il Gradenigo poteva 'obbligare' all'omaggio una lunga schiera di acclamati poeti d'Italia, parte dei quali operanti nelle istituzioni della Serenissima e della vicina Ferrara (Domenico Venier, Paolo Giovio,

¹⁵ *Ivi*, p. 96.

¹⁶ *Ivi*, p. 85.

¹⁷ Si vedano le argomentate considerazioni di ROZZO, *La biblioteca di Adriano* cit., pp. 39, 44-45.

¹⁸ Cfr. alla precedente nota 3.

¹⁹ ROZZO, *La biblioteca di Adriano* cit., pp. 44-45.

Bernardo Tasso e il figlio Torquato, Celio Magno, Domenico Alamanni, Francesco Patrizi, Giambattista Maganza, Ludovico Dolce, Orsatto Giustinian, Giambattista Giraldi Cinzio).²⁰ Merita dunque qualche credito il fatto che la prima ristampa delle rime del 1584 definisca la *Vita* opera «d'incerto autore» e va presa in seria considerazione l'ipotesi che alla preparazione dell'impresa abbia contribuito non poco Giulia da Ponte, la quale si meritò a Venezia la fama di letterata.

Nella *Vita* una qualcerta enfasi viene posta sui natali di Irene, la cui madre grazie ai buoni uffici di Adriano è detta persona «d'elevato spirito», che «avendo atteso oltre alla musica alla lettura di molti libri, et mostrando nella intelligenza delle cose lette forza et attitudine d'ingegno et di memoria di passar nell'acquisto del sapere molto più avanti, fu posta dal signor suo consorte ad altri diversi studi appartenenti a gentildonna sua pari, in modo che ha dato sempre conto di raro valore et d'intelligenza di molte cose così ne' suoi scritti, come ne' ragionamenti familiari».²¹ Dall'abilità con la musica, per noi utile a comprovare il senso delle scelte compiute in seguito dalla figlia Irene, Giulia è pervenuta alle vette della cultura con l'apprendimento delle lingue classiche e dell'ebraico, materie solitamente estranee agli studi di una nobile del tempo.

Simile il profilo intellettuale della figlia, dotata però di un intuito artistico superiore e fuori dell'ordinario per la giovane età. Come la madre, Irene era destinata a stupire per la sua bravura nel sottoporre i testi di varie discipline a un attento esame ermeneutico. La giovane talentata elaborava poi i concetti più astrusi avendo compulsato i testi classici e le opere di Piccolomini, Castiglione, Bembo e Petrarca, dalle quali estraeva i passi significativi per compiere un lavoro di raffinata esegesi. Amava quindi la disputa con i letterati, ed era avvezzata a riscuotere la loro ammirazione quando si diletta a scrivere motti o a disegnare imprese, ossia parole e immagini da apporre sulle vesti in base a logiche metalinguistiche in cui un termine, un colore o un animale rimandano a un preciso concetto morale. Esercizi della mente evocanti l'attività delle accademie, che proprio in quel periodo incominciavano a fiorire nel paese e con particolare intensità nella Repubblica veneta. La ragion d'essere di queste società, se non è ozioso ribadirlo, si esplicava nella costituzione di emblemi ai quali si confidava la raffigurazione simbolica degli scopi che avevano portato alla istituzione del cenacolo, come insegna il prezioso *Discorso sulla natura delle imprese* del veronese Andrea Chioco (1601):²²

[...] molto più di meraviglia era l'acquisto che questa signora, nel tempo stesso che attendeva alla musica, faceva della cognizion delle lettere. Percioché leggeva molti libri tradotti dal latino e dal greco in volgare, et altri della nostra appartenenti alle morali,

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Vita della signora Irene* cit.

²² La traduzione a chiave di figura e motto, e la logica delle scelte compiute in merito dalle accademie, sono oggetto di studio in ANDREA CHIOCO, *Discorso sulla natura delle imprese et del vero modo di formarle*, Verona, Tamo, 1601; cfr. inoltre CARLA COLOMBERO, *Chioco, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1981, pp. 11-12.

alla creanza et alle regole di essa lingua, osservando con diligenza le cose più notabili. Aveva eziandio di continuo molte altre opere per le mani, come sono le operette di Plutarco, l'Instituzione del Piccolomini, il Cortigiano, gli Asolani del Bembo, il Petrarca e cotai libri i quali ella leggeva, non come il più delle donne et anco de gli uomini fanno per semplice passatempo o come a caso, ma con giudizioso et particolare avvertimento delle materie che trattano de' concetti et delle elocuzioni, osservando tuttavia, et facendo estratti delle cose più belle, con fissa applicazion d'animo al servirsi di loro, così nella creanza et ne' costumi, come ne' ragionamenti et negli scritti [...].

Riveriva con termini di suprema umiltà, così in atti come in parole, i singolari in lettere et sopra gli altri gli scrittori di poesia et insieme i musicisti, i pittori e gli scultori. Aveva vaghezza che le virtù sue fossero conosciute e gustate da persone pur singolari et non comuni: et però intendeva [...] nell'apprenderle a quel segno di perfezione che meritasse lode da questi tali, et sopra tutti da' poeti, aspettando da loro quella lode et gloria ne' loro poemi che conveniva alle sue virtù [...].

Si dilettava molto di fare imprese ne gli abiti che ella portava e ne' lavori et in altre cose che spesso donava. Per le quali con ingegnosa invenzione ad alcuno scopriva, ad alcuno nascondeva le sue intenzioni e i suoi pensieri: o sotto forma d'animali che avessero da qualche loro natural qualità significato di seguir la virtù et di fuggire il vizio, o sotto la vaghezza d'alcun fiore, o sotto la vista di vari colori, o altra cosa trovata da lei, aiutando quello che non potevano esprimere interamente le cose sole con poche e brevi parolette, le quali o trovava da sé, o voleva che fossero composte da' primi letterati della città.²³

Atanagi o Gradenigo procedono quindi nella esposizione delle arti predilette da Irene, secondo un percorso a dir poco sorprendente, che va dalla musica alle lettere e dalle lettere alla pittura: insomma dall'intuizione pura che governa le leggi del suono alla speculazione, per arrivare infine alla rappresentazione fisica del reale. Un viaggio *au contraire* rispetto alla complessità logica che governa l'elaborazione di concetti astratti, segnato da occasioni contingenti, quali l'incontro con il musicista Gazza, con i vari Gradenigo e Venier, e da ultimo con Tiziano Vecellio, pittore di grido nella Venezia di quegli anni.

Per nostra disdetta il racconto del biografo fornisce informazioni scarsamente dettagliate sull'esperienza musicale di Irene e nemmeno il confronto con le note sparse nel diario di da Ponte sciolgono i numerosi dubbi in proposito. Il ricco mercante, come si è detto, è stato il primo maestro della nipote. A lui si deve lo studio del 'cantare a libro', ossia della notazione mensurale e delle connesse questioni di teoria, laddove i dilettanti si limitavano ad apprendere le più facili norme dell'intavolatura. A Spilimbergo, tuttavia, non vi erano musicisti di vaglia e la giovane era costretta ad esercitarsi senza il controllo di un vero didatta che la guidasse nello studio degli strumenti da tasto e della «violla d'arco».²⁴ Pure, non dovevano essere di

²³ *Vita della signora Irene* cit.

²⁴ SUTTINA, *Appunti per servire alla biografia* cit., pp. 147-148.

poco conto i primi rudimenti se dobbiamo dare credito alla *Vita* anteposta alle *Rime*, che sottolinea le rare qualità di interprete della giovane e ricorda una fortunata esibizione in onore di Bona Sforza, la regina di Polonia ospite nel palazzo dei conti di Spilimbergo. Per l'intrattenimento la regina donò a lei e alla sorella Emilia una collana d'oro e non è fuori luogo rammentare che la nobildonna, di passaggio in Friuli nel 1554, è stata la raffinata cultrice di musica che per prima ha portato a Cracovia professionisti dall'Italia alla corte degli Jagelloni e contribuito a diffondere sin dal 1518 le nostrane villotte in Polonia.²⁵

Di così fatti genitori nacque la signora Irene l'anno MDXLI [*recte*: 1538] nel detto loro castello; et fu allevata parte della sua tenera età ove nacque et parte in Venezia, mostrando sempre di tempo in tempo assai più ingegno e prudenza di quella che portavano gli anni suoi [...].

Gio. Paolo da Ponte, suo avolo materno [...], non volendo in alcun modo mancare alla felicità del suo ingegno la pose alla musica: nella quale è cosa veramente incredibile a dire come tosto apprendesse le cose più difficili. Insomma, in brevissimo spazio pervenne a tanto che ella cantava sicuramente a libro ogni cosa, accompagnando la prontezza del cantare con accenti dolci et con sì onesta, graziosa e soave maniera con quanta altra donzella cantasse giamai. Di che diede evidente segno, oltre molti altri, a Madama Bona reina di Polonia [la regina Bona Sforza], la quale, passando per la patria del Frioli et alloggiata nel castello di lei et in casa sua, l'udì cantare insieme con la signora Emilia sua maggior sorella, giovanetta di mirabile ingegno. La qual, la signora Irene, facendo sempre del voler d'ambidue un solo, ebbe nell'acquisto delle virtù per compagna, e diedero ambedue maravigliosa soddisfazione sì alla predetta reina, come al rimanente de' signori e delle signore che si ritrovaron presenti. Onde ella per testimonio dell'infinito valore delle fanciulle donò loro due catene d'oro di molta stima.²⁶

Allogata a Venezia, dopo avere appreso a suonare il liuto l'arpicordo e la viola, Irene poteva finalmente affidarsi alle cure del musicista Bartolomeo Gazza (menzionato da Pietro Aaron come cantore al liuto assieme a Cara e ai due Tromboncino, *Lucidario* 1545), il quale la istruì professionalmente nel liuto e nel canto di madrigali, odi volgari e odi latine. In breve la giovane si distinse in una serie di esibizioni assieme ad Emilia che sedeva al cembalo, e anche con il gruppo di viole suonate dalle figlie del pittore Tasio Giancarli. Avvicinatasi a un allievo di uno dei due Tromboncino, si votò quindi alla esecuzione di brani di carattere improvvisativo, che a Venezia dovevano riscontrare un certo successo nonostante il ricambio generazionale avesse imposto al mercato altri modelli:

Quello che poi la signora Irene apparò nel suono e nel canto di liuto, d'arpicordo et di viola, et come in ciascun di questi stromenti, oltre al costume et l'ingegno delle

²⁵ Ne parla ELZBIETA GLUSZCZ-ZWOLINSKA, *Musici italiani alla corte reale degli Jagelloni*, «*Quadrivium*», XI/1, 1970, pp. 243-249.

²⁶ *Vita della signora Irene* cit.

donne, s'appressasse a' più eccellenti di quelle arti, mi tacerò, ché troppo lunga istoria bisognarebbe. Solo dirò che ella in breve tempo, sotto l'ammaestramento del Gazza musico in Venezia di non picciola stima, imparò infiniti madrigali in liuto et ode et altri versi latini; et gli cantava con disposizion così pronta, delicata e piena di melodia che i più intendenti se ne maravigliavano. Ultimamente, avendo conosciuto per lo canto d'alcuno scolare del Trommoncino (sic) musico perfettissimo della nostra città, che quella maniera di cantare era più armoniosa e soave delle altre, senza altro indirizzo che quello del suo naturale instinto et del proprio giudizio, apprese et cantò molte delle cose sue: non meno gentilmente et dolcemente che si facessero gli scolari del predetto maestro.²⁷

I concerti domestici di strumenti e voci con le donzelle veneziane, l'amicizia stretta con Campaspe, che provocò l'interesse di Irene per la pittura tanto da convincerla a divenire allieva di Tiziano, sono le ultime imprese della sua breve ma intensa vita:

Con queste nobili et eccellenti maniere di vivere, et con questo continuo accrescimento di tante et così singolari virtù la signora Irene pervenne alla età di anni diciotto: nel qual tempo volendo forse il Signor Dio con averle fatto dono di tante eccellenze et poi col chiamarla a sé in su'l fiore de gli anni suoi, e insieme la caducità di questa breve vita mortale, lasciò cader nell'animo di lei e della sorella di dar opera unitamente alla dipintura et di faticar nell'acquisto di quell'arte nobilissima. Convenivano alcuna volta nella casa sua per via di diporto e di virtuoso trattenimento, alcune sorelle donzelle d'assai onesto et civile stato, ma più per costumi et per virtù conosciute et apprezzate nella città: le quali tutte con gentil maniera per soavità di voce et per industria di mano cantavano et sonavano. Tra queste ve n'aveva una nomata Campaspe, la quale, oltre al suono, dipingeva per donna eccellentemente [...]. Laonde con l'indirizzo del signor Tiziano si pose al colorito. Et qui fu cosa veramente da non poter comprender col pensiero, non che isprimere con la lingua, quanto avanzasse quella gran speranza che per la prova veduta nel disegno s'aveva del colorito. Perciò, in ispazio d'un mese e mezzo trasse copia d'alcune pitture del detto signor Tiziano, con tanti particolari avvertimenti alle misure, a lumi, a le ombre e così a gli scorci [...] che vi furono molti consideratori i quali, vedendo in lei questo così grande et eccessivo sforzo di natura, con un pungentissimo timore le augurarono la morte vicina.²⁸

Due questioni scaturenti dal profilo di Irene e intimamente collegate tra loro meritano qualche delucidazione. La cronologia dei generi della polifonia rinascimentale sembra stridere con la devozione della cantatrice, egualmente distribuita tra il madrigale e la frottolistica ancora in auge a Venezia («ode e versi latini»). Come spiegare un siffatto atteggiamento, se si dà per scontato che il narratore della *Vita* all'altezza del 1561 non poteva certo equivocare sul significato del lemma madrigale? Per rispondere al quesito è d'uopo riprendere fugacemente le obiezioni mosse da James

²⁷ *Ibidem*. È ancora d'uopo ricordare che fra i «cantori a liuto» Aaron include «Messer Bartholomeo Tromboncino, Messer Marchetto Mantoano [Cara] Messer Ipolito Tromboncino, Messer Bartholomeo Gazza»: PIETRO AARON, *Lucidario in musica*, Venezia, Scotto, 1545, pp. 31-32.

²⁸ *Vita della signora Irene* cit.

Haar e Iain Fenlon circa l'esistenza di una linea evolutiva che si sarebbe sviluppata all'interno della polifonia frottolesca e l'avrebbe quindi trasformata in madrigale.²⁹ Avanti tutto gli autori di madrigali solo in pochi casi hanno usato testi cari ai frottolisti, per esempio nel *Primo e Secondo libro* di Alfonso della Viola (1539-1540) compaiono due liriche musicate a suo tempo da Tromboncino e Cara, e sebbene alcune raccolte di madrigali ricevessero il medesimo trattamento della frottola (tanto per citare si veda l'*Intavolatura de li madrigali di Verdelotto da cantare et sonare nel lauto* a cura di Adrian Willaert, 1536), dagli anni trenta la norma era piuttosto di imprimere e cantare le singole parti dell'assetto polivoco.³⁰ L'unico *trait-d'union*, che funge pure da eccezione a codesta regola ed è comprovato sia dai libri di frottole sia dalla enorme messe di madrigali a stampa, è costituito da un manipolo di brani dell'uno e dell'altro regime concepiti come «arie o modi di cantar adatti a qualsiasi componimento di una stessa forma metrica».³¹ Sono probanti taluni pezzi inseriti nei libri di Petrucci e le arie per la stanze del *Furioso* ariosteo, che hanno goduto di grande diffusione sia nella forma di discanti sui bassi di ruggiero, sia come madrigali ariosi ai quali si erano rivolti Tuttovale Menon nel 1548 (*Madrigali d'amore*) e in varie occasioni l'editore romano Antonio Barrè (cfr. i libri degli anni 1555, 1558 e 1562).³² Al cospetto di una tendenza coltivata in seno al mondo *lettré* e degli improvvisatori adusi a «strambotizzar» (come scriveva Andrea Calmo), il ritratto di Irene che coniuga il vecchio con il nuovo appare meno sorprendente. Il tipo di educazione ricevuta tra le mura domestiche, la frequentazione di personaggi come Domenico Venier, celebre per il suo ridotto letterario e per essere stato vicino a Tiziano e poi mentore delle cortigiane oneste nonché poetesse-cantatrici Veronica Franco e Gaspara Stampa, fanno pensare ad una fioritura di musiche ariose rinate sotto nuova specie. Ossia in continuità con le formule mnemoniche esaminate da William Prizer, presenti in larga misura nelle collezioni di barzellette e strambotti, ove è evidente il riuso di pochi materiali melodici (al medesimo ambito si riconduce inoltre la trascrizione di qualche passaggio melismatico, in origine pensato quale semplice mezzo per ricordare il canto da intonare all'improvviso).³³ L'unico inconveniente nel sostenere questa tesi è rappresentato dal termine madrigale; ma si tratta di un inconveniente superabile qualora si pensi a un

²⁹ JAIN FENLON-JAMES HAAR, *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth-Century. Sources and Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, si cita dalla traduzione italiana: *L'invenzione del madrigale*, a cura di Giuseppina La Face, Torino, Einaudi, 1992.

³⁰ *Ivi*, p. 19

³¹ *Ivi*, pp. 16-17.

³² Cfr. il saggio di JAMES HAAR, *Arie per cantar stanze ariosteche*, in *L'Ariosto, la musica, i musicisti: quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, a cura di Antonella Balsano, Firenze, Olschki, 1981 (Quaderni della «Rivista Italiana di Musicologia», 5), pp. 31-46: 31.

³³ Sul ridotto letterario di Venier cfr. MARTHA FELDMAN, *The Academy of Domenico Venier: Music's Literary Muse in Mid-Cinquecento Venice*, «Renaissance Quarterly», XLIV/3, 1991, pp. 476-512, sulla prassi 'orale' della improvvisazione, così come la si desume dalla musica scritta, cfr. WILLIAM PRIZER, *The Frottola and Unwritten Tradition*, «Studi Musicali», XV, 1983, pp. 3-37.

repertorio interno al genere, cui fanno riferimento esemplare, fra i vari testimoni, le serenate da cantarsi sotto la finestra delle signore in forma di «stramboti, canzoni e madrigali», di cui parla Calmo nella lettera XVIII del primo libro delle *Lettere*,³⁴ mentre appare meno affidabile, in quanto allusiva a generi di poesia, la patente concessa dal senato della Repubblica a Bartolomeo Tromboncino nel 1521, che proibiva la stampa di «canti de canzone, madrigali, sonetti, capitoli et stramboti, versi latini et ode latine et vulgar, barzelete, frotole et dialogi».³⁵

Assai più problematica è la spiegazione da addurre riguardo alla fortuna duratura delle musiche di Bartolomeo Tromboncino, che avrebbero influenzato Irene ed altri musicisti veneziani. David Nutter ha sollevato seri dubbi circa l'identificazione in Bartolomeo quale maestro di uno «scolare» divenuto a sua volta insegnante di Irene, e ha optato per il giovane Ippolito inserito in un giro di «donne a liuto et a libro» di cui parla Aaron.³⁶ Ippolito, in effetti, fu additato come uno dei musicisti in auge tra i veneziani da Francesco Sansovino, Pietro Aretino e Andrea Calmo, e l'ipotesi che la virtuosa facesse parte della sua scuola non è priva di senso. Tuttavia, due argomenti possono essere addotti a confutazione della pur convincente tesi di Nutter. Anzitutto la giovane altolocata era sodale degli stessi letterati e artisti vicini a Ippolito e non si capisce per quale ragione avrebbe dovuto profittare di un allievo invece di rivolgersi al maestro, cioè allo stesso Ippolito. In secondo luogo, la persistenza del repertorio di Bartolomeo Tromboncino e Cara a Venezia, ammessa da Aaron che li accomuna a Gazza primo maestro di Irene, potrebbe deporre a favore di una mediazione con un discente di Bartolomeo. Se così fosse, la scelta di Irene darebbe conferma a una passione tutta locale per le musiche della passata generazione e si configurerebbe come un episodio di continuità difficile a riscontrarsi in altre parti d'Italia. In merito alla questione è innegabile l'affezione protrattasi nel tempo per l'arte del frottolista, come attesta una lettera da questi mandata a Giovanni Del Lago nel 1535 allo scopo di soddisfare le richieste del poeta Girolamo Molino:

V.S. mi richiede la minuta de *Se la mia morte brami*, et così molto volentier ve la mando, advertendovi ch'io non feci se non da cantar nel lauto, cioè senza contralto. Perché chi cantar la volesse, il contralto da lei seria offeso. Ma se presta non aveste avuto, gli n'arei fatta una che se cantaria a 4 senza impedir l'un l'altro et alla ritornata mia a Venezia, che sarà a principio de maggio, se accaderà gli ne farò uno al modo sopra dicto, facendovi intender ch'io fui et sempre serò minor vostro facendomi però questo piacere raccomandandomi al magnifico et gentilissimo amator dei virtuosi ms. Hyeronimo Molino.³⁷

³⁴ MARIA GIOVANNA MIGGIANI-PIERMARIO VESCOVO, «Al suono di una soave lira»: convenzione letteraria e pratica musicale in ambienti accademici veneziani di metà Cinquecento, «Recercare», V, 1993, pp. 5-32: 22.

³⁵ FENLON-HAAR, *The Italian Madrigal* cit., p. 29.

³⁶ DAVID NUTTER, *Ippolito Tromboncino, «cantore al liuto»*, Firenze, Olschki, 1989 (Tatti Studies, Essays in Renaissance, III), pp. 127-174: 129-130.

³⁷ Trascritta da ALFRED EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, II, Princeton, Princeton University Press, 1949, p. 48, la si legge anche in FELDMAN, *The Academy of Domenico Venier* cit., p. 505.

Molino, dunque, desiderava ottenere un brano a quattro di Bartolomeo per il tramite del teorico. Il compositore, a quanto si evince dalla lettera, mandò la *minuta*, ossia una redazione per voce e liuto dalla quale aveva eliminato l'altus, quale voce di disturbo nella logica dell'accompagnamento accordale di tenor e bassus come aveva proceduto Bossinensis nel lontano 1509, eliminando i passi difficili altrimenti detti *vagantes ornamentales*.³⁸ Molino – ma il testo non è molto perspicuo – probabilmente ambiva ad una versione predisposta per essere cantata a quattro voci, ma anche passibile di essere intonata a voce sola con il liuto. Sia come sia, la lettera ha una sua congruenza riguardo agli interessi che improvvisatori, poeti e intellettuali di Venezia hanno manifestato per il vecchio Tromboncino e il canto a solo nel pieno della espansione della polifonia madrigalistica; e da questa tendenza non si discosta Irene, istruita dal nonno e dalla madre a seguire gli stessi schemi performativi. Ovviamente è inammissibile che la nostra dilettante si rivolgesse a qualsiasi tipo di madrigale, ché gran parte del repertorio per la natura del contrappunto non poteva essere facilmente tramutato in monodia. L'ipotesi più plausibile è che Irene abbia compiuto una selezione mirata di musiche atte a una condotta ariosa, accostandovi i pezzi di Tromboncino che a lei, come ad altri colleghi veneziani, dovevano sembrare del pari attuali. Oppure, attenta alla nuova maniera di Ippolito, potrebbe avere intonato brani di taglio egualmente improvvisativo, precedenti nella linea tracciata dai cantori al liuto di qualche decennio prima.

³⁸ Si veda il lungo saggio introduttivo di Benvenuto Disertori alla edizione moderna delle frottole intavolate dal Bossinensis in BENVENUTO DISERTORI, *Le frottole per canto e liuto intavolate da Franciscus Bossinensis*, Milano, Ricordi, 1964 (Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana, n.s. 3).