

Marco Materassi

Il Primo Lauro

MADRIGALI IN ONORE DI LAURA PEPERARA

Ms. 220 dell'Accademia Filarmonica di Verona [1580]

Diastema
Fiori Musicali

*Questa pubblicazione è stata resa possibile
grazie al contributo della*
REGIONE VENETO

© 1999 by Ass. Mus. "Ensemble 900"
via Isonzo 10 - 31100 Treviso
ensemble900@tin.it
www.ensemble900.it

Responsabile editoriale
Paolo Troncon
diastema@tin.it

INDICE

1. Introduzione	V
2. Note all'edizione	XVI
3. Testi poetici	XVIII
4. Apparato critico	XXV
5. Tavola dei madrigali	XXVI

Le musiche

I.	M.A. INGEGNERI Mentre Laura gentil /Ella gli spirti altrui	a 5	3
II.	C. DA CORREGGIO [C. MERULO] S'è ver, donna gentile	a 5	11
III.	A. STRIGGIO Alma città / Ma dov'è quel	a 5	15
IV.	B. CARTERI Pianta cara e gentil / Felice agricoltor	a 5	23
V.	L. MARENZIO Là 've l'aurora appar / Ma là dov'è LAUR'ora	a 5	32
VI.	L. MARENZIO Ridean già per le piagge / Piagge, erbe, fiori	a 5	41
VII.	G. GUAMI LAURA ch'a l'aura / Voi beata sirena	a 5	50
VIII.	C. DA CORREGGIO [C. MERULO] Mentre LAURA gentil /Ella gli spirti altrui	a 5	59
IX.	V. RUFFO Tra qualunque il sol gir / Ch'in quel ponto	a 5	69
X.	T. MASSAINO Arbor gentil / Mandan per tante meraviglie	a 5	78
XI.	O. VECCHI Passa il pensier che rio / Indi mill'alme	a 5	86
XII.	O. DI LASSO Chi non sa come spira / Ma quel che una sol volta	a 5	95
XIII.	M.A. INGEGNERI Tenera piant'ancor / A cui d'intorno	a 5	101
XIV.	A. PORDENONE Vid'io di preziosa / Con faccia essangue	a 5	109
XV.	A. GABRIELI Se per lasciar di te / Che d'un bel LAURO	a 5	116
XVI.	G. GABRIELI Quando Laura ch'or tanto / Queste furon bellezze	a 5	124
XVII.	M. ASOLA Lume divin / E fuor de l'alga	a 5	132
XVIII.	V. BELL'HAVER Spira dal vago sen	a 5	140
XIX.	P. VALENZOLA Nel giorno ch'ella nacque	a 5	149
XX.	PH. DE MONTE Qui dove un verde lauro / E al fin credendo	a 5	155
XXI.	Se da lunge scaldar / Vergine aggiunta	a 6	165
XXII.	A. SFOI Gli aurati strali	a 6	174

nel sempre grato ricordo
del prof. Enrico Paganuzzi
M.M.

1. Introduzione

... È venuta da Mantova una Damisella che
canta, et suona eccellentissimamente et è bella

Gli osservatori che da Ferrara inviano i loro dispacci a regnanti e notabili, a diverso titolo interessati alle vicende della corte estense, non mancano di segnalare fra i fatti rilevanti d'inizio maggio 1580 l'arrivo della virtuosa di canto mantovana Laura Peperara.¹

Erano state rapide le trattative di Alfonso II d'Este con il suocero Guglielmo Gonzaga per il trasferimento di Laura da Mantova, dove il duca ferrarese l'aveva incontrata nel marzo precedente e subito s'era adoperato per portarla al proprio servizio in quello che sarebbe stato il suo tanto celebrato e imitato "concerto delle donne".²

Già in precedenza, negli anni fra il 1570 e il 1579, Alfonso II aveva costituito attorno a sé un ristretto gruppo di dame cantatrici, individuabili in Lucrezia e Isabella Bendidio, Vittoria Bentivoglio e Leonora di Scandiano, alle quali spesso s'univano il compositore Luzzasco Luzzaschi al clavicembalo e Giulio Cesare Brancaccio come liutista e voce di basso.³ Sull'attività di questo gruppo, formato da nobildonne di corte che non costituiscono una formazione stabile a carattere professionale, riferisce fra gli altri l'ambasciatore fiorentino Bernardo Canigiani.⁴

È il caso di soffermarsi brevemente su questo personaggio, residente alla corte ferrarese per conto del granducato mediceo dal 1570 al 1579. In passato, fra 1547 e 1550, Canigiani aveva fatto parte dell'Accademia Filarmonica di Verona⁵ segnalandosi per la sua attiva partecipazione ai primi esperimenti di attività letteraria che la compagnia decide di affiancare dal 1548 all'esercizio musicale così inaugurando a cinque anni dalla fondazione (1° maggio 1543) un nuovo corso della vita accademica segnato da una maggiore apertura verso l'esterno, una volta vinta l'opposizione interna d'una frangia d'irriducibili, fermi nell'iniziale proposito di dedicarsi alla sola musica «non mostrandosi al volgo in silenzio».⁶

Anche dopo la sua partenza da Verona Canigiani mantiene amichevoli relazioni con diversi accademici filarmonici; in particolare con i pittori Domenico Brusasorci, fra i fondatori del sodalizio veronese, e suo figlio Felice, che negli anni dell'apprendistato artistico dimora a Firenze in casa di Canigiani, con il quale rimarrà in contatto epistolare fino al 1602.⁷

¹ Per notizie biografiche su Laura Peperara (ca. 1545 – 1601) cfr. E. DURANTE – A. MARTELLOTTI, *Cronistoria del Concerto delle dame principalissime di Margherita Gonzaga d'Este*, Firenze, S.P.E.S. 1979, pp. 21-29.

² Alfonso II ottiene il trasferimento della Peperara attraverso la moglie Margherita Gonzaga, figlia del duca Guglielmo, facendo in modo che essa «la mandi a ricercar per sua Dama». La prima testimonianza sull'attività delle "dame" ferraresi (Laura Peperara, Anna Guarini, Livia d'Arco) è una nota dell'ambasciatore fiorentino Orazio Urbani redatta nell'ottobre 1580, dove si fa cenno a «una musica secreta che si va preparando d'alcune Dame della corte le quali tuttavia attendono di farci studio» (cit. in DURANTE – MARTELLOTTI, *op. cit.*, p. 18). Sulla formazione del "concerto delle donne" si veda anche A. NEWCOMB, *The Madrigal at Ferrara 1579-1597*, 2 voll., Princeton (N.J.), Princeton University Press 1980, I, pp. 20-28.

³ Si vedano in proposito DURANTE – MARTELLOTTI, *op. cit.*, pp. 14-17 e NEWCOMB, *op. cit.*, pp. 7-19. Su Giulio Cesare Brancaccio, che in seguito parteciperà anche alle "musiche secrete" della corte ferrarese accanto alle dame cantatrici, si veda NEWCOMB, *op. cit.*, pp. 13-14, 185-186.

⁴ Passi dai rapporti di Canigiani sono riprodotti in NEWCOMB, *op. cit.*, pp. 12, 259.

⁵ Su Bernardo Canigiani (1524-1604) si veda la nota biografica in V. CAZZOCCA MAZZANTI, *Contributo alla storia dell'Accademia Filarmonica veronese (1543-1553)*, in *Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona* [in seguito: AASLVR], serie V, vol. III, 1926, pp. 111-112, da integrare con P.P. BRUGNOLI, *Una lettera di Bernardo Canigiani al pittore Felice Brusasorci*, "Verona Illustrata. Rivista del Museo di Castelvecchio", 1993, n. 6, pp. 35-45.

⁶ Sull'Accademia Filarmonica di Verona si veda G. TURRINI, *L'Accademia Filarmonica di Verona dalla fondazione (Maggio 1543) al 1600 e il suo patrimonio musicale antico*, in AASLVR, serie V, vol. XVIII, 1940; estratto: Verona, La Tipografica Veronese 1941; e, con particolare riguardo al "nuovo corso" della Filarmonica e alle attività scientifico-letterarie che s'affiancano a quella musicale, M. MATERASSI, "Origini et progressi dell'Accademia Filarmonica" (*Verona, 1543-1553*): una rilettura, "Rassegna Veneta di Studi musicali", IV (1988), pp. 51-91.

⁷ Cfr. BRUGNOLI, *Una lettera di Bernardo Canigiani*, cit., pp. 37, 42-45. La notizia sul giovanile soggiorno fiorentino di Brusasorci è desunta da G. VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di M. Marini, Roma, Newton Compton 1991, p. 1054: «... avendo questo giovane imparato l'arte in Firenze, dimorando in casa di Bernardo Canigiani, gentiluomo fiorentino e compare di Domenico suo padre».

Canigiani appare dunque come uno dei tramite fra la Filarmonica di Verona e la corte estense, nel quadro delle cui relazioni si colloca anche la miscellanea madrigalistica manoscritta in onore di Laura Peperara, realizzata per iniziativa dell'Accademia veronese nel 1580. Cordiali rapporti fra i due ambienti sono documentati fin dal 1547, quando l'Accademia riceve la prima visita dell'organista Jacques Brumel in servizio a Ferrara e in seguito altre volte ospite dei Filarmonici veronesi fino al 1552. Da una lettera inviata da Brumel all'indomani del primo soggiorno, in data 22 settembre 1547, apprendiamo che egli aveva ricevuto dai Filarmonici l'incarico di raccogliere e inviare a Verona le novità musicali prodotte in ambiente ferrarese. Per contro l'organista aveva portato a Ferrara alcuni brani dell'accademico Agostino Bonzanino, molto apprezzati dai musicisti estensi;⁸ fra questi il maestro di cappella Cipriano Rore, un cui ritratto era conservato all'Accademia Filarmonica di Verona come risulta da un inventario del 1628.⁹

A consolidare i legami fra il sodalizio veronese e l'ambiente estense contribuisce senz'altro l'ingresso fra i Filarmonici, nel giugno 1568, del conte Mario Bevilacqua, esponente illustre di una nobile famiglia con un ramo ferrarese attestato fin dagli inizi del secolo XV. I Bevilacqua di Ferrara occupano una posizione di particolare rilievo nella cerchia cortigiana del duca Alfonso II e gli interesse musicali che anch'essi coltivano sono documentati da un passo della dedica al conte Mario dell'antologia madrigalistica *La gloria musicale de diversi eccellentissimi auttori* (Venezia, Amadino 1592) dove si parla di Bonifacio e Luigi Bevilacqua come collezionisti di musica e titolari a Ferrara di un ridotto musicale.¹⁰ Il primo risulta anche dilettarsi di poesia, stando alla dedica del *Secondo Libro de Madrigali a cinque et a sei voci* (Venezia, Amadino 1592) di Giulio Belli, all'epoca maestro di cappella a Ferrara, il quale nell'indirizzo a Bonifacio Bevilacqua sottolinea come i madrigali della raccolta siano «quasi tutti fatti a sua istanza sovra le sue vaghissime compositioni».

Quella della *Gloria musicale* non è l'unica dedica di provenienza ferrarese ricevuta dal conte Mario Bevilacqua,¹¹ magnifico patrono a Verona di un ridotto musicale che nel periodo della sua attività (ultimo quarto del Cinquecento) contende all'Accademia Filarmonica il primato di circolo musicale privato più prestigioso d'Italia.¹² In segno d'alta stima i Filarmonici conferiscono nel 1582 all'illustre compagno il titolo di "Padre dell'Accademia", attribuito a personalità eminenti in riconoscimento delle loro benemerite culturali.¹³

La presso che totale mancanza di riscontri documentari per gli anni 1575-1601, rende lacunosa la ricostruzione delle vicende d'un periodo che per la Filarmonica veronese è senz'altro il più prospero della sua storia per quantità e qualità dell'attività svolta. È per altro significativo che dieci delle quindici dediche di raccolte madrigalistiche ricevute dal sodalizio fra 1548 e 1616 (primato assoluto fra le

⁸ Questo il passo della lettera di Brumel: «... Al presente non mando niente di musicha perche quella cose che ms. cipriano compone alla giornata le fazo porre su li libri quali debbono essere al servizio delle S.V. E de questo non [re]stato per far cosa gratta alli miei patroni car[iss]imi. Hor la musicha di ms. augustinò è molto sta grata anzi delectevole e dotta: appresso a ms. cipriano e questi altri musicisti li quali molto si maravigliano che un gentil'huomo non facendo in quella tutta la sua professione facesse così mirabilmente a tal che ha hauto molte laude appresso a questi nostri musicisti.» (Riprodotta in E. PAGANUZZI, *L'Accademia Filarmonica di Verona nella voce dei secoli e nelle note d'oro di antiche trombe*, in AA.VV., *L'Accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro*, Verona, Accademia Filarmonica 1982, p. 13).

⁹ Il quadro, perduto, è registrato sotto la voce "ritratto di Cipriano de Rores" (cfr. TURRINI, *op. cit.*, p. 200).

¹⁰ Scrive il dedicatario Filippo Nicoletti: «... Sottrassi a giorni passati, poi che più volte mi s'oppose la loro volontà, dalle mani dei SS. Conti Bonifatio, & Luigi Bevilacqui i presentati Madrigali, i quali insieme con altri molti havevano raccolti in poco spatio di tempo da diversi Autori per pascerne virtuosamente il loro floridissimo & nobilissimo ridotto». Il testo completo della dedica, datata «di Ferrara, li di ultimo di Febrajo 1592», può leggersi in G. GASPARI, *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, III, Bologna, Libreria Romagnoli Dall'Acqua 1893 (rist. anast. Bologna, Forni 1961), p. 40-41.

¹¹ Ancora da Ferrara il conte Bevilacqua riceve nel 1586 l'omaggio dell'antologia *I lieti amanti*. Sono complessivamente 23 le dediche di opere musicali ricevute fra 1574 e 1592 dal conte Mario Bevilacqua, secondo in questa graduatoria soltanto a regnanti come Alfonso II d'Este (33 dediche) e Guglielmo Gonzaga (25). Si vedano le schede relative in O. MISCHATI, *Bibliografia delle opere pubblicate a stampa dai musicisti veronesi nei secoli XVI-XVIII* Verona, Roma, Torre d'Orto 1993.

¹² Su Mario Bevilacqua e sul suo ridotto musicale si veda E. PAGANUZZI, *Medioevo e Rinascimento*, in AA.VV., *La musica a Verona*, Verona, Banca Mutua Popolare di Verona 1976, pp. 179-189.

¹³ La figura di "Padre dell'Accademia" era stata istituita nel 1549 per quegli «huomini litterati in qual si voglia Scienza» chiamati a tenere alla compagnia regolari lezioni settimanali nelle "discipline d'umanità" (filosofia, matematica e astronomia, letteratura) affiancate alle attività musicali, ma da esse tenute ben distinte.

istituzioni) si concentrino proprio nel ventennio 1570-1590, a riprova del ruolo polarizzante riconosciuto nel circuito del madrigale cinquecentesco alla «nobile & virtuosa Accademia d'i Signori filarmonici veronesi».¹⁴

Evento determinante per il consolidamento dell'istituzione è l'unione nel dicembre 1564 con un'altra accademia veronese, fondata nel 1556 e denominata "alla Vittoria". Con questa alleanza la Filarmonica vede notevolmente accresciuto il numero dei "compagni" (da trentadue a cinquantacinque) e altrettanto incrementata la già cospicua dotazione bibliotecaria e di strumenti musicali.¹⁵ Inizia di qui per l'Accademia Filarmonica la stagione delle maggiori fortune; ed è al centro di questa che si colloca la compilazione della raccolta madrigalistica manoscritta in onore di Laura Peperara.

Verosimilmente l'iniziativa è frutto d'una decisione collegiale degli accademici veronesi, forse desiderosi anche di misurare la portata autentica del loro prestigio riunendo sotto il nome del sodalizio alcuni dei più rappresentativi compositori italiani e stranieri del tempo. L'occasione è data dal trasferimento della Peperara alla corte estense, avvenuto fra fine aprile e inizio maggio 1580. L'ipotesi, già formulata da Anthony Newcomb,¹⁶ che l'antologia manoscritta sia riconducibile a tale occasione, trova riscontro in una raccolta poetica manoscritta dell'accademico filarmonico Alberto Lavezzola che oltre a diversi suoi componimenti d'occasione contiene numerose rime «in morte dell'Ill.re S.r Alberto Lavezzola», alcune delle quali in latino e greco, tutte composte da Accademici Filarmonici.¹⁷

Nel Settecento Scipione Maffei ricorderà Lavezzola come «ricco, magnanimo, e splendido, di onorata preferenza, di belle lettere latine e volgari, in prosa e in verso, e nel Consiglio della città valeva molto con la sua buona mente»,¹⁸ citando fra le sue opere alcune «annotazioni sopra il Furioso dell'Ariosto» e un «libretto di varj suoi leggiadri componimenti» pubblicati postumi nel 1583, un anno dopo la sua morte.¹⁹ Insignito anch'egli nel 1581 del titolo di "Padre dell'Accademia", Lavezzola doveva tra l'altro aver avuto un ruolo determinante nelle trattative che avevano condotto alla fusione con l'Accademia "alla Vittoria", come si può dedurre da una memoria seicentesca sulle vicende della Filarmonica.²⁰

Proprio di Lavezzola sono gli unici due testi dei quali ho trovato sicura attribuzione fra quelli messi in musica nei madrigali del Ms. 220. Si tratta dei sonetti *Passa l'pensier* (madrigale XI, musica di Orazio Vecchi) e *Se da lunge scaldar* (madrigale XXI, musica di autore non identificato), che nel suo citato canzoniere manoscritto compaiono assieme a un'altra coppia di sonetti sotto l'intestazione «Alla S.ra Laura Peperari Gentildonna, et nelle lettere, et nella musica mirabiliss.^a mentre che da Mantova, se ne passò al servitio dell'altezze di Ferrara».²¹

I due sonetti non inclusi nell'antologia madrigalistica, rispettivamente intestati «Dissuade l'istessa a non partirsi dal Mincio, dandole conto del costume del Po» e «Iscusandosi il Po da quanto gli vien opposto, persuade l'istessa a ridursi alle sue rive», lasciano intendere che il trasferimento della Peperara da Mantova alla corte estense è, se non compiuto, almeno deciso:

¹⁴ Cfr. MISCHATI, *Bibliografia*, cit., p. XI e *passim* per le schede relative alle opere dedicate alla Filarmonica. Alle quattordici raccolte a stampa dedicate all'Accademia veronese va aggiunta quella manoscritta di *Madrigali di Ms Alex. ° Sfoij veronese à cinque voci* (Verona, Accademia Filarmonica, Ms. 222; v. lo spoglio in G. TURRINI, *Catalogo descrittivo dei manoscritti musicali antichi della Società Accademia filarmonica di Verona*, in *ASIVR*, Serie V, vol. XV, 1937; estratto: Verona, La Tipografica Veronese 1937, pp. 49-50).

¹⁵ Sull'Accademia alla Vittoria, l'elenco dei suoi appartenenti e l'inventario dei beni, e per i documenti sulla fusione con la Filarmonica, cfr. TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, cit., pp. 138-146.

¹⁶ Cfr. A. NEWCOMB, *The Three Anthologies for Laura Peperara*, "Rivista italiana di musicologia", X, 1975, p. 333. In precedenza Egon Kenton (*A Faded Laurel Wreath*, in *Aspects of Medieval and Renaissance Music: Birthday Offering to Gustave Reese*, edited by Jean La Rue, New York, 1966, pp. 500 e sgg.) aveva collegato la compilazione della raccolta madrigalistica alle nozze ferraresi della Peperara con il conte Annibale Turco (1583), senza tuttavia fornire riscontri a supporto della tesi.

¹⁷ Verona, Archivio di Stato, Fondo Dionisi-Piomarta, 637, *Rime dedicate ad Accademici Filarmonici e Rime di Alberto Lavezzola, padre nell'Accademia Filarmonica*.

¹⁸ S. MAFFEI, *La Verona illustrata. Parte Seconda*, Verona, Jacopo Vallarsi e Pierantonio Berno 1732, col. 212.

¹⁹ Si tratta delle *Rime del S. Alberto Lavezzola Padre nell'Accademia dei Filarmonici*, Verona, Stringari e Fratelli 1583.

²⁰ Verona, Biblioteca Comunale, Ms. 912, *Origini et progressi dell'Accademia Filarmonica*, c. 3v: «Accampanosi la Compagnia Filarmonica ad alto segno di stima dopo l'aggregazione del Lavezzola, e de l'altri nobili nel di medemo arruolati, e poi seguiti da altri della primaria nobiltà, venne in desiderio ad un'altra Accademia di Gentiluomini Veronesi chiamata della Vittoria, nella casa del medesimo Alberto Lavezzola si che di due risultarono una sola».

²¹ Ho già segnalato la circostanza in MATERASSI, "Origini et progressi dell'Accademia Filarmonica", cit., pp. 77-78.

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

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

Pur se esclusi dai madrigali dell'antologia, questi due componimenti rientrano di fatto nel quadro celebrativo e contribuiscono a definirne il contesto di riferimento, avvalorando l'ipotesi che il Ms. 220 sia «la prima delle tre antologie del *Lauro*, compilata probabilmente a metà o sul finire del 1580».²²

Al distacco da Mantova alludono anche i versi conclusivi del madrigale VII (*LAURA ch'a l'aura*, musica di Giuseppe Guami):

che fia partendo voi da quelle sponde:
vedremo il mondo in cenere converso.
(vv. 13-14)

Nessun altro cenno alla circostanza del trasferimento o all'ambiente ferrarese è contenuto nei testi dell'antologia manoscritta. Anche il nome Margherita che appare nel primo verso del madrigale XIV (*Vid'io di preziosa Margherita*, musica di Antonio Pordenone) è riferibile non a Margherita Gonzaga, sposa di Alfonso II, ufficialmente come dama della quale la Peperara entra alla corte estense, ma alla madre di Laura che porta lo stesso nome.²³

Tutti i componimenti poetici del Ms. 220 si concentrano sulla figura di Laura, sulle sue origini mantovane (costanti i riferimenti al Mincio) e sulle sue virtù canore e di arpista ancora esercitate nella città natale, come suggeriscono i primi due versi del madrigale XVI sotto riportato.

La forma dominante (diciassette su ventidue sono sonetti), le situazioni rappresentate, lo stile e il lessico utilizzati, evidenziano l'impronta manieristica propria del pur decoroso diletantismo poetico coltivato da diversi appartenenti alla cerchia accademica veronese,²⁴ dalla quale si può ritenere provengano, come quelle di Lavezzola, tutte le rime della raccolta madrigalistica.

Inquadrando in base alla localizzazione dei testi e riferimenti, in essi contenuti, a esibizioni della cantatrice – e sempre che le situazioni descritte non appartengano al puro immaginario poetico – prenderebbe una qualche maggior consistenza l'eventualità che la Peperara abbia cantato per i Filarmonici, forse proprio in occasione del passaggio da Verona alla volta di Ferrara, o in precedenti occasioni come proposto da Newcomb:²⁵

Quando Laura ch'or tanto illustr'è bea
il Mincio, e le sue rive imperla e inostra,
fece di sé leggiadra e vaga mostra
là 've con desio ardent'io l'attendea,
dal terzo giro l'alma Citera
sces'allor parve in questa bassa chiostra
ch'in nobil cori ad onorata giostra
sfidò con l'arme che recate avea.
Queste furon bellezza ed onestate,
lucenti e chiari rai, dolce e soave
voce, e d'un'arpa insolito concento ...
(XVI, vv. 1-11)

²² NEWCOMB, *The Madrigal at Ferrara*, cit., pp. 189-190.

²³ Cfr. NEWCOMB, *The Three Anthologies for Laura Peperara*, cit., p. 329.

²⁴ Cfr. *ibidem*, pp. 332-333. L'alto numero di Filarmonici che, per lo più sotto pseudonimo accademico, concorrono alla raccolta manoscritta di rime in morte di Alberto Lavezzola (cfr. nota 17) indica quanto sia diffuso l'esercizio della poesia nell'ambito del sodalizio veronese.

²⁵ Cfr. *ibidem*, p. 332, dove si ipotizza che i concerti della Filarmonica «during the 1570's were probably often graced by the singing of Peperara». Le già rilevate lacune degli archivi filarmonici non consentono comunque di fornire riscontri documentari alla circostanza.

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

...
o fortunato chi presente mira
sì raro ben, poi dolcemente move
le dotte labbra, e sol per voi sospira.
(XXI, vv. 1-8; 12-14)

Ammessa la sostanziale omogeneità del complesso di rime raccolte nel Ms. 220, quanto a origine (l'Accademia Filarmonica di Verona) e destinazione (l'omaggio a Laura Peperara in occasione del suo trasferimento alla corte di Alfonso II d'Este), tali riferimenti alla cantatrice colta nel vivo di un'esecuzione possono essere ricondotti alla circostanza dei festeggiamenti veronesi in suo onore cui rimandano i versi seguenti:

oggi quest'almo e fortunato giorno,
sol per rendere a voi debiti onori,
par che le riv'inostr'imperl'e'n fiori
l'Adige ameno, oltre l'usato adorno.

...
e cantando di voi, celest'e diva
LAURA, fa risonar le sue vicine
piagge, e del vostro nom'empie ogni riva.
(XVII, vv. 5-8; 12-14)

A margine sono da segnalare quattro componimenti in versi latini intestati *De Laura Peperaria*, opera dell'accademico filarmonico Federico Ceruti, contenuti in un volumetto manoscritto²⁶ dove compaiono altre rime dedicate rispettivamente al veronese Cesare Bendinelli, capo dei trombettieri del duca di Baviera (*Ad Caesarem Bendinellum Musicum scientiss[imum]*), e a Claudio Merulo (*De Claudio Corrigio Organico peritissimo*).

Nel loro generico contenuto encomiastico i versi di Ceruti non offrono appoggi all'ipotesi di un passaggio veronese della Peperara. Rimane il fatto che tanto dispiegamento di forze poetiche da parte dei Filarmonici²⁷ non si motiva se non attorno a un evento che li coinvolga collettivamente e del quale si voglia conservare memoria; dunque nella prospettiva di un contatto diretto con la destinataria dell'omaggio, quale può essersi avuto in occasione di un concerto dato dalla virtuosa nella sede del sodalizio, magari su invito degli stessi accademici, appunto «mentre che da Mantova, se ne passò al servizio dell'altezze di Ferrara».

L'apparato poetico celebrativo avrebbe subito dopo trovato nelle intonazioni musicali a cinque e sei voci del Ms. 220 la propria naturale destinazione. Resta da considerare se le eventuali relazioni intercorse fra la virtuosa mantovana e l'Accademia veronese siano di per sé sufficienti a giustificare un'operazione complessa come l'allestimento di una collana madrigalistica di circostanza, oltre tutto da realizzare in tempi ristretti visto che il trasferimento della Peperara viene deciso e compiuto nel giro di un mese; o se, piuttosto, i Filarmonici non approfittino con tempestività dell'occasione per promuovere

²⁶ Archivio di Stato di Verona, *Fondo Lando. Appendice*, cc. 13v-15r dell'ultimo fascicolo (il volume consta di più fascicoli rilegati, ciascuno dei quali con propria numerazione di carte). Il codicello è privo di segnatura e non reca intestazioni, ma dal contesto delle rime l'autore è identificabile nel letterato Federico Ceruti, accademico filarmonico dal 1569.

²⁷ Sono complessivamente ventotto i componimenti poetici veronesi dedicati a Laura Peperara: il corpo principale è costituito dai ventidue dell'antologia madrigalistica, cui vanno aggiunti i due altri sonetti di Alberto Lavezzola e le quattro liriche latine di Ceruti.

una realizzazione musicale che di fronte all'ambiente estense, e magari a quello mantovano, attesti il prestigio dell'istituzione. Le rime degli accademici veronesi illustrate da un'eletta schiera di "eccellentissimi musicisti" avrebbero certo celebrato le glorie di Laura, ma in buona misura anche quelle della Filarmonica.

Che a Ferrara l'iniziativa veronese colga nel segno è provato tra l'altro dalle due locali antologie madrigalistiche a stampa *Il Lauro Secco Libro Primo di Madrigali A Cinque Voci di Diversi Autori* (Ferrara, Vittorio Baldini 1582) e *Il Lauro Verde Madrigali a sei voci di diversi Autori* (Ferrara, Vittorio Baldini 1583), realizzate «a deliberata imitazione dell'antologia manoscritta veronese del 1580» e su impulso di una accademia, quella dei "Rinnovati", a sua volta emula della Filarmonica.²⁸

A differenza dei *Lauri* ferraresi, il "Primo Lauro" non viene passato alle stampe. Non è chiaro se ciò si debba a una scelta meditata o dipenda da ragioni contingenti quali ristrettezze di mezzi o di tempi. La veste grafica dei fascicoli, nell'insieme accurata, ma senza elementi distintivi particolari, indica che l'intenzione non è quella di produrre un *unicum* prezioso e personalizzato da offrire in dono. La pubblicazione di parte dei madrigali in successive raccolte monografiche dei singoli autori, anche poco dopo la compilazione del manoscritto (si veda oltre la relativa colonna nella Tavola dei Madrigali), porta d'altra parte a escludere l'esistenza di esemplari a stampa andati perduti.

A ispirare ai Filarmonici il progetto del "Primo Lauro" potrebbe essere stata una recente iniziativa editoriale degli stampatori veronesi Giovanni e Sebastiano Dalle Donne che nel 1578 raccolgono in una miscellanea d'ambiente, il *Giardino de Madregali*, «una scelta de bellissimi Madregali à quattro voci de diversi eccellentissimi Musici»; tutti veronesi o legati alla Filarmonica, compresi gli scomparsi Jan Nasco, primo maestro di musica dell'accademia, e il già citato Agostino Bonzanino, al quale sono riservati i posti d'onore in apertura e chiusura dell'antologia. La raccolta, dedicata dai Dalle Donne al conte Mario Bevilacqua, non deve aver mancato di attirare qualche attenzione a Verona, trattandosi della prima edizione musicale in assoluto uscita da torchi cittadini.²⁹

Rispetto all'impronta marcatamente locale e in certa misura retrospettiva – anche sul piano stilistico, a partire dall'impianto a quattro voci – del *Giardino de Madregali*, l'antologia manoscritta mostra un disegno ben più ambizioso, commisurato all'autorevolezza dei suoi promotori e all'immagine che essi devono offrire di sé. Scrupolosi come per regola sono nel vaglio delle musiche da porre sotto l'egida della compagnia,³⁰ i Filarmonici avranno certo dedicato attenzioni speciali nel selezionare autori e brani da includere nella loro antologia; tanto più in considerazione dell'eccezionalità dell'iniziativa, prima e unica del genere presa dall'Accademia, abituata a ricevere contributi musicali piuttosto che a sollecitarli essa stessa.

La scelta degli autori mira sì a privilegiare la componente veneta (Merulo, Pordenone, i due Gabrieli, Bell'haver), e in prima istanza veronese (Ingegneri, Carteri, Ruffo, Asola, Valenzola, Sfoi) quale marchio d'origine del florilegio madrigalistico; ma attorno a questo nucleo centrale, corrispondente ai quasi due terzi degli autori (undici su diciotto), si dispone una corona di musicisti la cui presenza è giustificata dal prestigio che il loro nome conferisce all'antologia (Lasso, de Monte) o dal-

²⁸ NEWCOMB, *The Three Anthologies for Laura Peverara*, cit., p. 335: «... this Ferrarese academy of the 1580's seems to be a local imitation of the famous Veronese musical academy. The Ferrarese anthologies of 1582 and 1583 may even have been produced in conscious emulation of the Veronese manuscript anthology of 1580».

²⁹ Cfr. in proposito M. MATERASSI, *La musica sotto il torchio. Il Giardino de madregali, prima stampa musicale veronese*, in AA.VV., *Musica a Verona. Studi in ricordo di Carlo Bologna*, Vicenza, Neri Pozza Editore 1998, pp. 23-43. Saranno in tutto dieci le opere musicali stampate a Verona fino al 1599.

³⁰ Una delibera del gennaio 1569 stabilisce che in presenza di opere musicali ricevute in dono o in dedica sia una commissione di volta in volta insediata ad accertarne il valore e l'opportunità o meno di accoglierle («... non habbiano authorita i Reggenti di accetar donativo di sorte senza espressa licenza della compagnia, la quale con maturo consiglio dara poi carico a quelli che li parera atti di pigliar quelle informazioni che in simil caso si ricercarano» (cit. in TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, cit., pp. 59-60; cfr. *ibidem* per successive delibere in merito). Sull'argomento si veda anche D. NUTTER, *Giaches de Wert and the Accademia Filarmonica*, in *Giaches de Wert (1535 - 1596) and His Time. Migration of Musicians to and from the Low Countries* (c. 1400-1600), Colloquium Proceedings (Antwerpen 26-27 August 1996), Leuven-Peer, Alamire 1999 (Yearbook of the Alamire Foundation, 3), pp. 53-71; in particolare, pp. 70-71.

l'appartenenza ad ambienti collegati alla destinataria dell'omaggio (Striggio, Marenzio). Per altri autori di diversa provenienza (Guami, Massaino, Vecchi) l'inclusione nell'antologia può doversi alle relazioni personali con qualcuno dei promotori dell'iniziativa.

Fra i veronesi spicca il nome di Marc'Antonio Ingegneri, dal 1568 a Cremona e all'epoca *musicis Cathedralis praefectus*. Nel 1573 i Filarmonici avevano offerto a Ingegneri un incarico triennale quale maestro di musica dell'Accademia con il cospicuo appannaggio annuo di 80 ducati;³¹ ma il musicista non fa ritorno a Verona, pur conservando stretti contatti con la città natale. Come già il *Giardino de Madregali*, anche il "Primo Lauro" accoglie due suoi brani, il primo nella posizione privilegiata d'apertura della raccolta. Allo stesso posto d'onore, seguito dall'altro suo contributo all'antologia manoscritta, Ingegneri collocherà la composizione nel *Quarto Libro de Madrigali a Cinque Voci*, stampato da Angelo Gardano nel 1584 con dedica all'accademico filarmonico Agostino Giusti.

Veronese è anche Vincenzo Ruffo, che all'Accademia Filarmonica aveva legato la maggior parte della sua opera madrigalistica prodotta fra 1545 e 1560.³² Il Ms. 220 ospita l'estremo contributo dell'anziano maestro di Ingegneri a un genere abbandonato già vent'anni prima, in coincidenza con il suo distacco da Verona.³³ Altro veronese discepolo di Ruffo e attivo fuori della città natale è Giovanni Matteo Asola, maestro di cappella al Duomo di Vicenza.³⁴

Legato alla Filarmonica è lo spagnolo Pietro Valenzola, che per breve periodo fra 1569 e 1570 ebbe l'incarico di maestro di musica dell'Accademia, come egli stesso ricorda nella dedica «Alli Illustri Signori Academici Philarmonici di Verona» dei suoi *Madrigali... a cinque Voci, con uno a sei, et uno Dialogo a otto* pubblicati nel 1578 (Venezia, Gardano).³⁵ Dal 1579 cantore alla Cappella dell'Annunziata a Napoli, Valenzola era stato nei due anni precedenti «cantor dignissimo nella Cappella della Illustrissima Signoria di Venetia in S. Marco» come si legge nell'intestazione della sua raccolta di madrigali.

Il presente dell'Accademia Filarmonica è rappresentato nel "Primo Lauro" da Bartolomeo Carteri e Alessandro Sfoi. Carteri, musicista di professione, proviene dalla fila dell'Accademia "alla Vittoria" confluita nel 1564 nella Filarmonica. Da allora fino alla morte nel 1614 egli si segnala fra i più attivi esponenti della compagnia, tanto che l'assemblea accademica deciderà nel 1603 di esentarlo dai pagamenti delle quote ordinarie quale «debolissimo riconoscimento alle fatiche di questo diligentissimo Compagno». È riconoscibile in quella di Carteri, in base al raffronto con i diversi suoi scritti autografi conservati all'archivio della Filarmonica, la mano che ha redatto i fascicoli del Ms. 220. La circostanza trova conferma nel dipinto che ritrae Carteri con accanto una viola e un cornetto (i suoi strumenti) e di fronte un libro musicale aperto su quale si possono identificare le note della parte di Canto del madrigale *Pianta cara e gentil*, suo contributo al "Primo Lauro".³⁶

³¹ Verona, Archivio di Stato, Fondo Dionisi-Piomarta, 634. *Sommario degli Atti dell'Accademia Filarmonica: 6 maggio 1573* : «Sia condotto Marc'Antonio Ingegneri Veronese per Maestro di Musica per tre anni dandoli Casa, e Ducati 80 all'anno» (ripr. in NUTTER, *Giaches de Wert and the Accademia Filarmonica* , cit., p. 60).

³² Sulla produzione madrigalistica di Ruffo cfr. V. RUFFO, *Opera nuova di musica intitolata Armonia Celeste. Libro IV dei madrigali a 5 voci (1556)*, a cura di M. Materassi, Treviso, Ass. Mus. "Ensemble 900" 1997, pp. IX-XXXI.

³³ Dopo gli anni passati a Milano come maestro di cappella della Cattedrale (1563-1573) e a Pistoia con analogo ufficio (1573-1577), Ruffo rientra a Verona fra 1577 e 1580 in cerca, senza fortuna, di un nuovo incarico. Ruffo è presente con un proprio brano anche nel *Giardino de Madregali* del 1578.

³⁴ Nel 1570 Asola offre ai Filarmonici una "Messa fatta apostata", per la funzione religiosa con la quale ogni 1° maggio si aprono le celebrazioni per l'anniversario di fondazione dell'Accademia (cfr. NUTTER, *Giaches de Wert and the Accademia Filarmonica* , cit., p. 69).

³⁵ Cfr. la dedica riprodotta in TURRINI, *L'Accademia Filarmonica* , cit. p. 286. La raccolta contiene un madrigale celebrativo dei «leggiadri e pellegrini FILARMONICI spirti», riprodotto *ibidem*, p. 304.

³⁶ Il dipinto, già al museo veronese di Castelvecchio e ora a palazzo Giuliani (sede del Rettorato dell'Università degli Studi di Verona), s'è a lungo creduto autoritratto del pittore Domenico Brusaporci, morto nel 1567. In A. EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, 3 voll., Princeton (N.J.), Princeton University Press 1971, II, tavola f.t. fra le pp. 500-501, v'è una riproduzione del quadro indicato come "Portrait of Giovan Nasco". Un restauro eseguito nel 1974 ha rivelato che l'opera aveva subito un consistente rifacimento e ha permesso di identificare il personaggio ritratto appunto in Bartolomeo Carteri. Riportata al suo stato originario, l'opera è ora attribuita a Felice Brusaporci (cfr. S. MARINELLI, *Note da Felice Brusaporci a Pietro Ricchi* , "Verona Illustrata. Rivista del Museo di Castelvecchio", 1994, n. 7, pp. 67-68).

Sfoi entra alla Filarmonica nel 1560 quale "musicista salariato" e mantiene l'incarico fino alla morte nel 1591. Oltre a due brani del *Giardino de Madregali* e a quello del Ms. 220, che ha l'onore di chiudere, di Sfoi rimane una raccolta manoscritta di madrigali dedicati ai Filarmonici veronesi.³⁷

Attivi in area veneta nel periodo della compilazione del Ms. 220 sono Claudio Merulo, organista a San Marco, che nel 1579 dedica a Mario Bevilacqua il suo *Primo Libro de Madrigali a quattro voci*,³⁸ Vincenzo Bell'haver,³⁹ Antonio Pordenone, legato alla cerchia degli Accademici Olimpici di Vicenza,⁴⁰ Andrea Gabrieli e il nipote Giovanni, del quale l'antologia manoscritta veronese contiene la seconda composizione conosciuta.⁴¹

Fuori dell'area veneta, le presenze più significative per l'ambito di riferimento del "Primo Lauro" sono quelle del mantovano Alessandro Striggio padre, in ragione degli stretti rapporti intrattenuti «con la corte dei Gonzaga nel corso di tutta la sua carriera»,⁴² e di Luca Marenzio che sul finire del 1580 si trova a Ferrara al seguito del suo patrono cardinale Luigi d'Este, ospite del fratello Alfonso II.⁴³ Nei mesi precedenti Marenzio si era intrattenuto fra Padova, Mantova e il Bresciano, sua terra natale; e durante questi suoi soggiorni è possibile che egli abbia avuto contatti con la Filarmonica di Verona e con la cerchia musicale del conte Mario Bevilacqua. La dedica all'Accademia Filarmonica del suo *Terzo Libro de Madrigali a cinque voci* (Venezia, Angelo Gardano 1582), contenente il primo dei due componimenti marenziani accolti nell'antologia per Laura Peperara, e soprattutto la successiva dedica a Bevilacqua dei *Madrigali a Quatro, Cinque, et Sei Voci, Libro Primo* (Venezia, Giacomo Vincenti 1588), dove Marenzio parla di «favori, et grate dimostrazioni da lei ricevute» cui egli non ha «fin hora potuto corrisponderle se non co'l puro, et semplice affetto», attestano che un qualche rapporto diretto fra il musicista e l'ambiente veronese doveva essersi instaurato, forse proprio a partire dal 1580.

È anche da notare che Marenzio, con Ingegneri e Merulo, è presente nel "Primo Lauro" con due madrigali; segno questo di un riguardo particolare, verosimilmente dovuto a legami privilegiati con i promotori della raccolta. In testa a questi vi sono sicuramente Agostino Giusti⁴⁴ e Mario Bevilacqua, i più in vista fra i Filarmonici. Il conte Giusti ospita all'epoca nel proprio palazzo la sede dell'Accademia Filarmonica; ed è lì, nell'incantevole cornice del tuttora esistente giardino rinascimentale annesso alla residenza (Giardino Giusti), che nel maggio 1581, in occasione dei consueti festeggiamenti per l'anniversario di fondazione del sodalizio, viene rappresentato dagli stessi Filarmonici con apparato scenico e musicale il dramma pastorale *Aminta* di Torquato Tasso «alla presenza de' signori Rettori, di dame e di auditorio tutto ben scielto».⁴⁵

³⁷ Verona, Archivio e Biblioteca dell'Accademia Filarmonica, Ms. 222, *Madrigali di Ms. Alex. ° Sfoij Veronese a cinque voci*. La raccolta si apre con il madrigale encomiastico indirizzato ai Filarmonici "Schiara saggia e immortal". Si veda lo spoglio in TURRINI, *Catalogo descrittivo*, cit., pp. 215-216.

³⁸ Nella logica del componimento di circostanza, i distici latini per Claudio Merulo del filarmonico Federico Ceruti (vedi precedente nota 26) potrebbero essere riferiti a un passaggio da Verona del musicista, forse esibitosi per gli Accademici.

³⁹ Nel 1578 i Filarmonici veronesi deliberano di offrire un riconoscimento a Bell'haver «per averci donata la Messa cantata il primo di Maggio, ed esser venuto in persona da Venezia ad aiutar a cantarla» (Verona, Archivio di Stato, Fondo Dionisi-Piomarta, Reg. 634, *Sommario degli Atti dell'Accademia Filarmonica: 3 maggio 1578*).

⁴⁰ Di Pordenone la Biblioteca dell'Accademia Filarmonica conserva il solo fascicolo dell'Alto di raccolta manoscritta di *Madrigali a 4* (Ms. 229). La raccolta è donata da Pordenone ai Filarmonici nel dicembre 1571 «con promesso di non stamparli». Si veda lo spoglio in TURRINI, *Catalogo descrittivo*, cit., pp. 212-214. Su un soggiorno veronese di Pordenone, ospite dei Filarmonici nel 1568, cfr. TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, cit., p. 156.

⁴¹ Cfr. NEWCOMB, *The Three Anthologies for Laura Peperara*, cit., p. 333.

⁴² Cfr. I. FENLON, *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500*, Bologna, Il Mulino 1980, pp. 189-190.

⁴³ Cfr. M. BIZZARINI, *Marenzio. La carriera di un musicista fra Rinascimento e Controriforma*, Rodengo Saiano (BS), Promozione Franciacorta 1998, pp. 36-42; e NEWCOMB, *The Madrigal at Ferrara*, cit., pp. 205-207.

⁴⁴ Nell'indirizzo al conte Giusti del citato *Quarto Libro de Madrigali a Cinque Voci* Ingegneri parla di «molti beneficij et di liberalità, et di giudizio» ricevuti dal dedicatario.

⁴⁵ Cfr. G.P. MARCHI, *Il dottore, l'ignorante. La trasmissione della cultura nella Verona del Cinquecento*, in AA.VV., *Palladio a Verona*, catalogo della mostra a cura di P. Marini, Verona, Neri Pozza 1980, p. 13. Documenti relativi all'allestimento dell'*Aminta* con le note delle spese per l'apparato scenico e le musiche, sono riprodotti in P. RIGOLI, *Scenografi e 'apparatori' a Verona in epoca veneziana*, "Verona illustrata. Rivista del Museo di Castelvecchio", 1993, n. 6, pp. 162. La realizzazione della scena per la rappresentazione è affidata al pittore Felice Brusaporci.

Mario Bevilacqua potrebbe poi aver speso la propria influenza nel mondo musicale per ottenere contributi all'antologia da compositori di primissimo piano quali i fiamminghi Orlando di Lasso e Philippus de Monte, attivi rispettivamente a Monaco e Praga. De Monte dedica a Bevilacqua *L'Undecimo Libro della Madrigali a cinque voci* (Venezia, Angelo Gardano 1586) contenente il brano che nell'antologia manoscritta per Laura Peperara è in posizione di rilievo quale ultimo dei madrigali a cinque voci. Nel 1585 anche Orlando di Lasso indirizza al nobile veronese una sua raccolta monografica (*Madrigali nuovamente composti a cinque voci*, Norimberga, Gerlach) e lo stesso fanno Orazio Vecchi nel 1580 con le *Canzonette... Libro Primo a Quattro Voci* (Venezia, Gardano)⁴⁶ e Tiburzio Massaino nel 1587 con il *Secundus Liber Missarum Quinque Vocibus* (Venezia, Gardano).

Rimane adespoto il primo dei due madrigali a sei voci posti in chiusura della raccolta. Per questo brano i sei fascicoli recano nell'intestazione la sola dicitura «P.^a Parte à 6» e «2.^a Parte à 6» non seguita dal nome del compositore, regolarmente indicato in testa a tutti gli altri.

Nel suo complesso il "Lauro" veronese presenta criteri di allestimento conformi a quelli che improntano le antologie madrigalistiche a stampa dell'epoca, le quali «per rispondere all'esigenza primaria del dono e dell'omaggio, contano sulla novità e sul prestigio del proprio contenuto equiparando, nel marchio di eccellenza e nella propria dislocazione all'interno del volume, autori di grido ed altri per noi di minor nome» e «per le loro modalità, finalità e caratteristiche istituzionali, puntano più sulla componente musicale, meno su quella letteraria del madrigale, denotano una singolare ed obiettiva attenzione alla produzione contemporanea di polifonia profana».⁴⁷

Evidenziata nei testi l'intenzione celebrativa e fissata dalla selezione dei compositori il suo ambito di riferimento, opportunamente allargato per conferire all'omaggio più ampia eco, i Filarmonici veronesi lasciano alla musica il compito di imprimere il sigillo della perennità sulle loro rime di circostanza.

Sul piano musicale, dai madrigali del "Primo Lauro" emergono linee di tendenza che conducono ai nuovi indirizzi stilistici del genere; e segnatamente allo stile florido (*luxurians*) legato al fenomeno del "concerto delle Dame" di Ferrara, sul cui modello Vincenzo Gonzaga costituirà a Mantova analoga formazione fra 1587 e 1589, dopo un primo fallito tentativo a inizio del decennio.⁴⁸ Anche sul versante musicale l'antologia appare dunque allinearsi sull'asse ferrarese-mantovano cui fa capo il progetto celebrativo dei Filarmonici di Verona. Per quanto non ancora esploso in tutta la sua portata all'epoca di compilazione dell'antologia veronese, il nuovo stile virtuosistico appare insinuato nel madrigale polifonico già da qualche anno, come risulta dalla ben nota testimonianza di Vincenzo Giustiniani,⁴⁹ secondo la quale a partire da «l'anno santo del 1575 o poco dopo si incominciò un modo di cantare molto diverso da quello di prima» e

in poco progresso di tempo s'alterò il gusto della musica e comparver le composizioni di Luca Marenzio e di Ruggero Giovannelli, con invenzione di nuovo diletto, ... l'eccellenza delle quali consisteva in una nuova aria et grata all'orecchie, con alcune fughe facili e senza straordinario artificio... così anche ciascun autore, a fin che le sue composizioni riuscissero di gusto in generale, procurò d'avanzarsi nel modo di componere a più voci, e particolarmente Giachet Wert in Mantova, il Luzzasco in Ferrara.⁵⁰

⁴⁶ Nel 1579 Vecchi ha a Verona contatti diretti con il conte Bevilacqua (cfr. A. EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, cit., II, p. 773). Nel 1585 lo stampatore veronese Sebastiano Dalle Donne pubblica un'edizione delle *Canzonette. Libro secondo a quattro voci* del compositore modenese.

⁴⁷ F. PIPERNO, *Gli "Eccellentissimi musici della città di Bologna"*. Con uno studio sull'antologia madrigalistica del Cinquecento, Firenze, Leo S. Olschki Editore 1985, p. 34.

⁴⁸ Cfr. FENLON, *Musicalists and mecenati a Mantova nel '500*, cit., p. 188. Sulla diffusione a Mantova dello stile *luxurians*, con particolare riguardo all'opera madrigalistica di Benedetto Pallavicino, si veda anche K. BOSI, *The Ferrara Connection: Diminution in the Early Madrigals of Benedetto Pallavicino*, in AA.VV. *Essays on Italian Music in the Cinquecento*, edited by R. Charteris, Sidney, Frederick May Foundation for Italian Studies 1990, pp. 131-158. Esperienza analoga a quelle dei "concerti" ferrarese e mantovano viene avviata fra 1583 e 1584 anche a Firenze da Francesco de' Medici. Sui "concerti" fiorentino e mantovano cfr. anche NEWCOMB, *The Madrigal at Ferrara*, cit., pp. 90-101.

⁴⁹ V. GIUSTINIANI, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi* [1628], in A. SOLERTI, *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei*, Torino, Bocca 1903, pp. 98-128. Passi del *Discorso* relativi alla diffusione del nuovo gusto musicale sono riportati in NEWCOMB, *The Madrigal at Ferrara*, cit., pp. 46-52.

⁵⁰ GIUSTINIANI, *Discorso*, cit. pp. 106-107.

La manovra di Alfonso II d'Este per portare la Peperara alla corte ferrarese si spiega con il fervido interesse del duca per la tendenza emergente, esecutiva prima e compositiva poi, di «variare più con ornamenti vaghi, che con artificio fondato di sostanza» le linee del contrappunto; pratica con ogni probabilità già sperimentata anche dal primo “concerto” ferrarese⁵¹ e della quale Alfonso II vuole evidentemente apparire il più autorevole patrono.

È probabile che buona parte dei compositori presenti nel “Primo Lauro” abbiano collegato la circostanza per la quale l'antologia viene allestita al mutamento stilistico in atto nel madrigale. A loro l'iniziativa dell'Accademia Filarmonica offre l'occasione di cimentarsi nella nuova pratica in un contesto di sicura rilevanza qual è quello dell'omaggio alla Peperara, certo destinato a circolare in ambienti prestigiosi come la corte ferrarese o la stessa Filarmonica di Verona dove pure lo stile florido può trovare un terreno già predisposto al suo accoglimento. Se è vero che fra gli antecedenti della nascente polifonia virtuosistica vi sia quel «modo di cantare con una voce sola sopra un istrumento» cui fa riferimento Giustiniani, particolarmente utilizzato in contesti teatrali,⁵² anche l'Accademia veronese vanta in tal senso una consolidata familiarità con la pratica del cantare madrigali «concertati negli strumenti» largamente impiegata sulle scene di commedie e pastorali che fin dai primi anni del loro sodalizio i Filarmonici rappresentano in occasione delle “musiche pubbliche”, date d'abitudine in periodo carnevalesco o il 1° maggio in occasione delle celebrazioni per l'anniversario di fondazione.⁵³

Chiare prefigurazioni di quello che sta per divenire il gusto madrigalistico del momento sono presenti nella miscellanea veronese per la Peperara, dove accanto a brani d'impronta più tradizionale – come quelli di Striggio, Ruffo, Pordenone, Andrea Gabrieli, Valenzola – diversi madrigali presentano tratti tipici del nuovo stile,⁵⁴ come l'incorporazione di ampi e rapidi passaggi in diminuzione nelle linee del contrappunto, distribuiti in fitti scambi fra tutte le voci (esempi in I: 21-23; V: 19-21; VI: 1-3; VI/2: 6-14; X: 5-10)⁵⁵ o condotti per altrettanto caratteristici parallelismi di 3ª fra due parti (esempi in V: 13; V/2: 7; XVI: 16, 20). Tali passaggi sono per lo più collocati in corrispondenza di “parole chiave” (*lampo, gorgo, giro, ridean, cantando*), ma vengono utilizzati anche in funzione strutturale per dare enfasi alla chiusa del brano (esempio XII/2: 21-26; XVII: 32-33).

Gli inserti in stile florido non appaiono semplici accessori decorativi della linea melodica, ma per lo più assumono consistenza tematica di soggetto nel gioco delle imitazioni (esempi in V: 19-21; XVIII: 1-5; XX: 23-25, 28-31); e rispetto ai convenzionali madrigalismi, pure presenti nei brani del manoscritto veronese,⁵⁶ non hanno la sola funzione retorica di esaltare immagini poetiche, ma anche, e soprattutto, le doti di esecutori virtuosi. A dare evidenza ai passi in stile florido, sempre con un occhio ai cantori, contribuisce anche l'alleggerimento della trama contrappuntistica ottenuto con un

⁵¹ Secondo Giustiniani (*ibidem*, p. 107), uno degli artefici del «modo di cantare molto diverso da quello di prima» è il basso Giulio Cesare Brancaccio, tratto d'unione fra il primo e il secondo dei “concerti” di Ferrara.

⁵² Cfr. NEWCOMB, *The Madrigal at Ferrara*, cit., p. 17 (e ss. per altre considerazioni in proposito): «The presence in Ferrara a strong tradition of solo-singing connected with the theater may have had more than an incidental importance, for the experience of music performed by virtuoso singers in a theatrical context may have suggested the formation of a group of professional madrigal singers».

⁵³ L'incompleto Ms. 223 conservato alla Biblioteca dell'Accademia Filarmonica di Verona, *Intabolatura da Liuto* (dei quattro originari fascicoli-parte manca quello dell'Alto), raccoglie trentatré madrigali, due mottetti e una messa completa, tutti arrangiati a voce e intavolatura liutistica della altre parti e con ogni probabilità destinati proprio alle “musiche pubbliche” dei Filarmonici. Quattro brani, tutti nel fascicolo del Soprano e in un caso anche nel Tenore, sono coredati di virtuosistiche diminuzioni sovrapposte alla linea originaria. Sull'antologia, databile fra 1548 e 1560, cfr. M. MATERASSI, *Musica “da liutti e canti” nel Ms. 223 dell'Accademia Filarmonica di Verona*, in *Struttura e retorica nella musica profana del Cinquecento*, Atti del Convegno (Trento, 23 ottobre 1988), Roma, Torre d'Orfeo 1990, pp. 77-112.

⁵⁴ Sulle caratteristiche del nuovo stile madrigalesco cfr. NEWCOMB, *The Madrigal at Ferrara*, cit., pp. 46-52, 76-89; e BOSI, *The Ferrara Connection*, cit.

⁵⁵ I madrigali vengono indicati dal numero ordinale (con specificazione /2se il riferimento è alla seconda parte), seguito dal numero delle misure cui si fa riferimento.

⁵⁶ Si vedano ad esempio in III/2 i madrigalismi su *cantò* (12-15), in VI/2 su *respiri* (bb. 58-62), in VII su *rotar* (bb. 24-27) e *sorger* (bb. 31-33) o le densa disposizione delle voci nel registro grave in apertura del madrigale XIV/2 su *Con faccia esangue* (bb. 1-3) e il cambio in tempo ternario, immediatamente seguente, su *e suon tremant e basso* (b.4). Da segnalare il notevole effetto di sottolineatura espressiva ottenuto dal quasi esordiente Giovanni Gabrieli con l'ardita sequenza armonica in XVI/2 su *e d'un'arpa insolito concerto* (bb. 7-12).

trattamento “concertante” delle voci che divide l’insieme in duetti o terzetti fra i quali passano le figurazioni ornamentali, così evitando un eccessivo addensamento sonoro e il reciproco interferire dei passaggi. Sottratto alle regole del contrappunto osservato, tale procedimento dà luogo a una considerevole varietà di combinazioni ritmiche ed effetti coloristici che costituiscono la risorsa più attraente, anche per i compositori, del nuovo stile madrigalesco. È in tal senso significativo quanto si legge in un passo della dedica a Mario Bevilacqua dell’*Undecimo Libro delli Madrigali à cinque Voci* (1586) di Philippus De Monte, contenente il contributo del musicista al “Lauro” veronese: «... ho havuto grandissimo gusto in compor questi Madrigali in quello più vivace & allegro stile che a me sia stato lecito di poter ritrovare; acciò che porghino altrui materia d’esser allegramente cantati».

Questa tendenza stilistica, che verrà a maturazione nel decennio seguente, è magistralmente interpretata nel “Lauro” veronese dai due madrigali di Marenzio, in particolare dallo straordinario *Ridean già* (VI), in cui lo stile florido trova una applicazione di grande efficacia “rappresentativa” per ricchezza di “affetti”, flessibilità ritmica e trasparenza di trama, accentuata anche dall’impiego delle chiavi acute (si noti che in nove madrigali su ventidue del “Primo Lauro” il Quinto è un secondo soprano). Sullo stesso piano d’eccellenza sono da porre i madrigali di Philippus de Monte e Vincenzo Bell’haver, anch’essi caratterizzati da squisita eleganza di movenze, varietà espressiva e luminosità timbrica, pure ottenuta privilegiando i registri acuti delle voci. Anche i contributi di Ingegneri, Merulo, Massaino, Vecchi, Giovanni Gabrieli, Asola e Orlando di Lasso si collocano su analoghe posizioni stilistiche e concorrono a fare del “Lauro” veronese un’antologia in cui la coesione data ai testi poetici dall’occasione celebrativa trova rispondenza sul piano musicale nel convergere di larga parte dei madrigali verso il nuovo fronte stilistico prossimo a divenire per antonomasia “ferrarese”.

Proprio a Ferrara l’antologia veronese avrà il suo naturale approdo, nei due *Lauri* del 1582 e 1583 dove saranno raccolte e portate a compimento le intenzioni affidate dai Filarmonici al beneaugurante viatico poetico-musicale che scorta Laura Peperara verso la nuova scena del madrigale che la vedrà protagonista.

2. Note all'edizione

Il Ms. 220, conservato nella Biblioteca della Accademia Filarmonica di Verona, si compone di sei fascicoli-parte in formato 282 x 210 mm, con rilegatura in pergamena. Tutti recanti sul frontespizio l'intestazione *Madrigali de diversi à 5 et 6*, sotto la quale è indicato per ciascun fascicolo il nome della parte: *Canto* (C), *Alto* (A), *Quinto* (Q), *Sesto* (S), *Tenore* (T) e *Basso* (B).

Tutti i fascicoli constano di cc. 24 non numerate, le ultime tre delle quali rigate senza musica in ogni fascicolo a eccezione del S., dove sono riportate a cc. [1] e [2r] le relative parti dei due madrigali a sei voci, mentre le cc. rimanenti sono rigate senza musica.

Lo stato di conservazione del Ms. 220 è buono. L'inchiostro ha in alcuni punti corrosa la carta in corrispondenza delle note e ha prodotto numerosi affioramenti fra *recto* e *verso* dei fogli, senza che la leggibilità ne sia compromessa.

I criteri editoriali seguono quelli già adottati per i *Capricci in musica*⁵⁷ di Vincenzo Ruffo, pubblicati in questa collana. A essi si rimanda per le considerazioni generali.

Per la presente edizione sono stati effettuati i seguenti interventi:

Musica:

— *disposizione*: riunite in partitura le voci originariamente disposte in fascicoli-parte. Il Q è *vox vagans* che utilizza nei diversi madrigali tutte le chiavi da Sol a Do₄, per cui la sua collocazione in partitura cambia in base al registro di volta in volta utilizzato, mentre nei due madrigali a sei voci il S, che impiega le chiavi di Do₄ e Fa₄, è posto fra T e B. La disposizione delle voci in partitura è indicata per ogni madrigale con il nome abbreviato della parte posto a margine del primo sistema accanto al relativo pentagramma. Le disposizioni date per la prima parte dei madrigali valgono anche per la seconda parte, dove non vengono ripetute (per un quadro sinottico delle disposizioni si veda la successiva *Tavola dei madrigali*).

— *chiavi*: adottate le sole chiavi moderne di violino, di violino con trasposizione all'8^a e di basso, a seconda della tessitura. Le chiavi originali sono indicate per ciascuna parte a margine del primo sistema ponendole all'altezza della linea corrispondente sul pentagramma. Nei madrigali in due parti la disposizione delle chiavi è la stessa in entrambe le parti, tranne che nel madrigale VII, nella cui seconda parte A e Q mutano la chiave come indicato;

— *valori*: mantenuti i valori e i segni mensurali originali ♩ e ♪ ; inserite le stanghette di divisione uniformando le misure al *tactus* di Breve in tutti i madrigali. Le proporzioni ternarie, diversamente segnate ♩ , $\text{♩} \frac{3}{2}$, $\text{♩} \frac{3}{2}$, si sono rese ponendo al punto d'entrata, sopra i relativi pentagrammi, le indicazioni mensurali originali e raggruppando sotto segno di terzina $\text{↵}^3 \text{↵}$ le note interessate; nel solo caso del madrigale XXII, data l'ampiezza della sezione sotto segnatura ternaria $\text{♩} \frac{3}{2}$, si è ritenuto opportuno introdurre un cambio di tempo da ♩ a $\frac{3}{2}$ con dimezzamento dei valori. Casi di *denigratio* sono segnalati dai simboli \blacksquare , \bullet e \blacktriangledown posti sulle note cui si riferiscono. Le *ligaturae* presenti sono state sciolte nei relativi valori e segnalate mediante la convenzionale parentesi quadra orizzontale;

— *alterazioni*: la fonte riporta con una certa accuratezza le alterazioni transitorie, che vengono riprodotte secondo gli originali prima della nota interessata. Gli interventi integrativi riguardano: ripetizione di alterazione su nota pari grado precedente o seguente una nota alterata nell'originale, qualora l'alterazione sia anche a essa riferibile; correzione di tritoni armonici e melodici, e casi di

⁵⁷ V. RUFFO, *23 Capricci*, a cura di Marco Materassi, Treviso, Ensemble 900, 1995, pp. XIII-XV.

“*fa super la*”;⁵⁸ note con funzione di *subsemitonium modi*. Ogni alterazione integrativa è riportata sopra la nota interessata, fuori del pentagramma, e vale soltanto per quella; le alterazioni precauzionali sono date fra parentesi tonde sempre sopra la nota cui si riferiscono;

— ogni altro intervento d'integrazione condotto sulle fonti (aggiunta di note o pause mancanti) è sempre segnalato fra parentesi quadre; eventuali modifiche apportate alle lezioni originali sono indicate da asterisco che rinvia all'Apparato critico.

Testi:

La riproduzione dei testi si basa sulla collazione delle lezioni riportate nei singoli fascicoli-parte. In presenza di varianti si è seguita la lezione prevalente, tranne che in un caso (v. XVI, verso 7) dove la lezione logicamente corretta è quella riportata nel solo Q. La maggior parte delle varianti si riscontra nell'applicazione o meno di elisione e aferesi. Varianti si registrano anche all'interno dei singoli fascicoli-parte, con differenti lezioni dello stesso termine date nelle ripetizioni (ad esempio, nel madrigale XV, parte seconda, il verso “*avria* di quello il glorioso nome” presenta nella ripetizione la variante “*avrà* di quello il glorioso nome”).

Per non appesantire la riproduzione dei testi con un apparato critico troppo corposo, non si registrano le varianti minime e si dà riscontro a piede di ciascun testo soltanto di quelle più significative.

Questi gli interventi operati:

- integrati segni di punteggiatura, assenti nell'originale;
- inseriti gli accenti e i diacritici di regola mancanti (es.: *ohime* = *ohimé*; *sì*; *è*; *nè*);
- abolite le maiuscole poste nelle fonti a ogni capoverso ed eliminate le maiuscole interne al verso, tranne che nei casi di nomi propri e del nome *senha*/Laura, lasciato tutto maiuscolo, secondo la lezione delle fonti, anche in corpo di parola o nei casi di assonanza (es.: *L'AURA*; *LAUR'ora*; *LAURO*);
- normalizzate le grafie della *u* e della *v*, indistinte nel manoscritto (es.: *uiui* = *vivi*, *auuien* = *avvien*);
- espunte le *h* etimologiche (es.: *honor* = *onor*, *herbette* = *erbette*, *human* = *umar*, *Thirsi* = *Tirsi*) e ricondotti alla forma attuale i gruppi *-tio* e *-tia* (es.: *gratiosi* = *graziosi*, *gratia* = *grazia*);
- eliminati gli apostrofi in corpo di parola (*all'ora* = *allora*, *ogn'hor* = *ognor*), mentre per le elisioni, in presenza delle citate discordanze fra i fascicoli-parte, si è seguita la formula prevalente, a eccezione dei casi in cui l'uso dell'apostrofo sia in contrasto con l'uso odierno (es.: *camp'infiora*, *mill'alm'ardete*, ma *qual era e dolce e gentile* piuttosto che *dolc'e gentile*); conservata la lezione originale nei casi di aferesi o elisione di articoli, pronomi e preposizioni (es.: *col*, *gl'altri*, *ch'in*, *ne'*) e mantenuta come nelle fonti la forma unita o separata dei nessi preposizionali (es.: *da i e dai*, *a la e alla*);
- conservate tutte le altre forme lessicali arcaiche o etimologiche;
- le forme di congiunzione *et* ed *&* si sono rese entrambe con *e* davanti a consonante e con *ed* davanti a vocale;
- sciolte le occasionali abbreviature, limitate al *titulus*~ (anche nella forma `) sopra vocale per indicare *n* e *m* successive (es.: *nō* = *non*, *dōna* = *donna*, *lāpo* = *lampo*);
- le ripetizioni di frasi, in presenza del segno d'abbreviatura *://*, sono state ripristinate senza dare segnalazione degli interventi, a parte la virgola inserita nel testo prima della ripetizione.

⁵⁸ Su questa regola della *musica ficta* si veda K BERGER, *Musica ficta. Theories of accidental inflections in vocal polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 77-79.

3. Testi poetici

- I.
- Mentre Laura gentil che'l Mincio onora
immortal donna, anzi pur vera dea,
con le candide man l'arpa premea,
sparger fior per lo ciel pareo l'aurora. 4
Fra perle uscian note amoroze allora,
da gl'occhi un lampo che d'intorno ardea,
onde con mille modi amor tessea
meraviglie tra noi non viste ancora. 8
- Ella gli spirti altrui sì dolcemente
rapiva co'l celeste e vago riso
che marmo divenir faceva la gente
al suon, al canto, al raggio ed al bel viso. 12
Di tal dolcezza ingombr'ebbi la mente
ch'in terr'allor godei del paradiso.

Sonetto.

- II.
- S'è ver, donna gentile,
che la gioia del ciel non altro sia
che bellezza, che grazia ed armonia,
co'l suon, con la favella e co'l bel viso 4
fai pur, donna, *qui in terra* un paradiso.

Madrigale. 5: *gentile* (C).

- III.
- Alma città che sotto il ricco manto
angelica bellezza e pellegrina,
ch'ogn'aspro cor a riverirla *inchina*,
nascond'altiera e god' il viso santo. 4
Felice te che'l dolce riso e'l *canto*,
il bel sembante e la faccia divina
che fa ad ognor di mill'alme rapina,
serba a te sola il ciel benigna tanto. 8
- Ma dov'è quel che già di Troia in carte
gl'incendi e del figliuol d'Anchise i danni
in stil cantò così leggiadro e raro.
Foss'egli or qui, che tal possanza ed arte 12
porgeria l'aura a suoi felici vanni
che poggerebbe il ciel più illustr'e chiaro.

Sonetto. 3: *inclina* (A); 5: *santo* (A)

IV.

Pianta cara e gentil, ben nato alloro,
 che vai movendo al sospirar de' venti,
 gli alti e soavi ed amorosi accenti
 che destan d'Aganippe il sacro coro, 4
 ond'ogni cigno candido e canoro
 convien che sopra'l Mincio il corso allenti
 per udir *quegli* angelici concenti,
 che son de l'alme afflitte ampio *ristoro*. 8

Felice agricoltor, terra feconda
 che cultivò e nutrio l'amata verga,
 secondo onor de la città di Manto,
 lieto chi sotto il tuo bel verde alberga, 12
 poi che le bacche e la tua sacra fronda
 puon far eterno di poeti il canto.

Sonetto. 7: *quelli* (C, A); 8: *restoro* (Q).

V.

Là 've l'aurora appar, più chiaro il cielo
 si veste di lucent'e bel colore,
 a lei cantan gl'augelli, e ogn'erb'e fiore
 lieto l'inchina il suo ridente stelo. 4
 Ma se mentr'ella i crin rasciuga il gelo,
 sorge da l'onde il gran rettor de l'ore,
 perdut'ogni sua gloria, ogni suo onore,
 fugge al vibrar di sì possente telo. 8

Ma là dov'è L'AUR'ora il ciel si mostra
 ognor più vago, e'l sol di raggi adorno
 a un sol guardo di lei suo corso affrena;
 e allor che sua beltà co'l canto *giostra* 12
 a le Muse può far oltraggio e scorno
 questa sola fra noi del ciel sirena.

Sonetto. 12: *gioisce* (T).

VI.

Ridean già per le piagge erbetto e fiori,
 e garir cominciava ogni augelletto,
 co' i baci e co' i sospir Favonio e Clori
 ebre l'alme rendea d'alto diletto; 4
 sentia destarsi a disusati ardori
 al tempo novo ogni più nobil petto,
 allor ch'a lo *spontar* dei freschi albori
 così Tirsi parlò con puro affetto. 8

Piagge, erbe, fiori, augelli, aure feconde
 novo ardor, novo tempo amat' Aurora,
 non fia mai ch'io per voi cangi desire.
 Volto a le stelle poi, siate seconde, 12
 pregovi, disse, a questo; e accennò allora
 un LAURO per cui sol par ch'ei respiri.

Sonetto. 7: *splendor* (A).

VII.

LAURA ch'a l'aura e al suon de dolci accenti,
 qual a grato spirar d'amica Flora,
 s'allegra il ciel, la terra s'innamora
 e di foco novello ardon le genti, 4
 così al rotar de rai vostri lucenti
 sorger fate dal Mincio etern'aurora
 ch'i bei cristall'innaura, i camp'*infiora*
 ne' brevi giorni a maggior brin'algenti. 8

Voi beata sirena in seno a l'onde
 del bel lago natio, co'l viso asperso
 di sì chiaro *licor*, mill'alm'ardete;
 ma se nell'acqua, ohimé, tanto valete, 12
 che fia partendo voi da quelle sponde:
 vedremo il mond'in cenere converso.

Sonetto. 7: *infiora* (Q); *liquor* (Q).

VIII.

Mentre LAURA gentil (v. n. 1)

IX.

Tra qualunque il sol gir e'l mar circonda
 chioma non sparse mai più bella pianta
 del vago lauro che *beando* ammantata
 la tremula del Mincio altera sponda. 4
 Felice il legno, avventurata l'onda
 a cui *lece* toccar de l'ombra santa,
 ma più felice chi a ragion si vanta
 d'udirn'il dolce suon mover la fronda. 8

Ch'in quel ponto la ment'ingombra i sensi
 di così nova insolita dolcezza
 che l'alma dentr'il corpo à pena tiensi,
 e ben si può additar per gran ferezza 12
 mostro che presti al suon gli orecchi intensi
 e non lagrimi ancor di tenerezza.

Sonetto. 3: *biondo* (A); 6: *lice* (A).

X.

Arbor gentil, de le cui belle fronde
 va sopr'ogn'altro fiume il Mincio *altero*,
 fronde di forbit'oro ond'il primiero
 onor s'invola a le tessalich'onde, 4
 oro lucente da cui sol le bionde
 chiome d'Apollo han l'ornamento intero,
 luce ardent' *ond'*è bel nostr'emispero
 ardor ch'in verde lauro arde e *s'asconde*. 8

Mandan per tante meraviglie ognora
 pensieri al cor sì angelici e divini
 ch'a dirne ogn'alto stil fia basso e rocco;
 ond'io, qual è che teme a un tempo e onora 12
 avvien ch'io taccia e riverent'inchini
 l'arbor, le fronde, l'or, la luce e'l foco.

Sonetto. 2: *altiero* (C,T); 7: *ov'* (C); 8: *accende* (C, Q).

XI. ALBERTO LAVEZOLA

Passa il pensier che rio, monti, né campi
 no'l pon tardar dove ristagna l'onda
 del *Mincio* altier tra la fiorita sponda,
 che per voi par ch'in mez'il gorgo avvampi; 4
 e veder parmi a vostri chiari lampi
 farsi L'AURA più dolce e più gioconda,
 l'ignuda terra ancor verd'e feconda,
 dovunque il pied'in bel giro la stampi. 8

Indi mill'alme intorn'a voi cosparte,
 vaghe di luce, in voi fissar le ciglia,
 mentre vi onoro in sì remota parte,
 qual mira la beltà con meraviglia 12
 e qual pingendo in carte
 a gli angeli del ciel vi rassomiglia.

Sonetto. 3: *Mintio* (T).

XII.

Chi non sa come spira
 soavemente l'*aura*
 ch'esce dal Mincio, e come ingemma e inaura
 i piani e i colli a cui d'intorno gira, 4
 né di saperlo cura,
 può dir ch'al ciel sia in odio e a la natura..

Ma quel che una sol volta
 ode i soavi accenti, 8
 che fra le perle e bei rubini ardenti
 mov'ella, e può partir con l'alma sciolta,
 convien ch'in tutto privo
 sia d'ogni senso ancor che sembri vivo. 12

Madrigale. 2: *aurora* (Q).

XIII.

Tenera piant'ancor di verde lauro,
 che nulla il caldo ardente o 'l freddo gelo
 teme, vaga del Mincio inalz'al cielo
 i rami adorni di ben lucid'auo, 4
 taccia chi lodar tent'il lido Mauro,
 famoso sì per lo suo ricco stelo,
 che quanto grazie *il gran signor* di Delo
 può dar, *infund'* al suo novel tesoro. 8

A cui d'intorno i pargoletti amori,
 le grazie, l'ore e le dotte sorelle
 stanno cantando i suoi dovuti onori,
 e per sì altiere meraviglie e belle 12
 d'invidia han gl'altri Dei sì *pieni i cori*
 ch'in arena cangiar voglion le stelle.

Sonetto. 7: *al suo signor* (A); 8: *infonde* (C). 13: *sì pien'il core* (Q).

XIV.

Vid'io di *preziosa* Margherita
 pur nato un lauro oltr'ogni uman costume,
 e mentre affiso ne' bei ram'il lume
 sento di me far l'anima partita. 4
 Chiesi a gli spirti allor l'usata aita
 per ricovrar le omai perdute piume,
 ma indarno; e cosi avien a chi presume
 poggiar ov'altri ha già la via smarrita. 8

Con faccia essangue e suon tremant'e basso
 chiamai mercé, ma in pena del mio errore
 sembianza presi al fin d'immobil sasso. 12
 Da ind'in qua, di me medesmo fuore
 vivo, né dal bel lauro movo un passo,
 di cui sol penso e parlo a tutte l'ore.

Sonetto. 1: *preciosa* (A, C).

XV.

Se per lasciar di te memoria eterna
 palaggi e templi in riv'al Mincio alzasti,
 e quelli di lavor sì ricco ornasti
 che fanno invidia ad ogni gent'esterna, 4
 Manto, e s'è ver che'l tutto tu discerna,
 come in sì stupend'opra dimostrasti,
 perché anco a questa età non riservasti
 il gran Maron con *tua* virtute eterna. 8

Che d'un bel LAURO le dorate chiome,
 nato in tuo suolo per divin favore,
 eran del suo valor ben degne some,
 né per ciò men di gloria e di splendore 12
avrà di quello il glorioso nome;
 anzi il suo preggio fora assai maggiore.

Sonetto. 8: *sua* (Q); 13: *avria* (C, Q).

XVI

Quando Laura ch'or tanto illustr'e bea
 il Mincio, e le sue rive imperla e inostra,
 fece di sé leggiadr'e vaga mostra
 là 've con desio ardent'io l'attendea, 4
 dal terzo giro l'alma Citerea
 sces'allor parve in questa bassa chiostra
 ch'in nobil cori ad onorata *giostra*
 sfidò con l'arme che recate avea. 8

Queste furon bellezza ed onestate,
 lucenti e chiari rai, dolce e soave
 voce, e d'un arpa insolito concento,
 al cui primiero assalto in guisa spento 12
 fu ogni mio ardir, ch'umile a lei la chiave
 donai de la mia cara libertate.

Sonetto. 7: *chiostra* (S, A, T, B). Solo il Quinto reca la lezione *giostra*, che a senso è quella corretta.

XVII.

Lume divin, a cui volan d'intorno
 mille leggiadri pargoletti amori,
 nemi spargendo d'odorati fiori
 che fanno a Primavera' *invidia* e scorno, 4
 oggi quest'alm'e fortunato giorno,
 sol per render a voi debiti onori,
 par che le riv'innostr' imperl'e'nfiori
 l'Adige ameno, oltre l'usato adorno. 8

E fuor de l'alga e del vil *musco* il crine,
 d'edera cinto e d'immortal oliva,
 manda contento al ciel voci divine
 e cantando di voi, celest'e diva 12
 LAURA, fa risonar le sue vicine
 piagge, e del vostro nom'empie ogni riva.

Sonetto. 4: *oltraggio* (A, T); 9: *muschi* (B).

XVIII.

Spira dal vago sen del Mincio L'AURA
 che con un mormorar dolce e gentile
 amorosetti e grati
 accenti forma e desta eterno aprile 4
 a le sue rive, a le campagne e a i prati,
 ond'ei superbo dice:
 O me solo felice,
 poi che con L'AURA mia risorge Flora, 8
 e dolcemente'infiora
 le mie famose sponde.

Sterpo, erba, ram'o fronde,
 non è che non verdeggia, e s'inamora 12
 il ciel, la terra e l'onde,
 mentre spirand'ognora
 imperla l'acque mie, l'arene indora.

Madrigale.

XIX.

Nel giorno ch'ella nacque il sole *aperse*
 con più chiaro splendor fulgent'i rai,
 e la rugiada in perle si converse
 pendendo sopra fior non visti mai. 4
 La terra dal suo grembo odori offerse
 che gli Arabi e i Sabei vincean d'assai;
 gettaván l'onde allor spiuma d'argento,
 saltando al litto, al suon d'un cheto vento. 8

Ottava. 1: *aperse* (C, Q); *apparse* (T).

XX.

Qui dove un verde lauro e vago stende
i *rami al ciel*, un che d'amor fuggendo
la sferza e stanco a l'ombr'omai cadendo
si riposa, e 'l vigor cerca e riprende, 4
l'arbor, che di giovar vaghezza prende,
sotto l'accoglie in refrigerio avendo
già converso il suo rezzo, or va spargendo
L'AURA e l'odor ch'egl'in sostegno attende. 8
E al fin credendo, pur d'amore sciolto,
potersen gir, da maggior laccio preso
si resta e vinta l'alma ha in fiamma ed arsa;
che la pianta gentil d'un foco acceso, 12
che 'l sol raddoppia ardendo, a sé l'ha colto,
né in guiderdon d'ogni dolcezza è scarsa.

Sonetto. 2: *i rami suoi* (A).

XXI. ALBERTO LAVEZZOLA

Se da lunge scaldar tanto le menti
può donna saggia e d'angelico viso,
ch'io senta al suon che m'have il cor conquiso
al fianco di virtù sproni sì ardenti, 4
or che fia poi se i vaghi occhi lucenti
da presso scorga, e quel soave riso,
e la voce oda pur del Paradiso
sciolta in sì puri e graziosi accenti. 8
Vergine aggiunta a le sorelle nove,
del Mincio onor, de la tebana lira,
mi specchio in voi, cui par non veggio altrove;
o fortunato chi presente mira 12
sì raro ben, poi dolcemente move
le dotte labbra e sol per voi sospira.

Sonetto. 6: *d'appresso* (A, T).

XXII.

Gli aurati strali e l'arco e le facelle
omai deponi, Amore,
né a voi Grazie sia incarco
che LAURA se ne porti il vostro onore. 4
Lascia tu, Febo, il dolce suono e 'l canto,
e tutti a questa dea cedete il vanto;
che quanto ha il ciel di bel, grato e soave
per sua gloria maggior in lei posto have. 8

Madrigale.