

Marco MANGANI (University of Ferrara)

„Gli avversari de la vera fede”. Un’ipotesi sul *Terzo libro dei madrigali a cinque voci* di Marc’Antonio Ingegneri

1. È Giulia in ciel la più lucente stella

Il *Terzo Libro de’ Madrigali a 5 voci* di Marc’Antonio Ingegneri, stampato a Venezia da Antonio Gardano nel 1580,¹ costituisce a prima vista un tipico prodotto della Controriforma. Al centro del libro troviamo infatti un madrigale spirituale, su un sonetto di Minturno (n° 8, *Padre del ciel che i tuoi celesti regni*),² e un madrigale che, se non può dirsi spirituale nel senso più rigoroso del termine, costituisce tuttavia un vero e proprio manifesto politico, in favore della parte cattolica, nel contesto delle vicende belliche che opponevano i protestanti

¹ Marc’Antonio INGEGNERI, *Il terzo libro dei madrigali a cinque voci*, a c. di Marco Mangani (Lucca: LIM, 1994). Alcune osservazioni contenute nel presente saggio erano già state da me avanzate nella prefazione a quell’edizione; ma l’ipotesi di fondo sulla natura del *Terzo libro*, le considerazioni su Margherita d’Austria, e molto altro ancora, sono il frutto di una ricerca originale condotta per quest’occasione.

² L’attribuzione del testo ad Antonio Sebastiani detto Minturno si ricava dal *Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500–1700*, a c. di Angelo Pompilio (<http://repim.muspe.unibo.it/>), consultato per l’ultima volta il 2 aprile 2018. Sul madrigale spirituale si veda Paolo CECCHI, “La fortuna musicale della ‘Canzone alla Vergine’ e il madrigale spirituale cinquecentesco”, in *Petrarca in musica, atti del convegno internazionale di studi, Arezzo, 18–20 marzo 2004*, a c. di Andrea Chegai, Cecilia Luzzi, Luigi Lucherini e Camillo Brezzi (Lucca: LIM, 2005), 245–291.

di Fiandra alla Spagna di Filippo II (n° 9 *Santa chiesa di Dio*). Il libro è dedicato a don Antonio Londonio, notevole d'origine spagnola che fu presidente del „magistrato ordinario” di Milano (un organo amministrativo di tradizione ducale mantenuto in vita anche durante la dominazione spagnola) e membro del consiglio segreto di Filippo II. Si tratta di uno dei più importanti committenti di musica del Cinquecento: attorno a lui ruotarono, nei loro rispettivi periodi milanesi, il poeta Giuliano Goselini³ e il compositore Pietro Vinci;⁴ a lui Maddalena Casulana dedicò il *Secondo libro de' madrigali a quattro voci* (1570),⁵ e con lui provò a intrattenere rapporti, a quanto pare, anche il fiammingo Leonardo Meldert.⁶ Proprio il *Primo libro a cinque* di quest'ultimo, anzi, ci aiuta a comprendere meglio il rapporto tra Londonio e il *Terzo libro* di Ingegneri: le due sillogi condividono infatti un ampio madrigale destinato, con tutta probabilità, a celebrare Giulia Londonio, figlia del committente.⁷ Eccone il testo, che secondo Franco Piperno potrebbe essere uscito dalla penna di Goselini:⁸

Stella, ch'in ciel con lunga chioma ardente
tra tutte l'altre splendi,
or col nome mortal la forma prendi,
lasciando il ciel dolente.
Mira l'umana gente
come contempla il tuo celeste velo,
col qual fai, Giulia, de la terra cielo!

³ Cecilia LUZZI, “Circolazione e diffusione musicale delle ‘rime’ di Giuliano Goselini (1525–1587) tra Cinque e Seicento”, *Schifanoia* 12 (1991), 43–61.

⁴ Paolo Emilio CARAPEZZA, “Le opere e i giorni”, saggio introduttivo a Pietro Vinci, *Il primo libro di madrigali a cinque voci*, a c. di Maria Rosaria Adamo e Paolo Emilio Carapezza (Firenze: Olschki, 1985), IX–XVI.

⁵ Thomasin LAMAY, “Madalena Casulana: my body knows unheard of songs”, in *Gender, Sexuality and Early Music*, ed. Todd M. Borgerding (New York: Routledge, 2002), 41–72: 46.

⁶ Franco PIPERNO, “Autobiography and Authoriality in a Madrigal Book: Leonardo Meldert's *Primo libro a cinque* (1578)”, *The Journal of Musicology* 30, No. 1 (2013), 1–27; Leonardo MELDERT, *Il primo libro de' madrigali a cinque voci*, ed. Franco Piperno (Middleton WI: A-R Editions, 2014). Su Londonio, si veda ora Eleonora DI CINTIO, “Princeps musicorum Mediolani: Antonio Londonio e il mecenatismo musicale nella Milano spagnola”, *Il Saggiatore Musicale* 24, No. 1 (2017), 23–56.

⁷ Sui testi dedicati per Londonio intonati da Vinci, e su quelli per “Giulia” in particolare, cfr. CARAPEZZA, “Le opere e i giorni”, XI, n. 30.

⁸ PIPERNO, “Autobiography and Authoriality”, 24–25. Poiché la data di nascita della figlia di Londonio è ignota, Piperno considera l'eventualità che il testo in questione abbia visto la luce per Giulia Sanseverino, assassinata dal marito, Giovanni Battista Borromeo, nel 1577; nel caso di Ingegneri, tuttavia, la destinazione del madrigale alla figlia di Londonio appare certa anche a Piperno.

È Giulia in ciel la più lucente stella,
e Giulia fra' mortali
ha le bellezze uguali;
e la donna più illustre e via più bella
così la terra, Giulia, e 'l ciel adorna;
così, chi Giulia noma
noma la stella da l'ardente chioma
e, quella nominando, a Giulia torna.
Ma Giulia tanto più diletta e piace
Quanto l'altra dà guerra ed ella pace.⁹

Dal punto di vista della lezione testuale le intonazioni di Meldert e di Ingegneri risultano pressoché identiche, mentre dal punto di vista musicale i due brani non presentano alcuna relazione:¹⁰ per la scelta del testo i due compositori attinsero con tutta evidenza, per vie indipendenti, a un'unica fonte. La collocazione del testo all'interno delle rispettive raccolte risponde invece a due diverse intenzioni: nel caso di Meldert il brano è posto all'interno della raccolta e, se ammicca a Londonio, lo fa nel contesto di un libro destinato ad altri, e precisamente al cardinale Giulio della Rovere. Nel caso di Ingegneri, al contrario, la collocazione del brano in apertura di libro pare rafforzarne il valore dedicatorio, secondo una logica che, nel caso della committenza di Londonio, è evidente soprattutto nei libri di Pietro Vinci a lui dedicati.¹¹

2. Santa chiesa di Dio

Vale la pena, a questo punto, di soffermarsi sul madrigale del *Terzo libro* che ho definito politico-religioso, per valutarne il peso ideologico all'interno della silloge. Leggiamone in primo luogo il testo:

Santa chiesa di Dio,
manda le voci in alto
e rendi grazie al gran padre celeste,

⁹ In questa sede opto, per ragioni pratiche, per un radicale ammodernamento della grafia.

¹⁰ Il brano di Meldert risponde al tipo tonale \sharp -c1-D ed è facilmente ascrivibile al primo modo, a fronte del secondo trasposto di Ingegneri; mentre non vi è tra i due brani alcuna relazione di tipo tematico. Si veda il raffronto proposto da Piperno in MELDERT, *Il primo libro*, XVI e XIX n. 51, che conferma quanto si dice qui, ma al quale tuttavia pare significativa la comune scala discendente in corrispondenza di “chioma”: un caso di palese e financo scontata *Augenmusik* privo, a mio avviso, di qualsivoglia rilevanza a fini comparativi.

¹¹ I libri di Vinci dedicati a Londonio si aprono con intonazioni di testi a loro volta esplicitamente dedicatori: così III a 5, 1571, rist. 1579 (*A voi Londonio invio*); II a 6, 1579 (*Muse del sacro Aonio*); VI a 5, 1581 (*Scielto fior degli heroi*); I a 4, 1583 (*Se sì cieca fortuna*).

ché la tua barca lieta e trionfante
non temerà l'assalto
de' fieri venti omai né di tempeste,
poscia che la governa
per providenz' eterna
un nochier vigilante
che, l'opre al nome accompagnand' insieme,
ne dà sicura speme
che gli aversari della vera fede
di lui fian tosto sanguinose prede.

La posizione particolare del brano in questione all'interno del terzo libro di Ingegneri è sottolineata anche da alcuni fattori strettamente musicali, come per esempio l'assetto modale: si tratta infatti dell'unico madrigale con *fnalis* Sol in proprietà di natura, rispondente per l'esattezza al tipo tonale $\sharp-c1-G$, che nel caso specifico è abbastanza agevolmente interpretabile come un ottavo modo.¹² In un simile contesto, la posizione centrale e l'unicità dell'assetto modale concorrono pertanto nel conferire a *Santa chiesa di Dio* uno status privilegiato, quello di un vero e proprio manifesto programmatico dell'intero *Terzo libro* di Ingegneri. Vedremo però, più avanti, come questa centralità possa esser riformulata, e rafforzata, da un'ipotesi complessiva su questa raccolta madrigalistica; ipotesi che costituisce il contributo più originale del presente saggio.

Di per sé, la marcata connotazione politica di *Santa chiesa di Dio* potrebbe certo attagliarsi senza difficoltà all'ambiente milanese. Non è tuttavia probabile che nel „nochier vigilante” messo a capo della „barca lieta e trionfante” per far „sanguinose prede” degli „aversari della vera fede” l'ignoto poeta musicato da Ingegneri stesse celebrando Londonio; un personaggio politico di rilievo massimo, ma i cui prestigiosi ruoli, come s'è detto, avevano piuttosto carattere amministrativo che non militare o giudiziario. Il testo del madrigale ci parla invece, con tutta evidenza, d'un comandante militare. D'altro canto, la dedicatoria indirizzata da Ingegneri a Londonio il 25 febbraio 1580 è, su un punto, decisamente chiara: non tutto il terzo libro è stato composto su istanza del gentiluomo spagnolo (nella citazione, il corsivo enfatico è mio):

[...] le presento una parte de le cose sue: poi che sue sono elle veramente, non tanto per quell'obbligo principale che viene alle mie composizioni dalla continua protezione

¹² Si tratta di un ottavo modo decisamente non problematico, grazie all'esaltazione della *repercussa* plagale Do fin dalle prime misure.

che V. S. ne tiene e dall'onor ch'ella fa loro e col cantarle e col giudicarle; quanto perché, di queste, *particolarmente una parte è stata fatta da me, com'ella sa, d'ordine suo.*

Un'ipotesi molto più solida circa il puntuale riferimento all'attualità contenuto nel testo di *Santa chiesa di Dio* è resa possibile da una lettera scritta di proprio pugno dallo stesso Ingegneri.

Prima, tuttavia, occorre per completezza dar conto della diversa lettura proposta per questo testo da Eleonora Di Cintio, che a p. 40 del suo recente saggio (si riveda qui la nota 6), in aperto dissenso da chi scrive, vi legge un richiamo alla Battaglia di Lepanto: ciò in virtù dei “riferimenti nautici” contenuti nel testo (intesi evidentemente da Di Cintio come *verba propria*, anziché come metafore), che consentirebbero di identificare il “nochier vigilante” con don Giovanni d'Austria. A tale proposito, occorre rilevare quanto segue:

1. le forme verbali all'imperativo (“manda”, “rendi”) e al futuro (“non temerà”, “fian tosto”) conferiscono al testo un carattere propiziatorio, e non certo commemorativo;
2. nel 1580, propiziare le imminenti imprese di Don Giovanni d'Austria avrebbe significato propiziare le imminenti imprese di un defunto, posto che il fratellastro di Filippo II era morto due anni prima proprio in terra di Fiandra, all'indomani di quella vittoria di Gembloux che aveva visto saldamente al comando, per l'appunto, Alessandro Farnese;
3. la Battaglia di Lepanto era stata combattuta e vinta nel 1571, e nove anni dopo non c'era più, al riguardo, nulla da propiziare.

Tutto ciò non esclude, ovviamente, che il testo (del quale non si conoscono al momento né testimoni letterari né altre intonazioni oltre a quella di Ingegneri) possa aver visto la luce in precedenza: ma per spiegarne la posizione di rilievo in questo libro di madrigali è necessario come minimo ipotizzare uno slittamento di destinazione analogo a quello che Piperno suggerisce per *Stella ch'in ciel* (si riveda qui la nota 8).

3. „Un nochier vigilante”

[...] le mando ora con questa il terzo libro di miei madrigali fatti stampar nuovamente, e insieme due altri madrigali [...] scritti a parte, supplicandola a ricever con la solita sua umanità e i madrigali e l'affetto devoto col quale io [...] glieli porgo [...].¹³

¹³ Parma, Archivio di Stato, *Epistolario scelto*, busta 10.

Così, il 20 aprile 1580, scriveva Ingegneri a Ottavio Farnese, duca di Parma.¹⁴ Sappiamo che in seguito il compositore avrebbe dedicato al duca un'intera raccolta, il *Primo libro de' madrigali a 6 voci*; molto importante, di quest'ultimo, è la dedicatoria, che ci informa sul soggiorno parmense di Ingegneri e sui suoi rapporti con Cipriano de Rore:

L'Altezza Vostra, nelli favori e beneficii i quali con sì liberal mano ella fece già a Messer Cipriano de Rore di bona memoria, favori e beneficò tutti i professori di quest'arte: poi che egli, con la protezione e con li commodi che da lei ricevette, s'avanzò tanto in essa, che arrivò ad essere un perpetuo esempio, e maestro a tutti del comporre perfettamente. Ma quelli più particolarmente e maggiormente degli altri devono per tal conto restare a Vostra Altezza obligatissimi, li quali poterono, in quel particolar tempo ch'egli fiori nella felicissima corte di lei, essere con Messer Cipriano familiarmente, e ricevere dalla conversazione e dalla viva voce sua più espressi i suoi ammaestramenti. E perché forse sopra tutti fu concesso a me d'aver tal commodità molto a voglia mia, però ho riputato semper d'essere io sopra tutti per questa cagione sola obligato all'Altezza Vostra [...]

La dedica reca la data del 20 agosto 1586: Ottavio sarebbe morto il mese successivo lasciando il ducato nelle mani del figlio Alessandro; ed è proprio quest'ultimo, a mio avviso, il personaggio sul quale occorre concentrarsi per comprendere appieno il senso del madrigale *Santa chiesa di Dio*.

Nel 1578 l'avanzata calvinista e la morte di Don Giovanni d'Austria, figlio naturale di Carlo V e dunque fratello del re di Spagna Filippo II, sembravano far volgere al peggio le sorti del dominio spagnolo sulle Fiandre.¹⁵ Fu così che Filippo tornò a rivolgersi alla sorella Margherita, anch'essa figlia naturale di Carlo V nonché fiamminga di nascita, che aveva già gestito la difficile situazione delle terre natie tra il 1559 e il 1567. In quell'occasione il suo atteggiamento, che, se non può dirsi conciliante, si era comunque rivelato alieno da eccessivi irrigidimenti, aveva suscitato la preoccupazione di Filippo, che aveva infine deciso di scazarla con l'invio del ben più agguerrito duca d'Alba.¹⁶ Ora,

¹⁴ Sulla committenza musicale di Ottavio, cfr. Seishiro NIWA, "Duke Ottavio Farnese's chapel in Parma, 1561–1586" (PhD diss., Tokyo, International Christian University, 2002); ID., *La musica di Ottavio Farnese, Parma 1561–1586* (Parma: Battei, 2015).

¹⁵ Per la ricostruzione delle tappe della rivolta olandese, cfr. Graham DARBY, "Narrative of events", in *The Origins and Development of the Dutch Revolt*, ed. Graham Darby (London – New York: Routledge, 2001), 8–28.

¹⁶ Gino BENZONI, "Margherita d'Austria, duchessa di Firenze, poi duchessa di Parma e Piacenza", in *Dizionario biografico degli italiani* 70 (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2008), *ad vocem*.

al termine dell’ottavo decennio del secolo, la situazione richiedeva fermezza militare da un lato e ricerca del dialogo dall’altra: Filippo avrebbe appunto cercato, senza successo, di affidare il dialogo a Margherita, richiamandola in Fiandra nel 1580. Nel frattempo però occorreva mettere al sicuro la situazione militare e la scelta, già prima della morte di Giovanni, era caduta sul figlio di Margherita e del suo secondo marito, che era appunto il duca di Parma Ottavio Farnese. Giunto nelle Fiandre, Alessandro Farnese accumulò una vittoria dopo l’altra, e si oppose infine alla spartizione del potere con la madre, fortemente caldeggiata da Filippo, per restare governatore plenipotenziario fino al 1592.¹⁷

Se mettiamo insieme la lettera di Ingegneri a Ottavio che accompagna l’invio d’una copia del *Terzo libro* e la coincidenza cronologica degli eventi riguardanti Alessandro Farnese, il testo di *Santa chiesa di Dio* assume un aspetto chiarissimo: quello di un testo dedicatorio rivolto a un personaggio diverso dal destinatario dell’intera raccolta; quello, più in particolare, della celebrazione d’un figlio illustre (Alessandro) offerta a un genitore (Ottavio) dal quale attendersi quanto prima una committenza esplicita, cosa che avverrà, per Ingegneri, col primo libro dei madrigali a sei voci.

4. *Un soldat courageux*

L’aspetto più singolare del terzo libro di Ingegneri è costituito senza dubbio dalla presenza al suo interno, in posizione conclusiva, di una *chanson* francese su testo di Etienne de La Boétie. Già la scelta, da parte di Ingegneri, di cimentarsi a quest’altezza cronologica con il genere della *chanson* vocale mal si concilia con il contesto milanese;¹⁸ ma è soprattutto l’autore del testo a richiedere un’ipotesi forte sull’inusitata chiusura di questa raccolta madrigalistica.

Originario del sudovest della Francia, La Boétie era stato un finissimo intellettuale, versato nel greco antico non meno che nel latino; dedito alla carriera

¹⁷ HUGO DE SCHEPPER, “Le voyage difficile de Marguerite de Parme en Franche-Comté et en Flandre 1580–1583”, in *Margherita d’Austria (1522–1586). Costruzioni politiche e diplomazia, tra corte Farnese e Monarchia spagnola*, a c. di Silvia Mantini (Roma: Bulzoni, 2003), 127–140.

¹⁸ Non si intende ovviamente con ciò affermare l’estraneità *tout court* della *chanson* al territorio di Milano, dove sicuramente le composizioni francesi del primo Cinquecento costituiscono un modello per lo sviluppo della canzone strumentale. Su ciò si veda Marina TOFFETTI, “Intertestualità e paratestualità nel repertorio della canzone strumentale milanese”, *Philomusica on-line* 9, No. 2 (2010), 482–508.

politica, nel 1554 era divenuto consigliere del re al parlamento di Bordeaux.¹⁹ Michel de Montaigne, legato a La Boétie da un'amicizia fraterna e duramente colpito dalla sua precoce scomparsa, a soli trentatré anni, nel 1563, ne volle in seguito pubblicare le opere, omettendo tuttavia di dar alla luce quelle che, per le opinioni espresse in materia di tolleranza religiosa, avrebbero potuto creare problemi o essere fraintese, dato il torrido scontro in atto che sarebbe culminato, il 24 agosto 1572, nella strage di San Bartolomeo:

Asseure toy que i'y ay faict ce que i'ay peu, et que, depuis sept ans que nous l'avons perdu, ie n'ay pu recouvrer que ce que tu en vois, sauf un Discours sur la servitude volontaire et quelque Memoires de noz troubles sur l'Edit de Janvier, 1562. Mais quant à ces deux dernieres pieces, ie leur trouve la façon trop delicate et mignarde pour les abandonner au grossier et present air d'une si mal plaisante saison.²⁰

La *Mémoire sur la pacification des troubles* (scritto in realtà prima dell'editto cui fa riferimento Montaigne) avrebbe visto la luce solo alla fine dell'Ottocento, grazie al ritrovamento ad opera di Paul Bonnefon.²¹ Quanto al *Discours de la servitude volontaire*, esso costituisce da sempre l'opera più nota, letta e commentata di La Boétie:²² la sua pubblicazione parve sconsigliabile a Montaigne soprattutto perché, nel frattempo, se ne stava appropriando la parte protestante, stampandolo adespoto o sotto nome fittizio (l'opera sarebbe stata pubblicata col nome del suo autore solo nel 1727).²³ Nel 1579, un anno prima dell'uscita del *Terzo libro* di Ingegneri, il parlamento di Bordeaux ordinò il rogo delle *Mémoires de l'estat de France sous Charles neufiesme* (1576) di Simon Goulart, il cui terzo volume conteneva il *Discours*.

Del sonetto di La Boétie musicato da Ingegneri la trasmissione letteraria ci offre due versioni a stampa: la prima è quella pubblicata nel 1571 da Montaigne;²⁴ la seconda apparve l'anno successivo nell'ambito degli *Amours* di Jean

¹⁹ Su La Boétie si veda l'introduzione alle *Œuvres complètes d'Estienne de La Boétie. Edition nouvelle augmentée en deux volumes*, ed. Louis Desgraves (Bordeaux: William Blake and Co., 1991), 1, 9–63.

²⁰ È questo l'"avvertimento al lettore" redatto da Montaigne, riportato in *Œuvres complètes d'Estienne de La Boétie*, 1, 33.

²¹ *IBID.*: 32; il testo si legge ivi, pp. 99–145.

²² *IBID.*: 65–98.

²³ „... j'ay trouvé que cest ouvrage a esté depuis mis en lumiere, et à mauvaise fin, par ceux qui cherchent à troubler et changer l'estat de nostre police...”, citato *IBID.*: 28.

²⁴ *Vers françois de feu Estienne de La Boetie, conseiller du roy en sa court de parlement à Bordeaux* (Paris: Federic Morel, 1571), 19r.

Antoine de Baïf.²⁵ È appena il caso di ricordare che si trattò in entrambi i casi di pubblicazioni postume, essendo La Boétie, come abbiamo visto, morto già da quasi un decennio; è probabile, peraltro, che i *vers françois* pubblicati da Montaigne nel 1571 avessero visto in realtà la luce, al più tardi, nel 1555.²⁶ Come si vede dalla tavola n° 1, tra le due versioni del sonetto le differenze sono molte e decisamente consistenti, anche se non c'è alcun motivo per ritenere che una delle due sia spuria.²⁷

Tav. 1: Le due versioni a stampa del sonetto di La Boétie

Montaigne	Baïf
<p><i>J'ai fait preuve des deux, mészui je le puis dire, sois-je près, sois-je loin, tant mal traité je suis, que choisir le meilleur à grand peine je puis, fors que le mal présent me semble toujours pire.</i></p> <p><i>Las en ce rude choix que me faut-il élire ! Quand je ne la vois point, les jours me semblent nuits, et je sais qu'à la voir j'ai gagné mes ennuis : mais dussé-je avoir pis, de la voir je désire.</i></p> <p><i>Quelque brave guerrier hors du combat surpris d'un mousquet, a dépit que de près il n'ait pris un plus honnête coup d'une lance connue.</i></p> <p><i>Et moi sachant combien j'ai partout enduré, d'avoir mal près et loin je suis bien assuré : Mais quoi ? s'il faut mourir, je veux voir qui me tue.</i></p>	<p><i>J'ai senti les deux maux de l'amoureux martyr :</i> <i>soit de près, soit de loin, si mal traité je suis,</i> <i>que je perds jugement : et dire je ne puis,</i> <i>fors que le mal présent me semble toujours pire.</i></p> <p><i>Las ! en ce choix forcé, que me faut-il élire ? Quand je ne la vois point, les jours me semblent nuits : et sais que de la voir viennent tous mes ennuis : mais dussé-je avoir pis, de la voir je désire.</i></p> <p><i>Le soldat courageux blessé d'un coup de trait,</i> <i>sans prouver sa vertu : meurt avec regret</i> <i>de ne sentir le coup de quelque main connue.</i></p> <p><i>Moi, qui connais combien j'ai partout enduré,</i> <i>de mourir près et loin suis toujours assuré.</i> <i>Mais quoi ? s'il faut mourir, je veux voir qui me tue.</i></p>

Come spesso accade, la tradizione musicale si rivela anche in questo caso determinante ai fini dell'edizione del testo letterario, anche se nel caso specifico la questione è stata fin qui del tutto trascurata.²⁸ Come mostra la tavola n° 2, la lezione del sonetto di La Boétie che giunge nelle mani di Ingegneri coincide sì

²⁵ *Les Amours de Ian Antoine de Baïf a monseigneur le duc d'Anjou fils et frere de roy* (Paris: Lucas Breyer, 1572), 196r – 197 (*Six sonets d'Estienne de La Boitie*): 197r-v.

²⁶ Cfr. Cécile ALDUY, *Politique des „Amours”. Poétique et genèse d'un genre français nouveau (1544–1560)* (Genève: Librairie Droz, 2007), 151 e n. 15.

²⁷ Per favorire l'individuazione delle varianti sostanziali, ho optato in questa sede per un radicale ammodernamento della grafia; le punteggiature sono in entrambi i casi quelle originali.

²⁸ Si deve peraltro precisare che, per quanto attiene ai versi di La Boétie, l'edizione Desgraves riproduce, dichiaratamente, testo e note delle precedenti *Oeuvres complètes d'Estienne de La Boétie publiées avec notice bibliographique, variantes, notes et index par Paul Bonnefon* (Bordeaux – Paris: Gounouilhou – Rouam et Cie., 1892).

in larghissima parte con quella pubblicata da Baïf, ma, a parte alcune varianti minori, presenta rispetto a quella una ben diversa conclusione.

Tav. 2: La versione di Baïf e le varianti del testo musicato

Baïf	Ingegneri e Le Jeune
<p><i>J'ai senti les deux maux de l'amoureux martyrre : soit de près, soit de loin, si mal traité je suis, que je perds jugement : et dire je ne puis fors que le mal présent me semble toujours pire.</i></p> <p><i>Las ! en ce choix forcé, que me faut-il élire ? Quand je ne la vois point, les jours me semblent nuits :</i> <i>et sais que de la voir viennent tous mes ennuis :</i> <i>mais dussé-je avoir pis, de la voir je désire.</i></p> <p><i>Le soldat courageux blessé d'un coup de trait, sans prouver sa vertu : meurt avec regret de ne sentir le coup de quelque main connue.</i></p> <p><i>Moi, qui connais combien j'ai partout enduré, de mourir près et loin suis toujours assuré.</i> <i>Mais quoi ? s'il faut mourir, je veux voir qui me tue.</i></p>	<p><i>J'ai senti les deux maux de l'amoureux martyrre : soit de près, soit de loin, si mal traité je suis, que je perds jugement : et dire je ne puis, fors que le mal présent me semble toujours pire.</i></p> <p><i>Las ! en ce choix forcé, que me faut-il élire ? Quand je ne la vois point, les jours me semblent nuits :</i> <i>et sais que de la voir viennent tous mes ennuis :</i> <i>mais dussé-je avoir pis, son regard je désire.</i></p> <p><i>Un soldat courageux blessé d'un coup de trait, sans prouver sa vertu : meurt avec regret de ne sentir le coup de quelque main connue.</i></p> <p><i>Moi qui, sachant combien j'ai partout enduré, de mourir près et loin suis toujours assuré, je mourrai trop content si je vois qui me tue.</i></p>

Ci sono almeno tre valide ragioni per escludere che la manipolazione del testo, di cui non si conoscono intonazioni realizzate prima di Ingegneri, sia opera del musicista. La prima è che, nel sistema cinquecentesco della committenza, tali manipolazioni non sono di norma appannaggio dei compositori. La seconda, che la diversa conclusione scaturisce da una variante presente nell'edizione di Montaigne („sachant” in luogo di „connais” al verso 12), indicando come ipotesi più probabile quella di un'ulteriore redazione d'autore. Ma la terza ragione appare come la più forte: nel 1585, cinque anni dopo la pubblicazione del terzo libro di Ingegneri, il testo, nell'esatta versione musicata da quest'ultimo, compare nel *Livre de mélanges* di Claude Le Jeune.²⁹ Niente, nella versione di Le Jeune, fa pensare a un rapporto di *imitatio* con Ingegneri. A parte la diversa organizzazione dello spazio sonoro (b-g2-G per Ingegneri, interpretabile come primo modo trasposto; b-c1-G per Le Jeune, con un ambito del tenore che, a dispetto

²⁹ *Livre de melanges de C. Le Jeune* (Anvers: Plantin, 1585). Si veda l'edizione moderna: Claude LE JEUNE, *Livre de melanges – 1585 –*, éd. Isabelle His (Turnhout: Brepols, 2003); il brano su testo di La Boétie è alle pp. 183–193.

„Gli avversari de la vera fede”

mays deus-sé - ie a-voir pis, son re-gard ie dé - si - re, son re - gard ie dé -
mays deus-sé - ie a-voir pis, son re-gard ie dé - si - re,
mays deus-sé - ie a-voir pis, son re - gard ie dé-si - re, son re - gard ie dé -
mays deus-sé - ie a-voir pis, son re - gard ie dé -
mays deus-sé - ie a-voir pis, son re-gard ie dé si - re, son re - gard ie dé -

si - re, son re - gard ie dé - si - re.
son re - gard ie dé - si - re.
si - re, son re - gard ie dé - si - re.
si - re, son re - gard ie dé - si - re.
si - re, son re - gard ie dé - si - re.

Es. 1: Marc'Antonio Ingegneri, *J'ay senti*, bb. 57–68

mes en - nuy - s Mais deus - sé je a - voir pis son re -
 nuy - s, [vien - nent tous mes en - nuy - s] Mais deus - sé je a - voir pis son
 Mais deus - sé je a - voir pis, [mais deus - sé je a - voir pis] son re - gard je
 en - nuy - s: Mais deus - sé je a - voir pis, deus - sé je a - voir pis son re - gard je dé
 Mais deus - sé je a - voir pis son re - gard je dé -
 gard je dé - si - re, [son re - gard je dé - si - re,] je dé - si - re.
 re - gard je dé - si - re, je dé si - re, son re - gard je dé - si - re.
 dé - si - re, [son re - gard je dé - si - re,] je dé - si - re.
 si - re, son re - gard je dé - si - re, son re - gard je dé - si - re.
 si - re, son re - gard je dé - si - re.

Es. 2: Claude Le Jeune, *J'ay senti*, bb. 75–89

del piano cadenzale, punta decisamente al secondo modo), è la distanza stilistica tra i due brani a farci escludere qualsiasi rapporto d'influenza, in una direzione o nell'altra. Si tratta, peraltro, di una distanza stilistica che ha del paradossale: se infatti il brano di Le Jeune, nel contesto di un libro, conformemente al titolo, variegatissimo, mostra un rigore polifonico che lo accomuna tanto alla *chanson* nordica quanto al madrigale italiano, il brano di Ingegneri, per l'attenzione alla chiarezza della prosodia testuale e per la frequenza dei passaggi omoritmici con scrittura rigorosamente sillabica, mostra una dimestichezza inusitata con lo stile 'all'antica' della *chanson* parigina; uno stile nel quale, com'è noto, sarà proprio Le Jeune a brillare, in particolare con l'esperienza dei *vers mesurés*.³⁰ Gli esempi musicali n° 1 e 2, ponendo a confronto le rispettive conclusioni della prima parte del sonetto, mostrano con chiarezza la situazione.³¹

La dimestichezza di Ingegneri con lo stile della *chanson*, che in questo terzo libro si manifesta non di rado anche nei madrigali, attende ancora di essere indagata appieno. Allo stato attuale delle conoscenze, tuttavia, possiamo ritenere assai probabile che Ingegneri e Le Jeune siano pervenuti alla medesima redazione del sonetto di La Boétie per vie del tutto indipendenti, ma al tempo stesso convergenti, a mio avviso, verso una precisa collocazione geografica, ovvero sia le Fiandre. Dobbiamo tornare, allora, a intrattenerci un po' con Madama Margherita.

Vedova di Alessandro de' Medici, moglie in seconde nozze di Ottavio Farnese, Margherita, donna coltissima e dall'autonomo percorso intellettuale, visse una vita in larga parte indipendente, che nel 1572 la condusse a stabilirsi a L'Aquila. Dovunque si recasse, Margherita creava immediatamente una corte ricca di attività artistiche e culturali in genere, e la cura della musica era sempre tra le sue principali preoccupazioni. A proposito della committenza parmense, è stato giustamente osservato che

Ottavio established his status primarily as a politician and a military commander, and may have felt envious of Margaret's artistic accomplishment. He clearly saw her as a lady of greater refinement and culture than he, and it was possibly her love of music that in part motivated him to launch himself into the patronage of music.³²

³⁰ Si veda al riguardo Isabelle Hïs, *Claude Le Jeune (v. 1530 – 1600). Un compositeur entre Renaissance et baroque* (Arles: Actes Sud, 2000), 239–365.

³¹ Negli esempi la grafia del testo è quella adottata dalle edizioni di riferimento, di cui alle note 1 e 29.

³² Seishiro NIWA, “Madama' Margaret of Parma's patronage of music”, *Early Music* 33, No. 1 (2005), 25–37.

Per Margherita, d'altronde, non dovette essere insolito avanzare suggerimenti in ambito musicale, in particolare per quanto attiene ai testi poetici, se nel 1566, trovandosi in Fiandra, aveva chiesto al suo segretario Tommaso Machiavelli di far mettere in musica un sonetto, che fu effettivamente affidato a Josquin Persoens.³³ Non è dunque impensabile che sia stata proprio Margherita a imbattersi nel sonetto di La Boétie, per proporlo in seguito a Ottavio affinché ne commissionasse un'intonazione. L'origine, almeno in seconda battuta, fiamminga della versione del sonetto musicata da Ingegneri pare del resto confermata dalla vicenda di Le Jeune: si deve infatti ricordare che il *Livre de mélanges* fu realizzato quando il compositore (di fede, ricordiamolo, calvinista) si trovava ad Anversa al seguito del suo patrono, il duca d'Anjou.³⁴ Allo stato attuale delle conoscenze, insomma, l'ipotesi più verosimile è che la versione del sonetto di La Boétie musicata da Ingegneri e Le Jeune, e della quale non si conoscono altre attestazioni, fosse diffusa o comunque presente in area fiamminga; e che da lì sia giunta a Ingegneri tramite Margherita d'Austria, mentre Le Jeune l'avrà trovata disponibile *in loco*.

5. Il Terzo libro de' madrigali a 5 voci di Marc'Antonio Ingegneri: due libri in uno?

A differenza di quanto si è detto a proposito di *Santa chiesa di Dio* e del sonetto di La Boétie, l'intonazione del sonetto *Padre del ciel* è facilmente riconducibile all'ambiente milanese. Il testo proviene infatti da una raccolta dedicata a Carlo Borromeo e composta di due libri, pubblicati come indivisibili, che segnano la svolta spirituale nell'attività letteraria di Minturno e preludono alla pubblicazione della sua *Arte poetica*.³⁵

Alla luce di quanto visto fin qui, mantenendo ferma l'ipotesi che il sonetto di La Boétie sia giunto a Ingegneri per via dei Farnese, la struttura del *Terzo libro* parrebbe doversi ripensare, e con essa la funzione di *Santa chiesa di*

³³ IBID., 29.

³⁴ Si veda quanto scrive Isabelle HIS in LE JEUNE, *Livre de mélanges – 1585*, e più estesamente in HIS, *Claude Le Jeune*, 45–52. Sulla spedizione del duca d'Anjou si rinvia al citato DARBY, "Narrative of events".

³⁵ Antonio Sebastiani MINTURNO, *Canzoni sopra i Salmi e Sonetti tolti dalla Scrittura, e da' detti de' santi Padri* (Napoli: Scotto, 1561). Su questa raccolta cfr. Ester PIETROBON, "La penna interprete della cetra. I salmi in volgare e la tradizione della poesia spirituale italiana nel Cinquecento" (diss. Università di Padova, 2015), 131–140.

Dio. Se proviamo infatti a immaginare il libro come diviso in due parti di otto madrigali ciascuna, si resta colpiti da alcune simmetrie e da alcune regolarità nell'organizzazione del materiale. Il madrigale politico-religioso, in particolare, sembra assumere in quest'ipotesi un ruolo dedicatorio parallelo a quello del brano che apre il libro, ma, come abbiamo visto, avendo in mente un diverso destinatario. Analogamente, il sonetto di Minturno, riconducibile come s'è detto all'ambiente milanese per via della sua provenienza letteraria, sembra chiudere la sezione dedicata a Londonio, così come l'intonazione del sonetto di La Boétie chiude, con l'intero libro, la sezione che suppongo ideata in funzione di una possibile committenza dei Farnese, se non proprio a costoro dedicata.

Una conferma della latente suddivisione del *Terzo libro* giunge inoltre dalle scelte musicali, e segnatamente dalla distribuzione dei tipi tonali e delle attribuzioni modali che ne discendono. Tutta l'intera prima sezione (ossia i brani dal n° 1 al n° 8) è riconducibile alle categorie modali del *protus*,³⁶ con la sola eccezione del madrigale n° 4, *Or ch'Amor m'ha slegata*, agevolmente ascrivibile al nono modo (ottava La-La divisa su Mi) e alle sue inevitabili colorazioni frigie (inizio del primo soggetto), se vale, come credo, l'ipotesi che Ingegneri facesse riferimento al sistema dei dodici modi (esempio n° 3).³⁷

Nella seconda sezione il panorama è più variegato. A far da contraltare al *tetrardus* di *Santa chiesa di Dio* troviamo, innanzitutto, l'ultimo brano in lingua italiana della raccolta, ossia l'intonazione del sonetto adespoto *Volga al più caro amante i lumi ardenti*: il brano, che svolge la consueta tematica dell'amore non ricambiato per una bella donna, risponde al tipo tonale \flat -c1-F e costituisce pertanto, all'interno del libro, l'unico rappresentante del *tritus*.³⁸ Ma ciò che maggiormente colpisce, in questa seconda sezione, è la concentrazione, subito dopo *Santa chiesa di Dio*, di ben quattro brani in \natural -c1-e, che, se pure pongono i consueti problemi di classificazione per quanto attiene all'*ambitus*, e dun-

³⁶ Una discussione approfondita delle scelte modali nel *Terzo libro* di Ingegneri esula dagli scopi del presente saggio.

³⁷ L'ipotesi è formulata in Marc'Antonio INGEGNERI, *Sacrae cantiones quatuor vocibus*, a c. di Daniele Sabaino, (Livorno: Sillabe, 2014), XVIII-XXI. Sulle questioni inerenti l'organizzazione dello spazio sonoro nella polifonia rinascimentale rinvio all'indagine che Sabaino ed io stiamo conducendo da oltre un decennio, culminata per il momento in Daniele SABAINO e Marco MANGANI, "Tonal Space Organization in Josquin's Late Motets", *Musica Disciplina* 59 (2014, ©2016), 93-125.

³⁸ Oppure della coppia ionio/ipoionio con trasposizione alla quarta superiore, sempre nella prospettiva dei dodici modi: la sostanza, ovvero l'unicità dell'assetto 'tonale' di questo brano, non cambia.

Hor ch' A - mor m'ha sle - ga - ta,
Hor ch' A - mor m'ha sle - ga - ta
da quel si stret - to no -
da quel si stret - to no -
Hor ch' A - mor m'ha sle - ga - ta da quel si stret -
da quel si stret - to no - do, da
do, da quel si stret - to no -
do, hor ch' A - mor m'ha sle - ga - ta
Hor ch' A - mor m'ha sle - ga - ta

Es. 3: Ingegneri, *Or ch'Amor m'ha slegata*, inizio

que alla scelta tra l’attribuzione al terzo e quella al quarto modo, costituiscono tuttavia un gruppo inequivocabilmente incentrato sul *deuterus* dal carattere, nell’insieme, fortemente connotativo.

Un’ultima osservazione riguarda i due brani ariosteschi: entrambi in secondo modo (naturale il primo brano, trasposto il secondo), presentano un assetto che sembra rinviare alla tradizione delle arie per cantar ottave.³⁹

Prima di riassumere l’ipotesi di fondo del presente saggio in una tavola che mette a confronto le due sezioni idealmente tracciabili all’interno del *Terzo libro*, qualche parola si dovrà spendere infine su alcuni degli altri testi poetici presenti nella silloge.

In entrambe le sezioni del libro siamo in presenza di scelte decisamente moderne, con il madrigale poetico che detiene la maggioranza relativa (7/16) delle forme impiegate. Quanto ai poeti individuati, risulta in primo luogo del tutto estromesso Petrarca, un autore verso il quale, come credo di aver provato altrove,⁴⁰ Ingegneri mostrò scarsa sensibilità, anche quando volle (o dovette) occasionalmente cimentarvisi. Tra gli altri testi d’autore noto, a parte il caso già visto del sonetto di Minturno, troviamo un’ottava dell’Ariosto in ciascuna delle due sezioni del libro (*Orlando Furioso*, rispettivamente VI–21 e XXXIV–50) e un sonetto del Tasso nella seconda (*Rime*, 159). Troviamo inoltre la diffusissima ottava *Dolorosi martir*, la cui attribuzione a Luigi Tansillo, che m’era parsa problematica al momento di realizzare l’edizione critica del *Terzo libro*, risulta oggi indubbia, essendo stata riconosciuta definitivamente la sia pur problematica autorevolezza del codice che la attesta.⁴¹

Vediamo allora (tavola n° 3) una possibile lettura ‘scissa’ del *Terzo libro* di Ingegneri, divisa tra i due possibili contesti di committenza.

³⁹ Discuto un po’ più ampiamente la cosa in INGEGNERI, *Il terzo libro*, XXII e n. 17.

⁴⁰ Marco MANGANI, “*Oh, felice eloquenza!*”, Gabrieli, Marenzio, Ingegneri e il sonetto 245 del *Canzoniere*”, in *Petrarca in musica*: 203–244.

⁴¹ Luigi TANSILLO, *Rime*, introduzione e testo a c. di Tobia R. Toscano, commento di Erika Milburn e Rossano Pestarino, 2 tomi (Roma: Bulzoni, 2011), tomo I: 48-50 e tomo II: 868.

Tav. 3: Il *Terzo libro* di Ingegneri, rilettura

Londonio								
Brano (autore)	<i>Stella ch'in ciel</i>	<i>Vaghi boschetti</i> (Ariosto)	<i>Ben ch'io sia certa</i>	<i>Hor ch'A-mor m'ha slegata</i>	<i>Tallbor, per trovar pace</i>	<i>Non orna tanto il ciel</i>	<i>Qual incarnata rosa</i>	<i>Padre del ciel</i> (Minturno)
Forma poetica (funzione)	Madrigale (dedicativo)	Ottava	Madrigale	Madrigale	Madrigale	Ottava (dedicatoria)	Ottava	Sonetto (conclusione spirituale)
Tipo tonale e modo	\flat -c1-G II trasp. 4a sup.	\natural -g2-D II trasp 8a sup.	\natural -g2-A II terminante sulla <i>confinalis</i>	\natural -g2-A IX	\flat -g2-G I trasp. 4a sup.	\flat -g2-G I trasp. 4a sup.	\flat -g2-G I trasp. 4a sup.	\natural -c1-D I, attribuz. problematica
Coppia modale	<i>protus</i>	<i>protus</i>	<i>protus</i>	<i>Eolio-ipoelio</i>	<i>protus</i>	<i>protus</i>	<i>protus</i>	<i>protus</i>

Farnese								
Brano (autore)	<i>Santa chiesa di Dio</i>	<i>Qual vide il sol giamai</i>	<i>D'aria un tempo nodrimmi</i> (Tasso)	<i>Io non bebbi giamai</i>	<i>Dolorosi martir</i> (Tansillo)	<i>Cantan fra i rami</i> (Ariosto)	<i>Volga al più caro amante</i>	<i>Gay senty les deux maux</i> (La Boétie)
Forma poetica (funzione)	Madrigale (dedicativo)	Madrigale	Sonetto	Madrigale	Ottava	Ottava	Sonetto	Sonetto, conclusione con una <i>chanson</i> forse su istanza di Margherita d'Austria
Tipo tonale e modo	\natural -c1-G VIII	\natural -c1-E III o IV	\natural -c1-E III o IV	\natural -c1-E III o IV	\natural -c1-E III o IV	\flat -c1-G II trasp. 4a sup.	\flat -c1-F V con frequente <i>mixtio</i> del VI	\flat -g2-G I trasp. 4a sup.
Coppia modale	<i>tetrardus</i>	<i>deuterus</i>	<i>deuterus</i>	<i>deuterus</i>	<i>deuterus</i>	<i>protus</i>	<i>tritus</i> o ionio/ipoionio	<i>protus</i>

Si tratta, ovviamente, solo di un'ipotesi; ma al momento essa pare l'unica sostenibile, considerato il convergere di alcuni dati di fatto incontrovertibili. E se davvero il sonetto di La Boétie fosse giunto nelle mani di Ingegneri da una terra angosciata dai contrasti religiosi, per il tramite d'una donna coltissima approdata al cattolicesimo controriformistico dopo un percorso spirituale aperto e problematico,⁴² ciò non farebbe che rendere ancor più variegato il quadro di un Cinquecento italiano troppo spesso letto come un secolo monolitico.

Summary

A hypothesis about Marc'Antonio Ingegneri's *Terzo Libro de' Madrigali a Cinque Voci* (1580) is formulated, according to which the collection can be regarded as made up of two different layers, each with its own patronage context. While the first half of the book fits well the requests of its actual dedicatee, Antonio Londonio, the second half might have been intended for the Farnese court of Parma, with its starting piece, the political-religious madrigal *Santa Chiesa di Dio*, celebrating the victories gained in the Flanders by the Duke's son Alessandro over the Protestants; it seems instead very unlikely that in 1580 *Santa Chiesa* could refer (as recently asserted) to the battle of Lepanto, won in 1571 by don Giovanni d'Austria (who had died in 1578), given the propitiatory character of its text. A role for Margherita Farnese is finally guessed in the Italian diffusion of Etienne de la Boétie's sonnet *J'ai senti les deux maux*, set to music by Ingegneri in the style of a French *chanson* at the end of his *Terzo Libro*: the reading adopted by Ingegneri differs in fact from all printed versions of La Boétie's text, but its identical to that which was to be set to music by Claude Le Jeune while the French composer was in the service of the Duke of Anjou.

Keywords: musical patronage, Marc'Antonio Ingegneri, Italian madrigal, Claude Le Jeune, French chanson, Milan, Antonio Londonio, Parma, Ottavio Farnese, Alessandro Farnese, Margherita Farnese, Flanders.

⁴² Come è stato osservato (Giampiero BRUNELLI, “Tra eretici e gesuiti. I primi anni di Margherita a Roma”, in *Margherita d'Austria (1522–1586)*, 65–83: 83), il sentimento religioso di Margherita, che alla fine, accettando a Roma di sposare Ottavio Farnese (nipote di Paolo III) si accosta ai gesuiti e a Ignazio di Loyola, „appare esito non scontato di una complessa vicenda”; una vicenda che comprende la pregressa presenza, al fianco di Margherita, di personaggi legati agli ‘spirituali’ come Vittoria Colonna e Giambattista Pallavicino.

