

MARIO GIUSEPPE GENESI

XILOGRAFIE MUSICALI GAFFURIANE

1. DEDICATARI GAFFURIANI

Franchino Gaffurio ¹ destinò i propri trattati a personaggi autorevoli del campo musicale, a collaboratori o mecenati della scena tardoquattrocentesca-protocinquecentesca italiana: la serie di personaggi illustri oppure quasi completamente oscuri e secondari della scena musicale coeva giungeva a compimento nella persona di Lodovico il Moro, a cui il lodigiano dedicò ben due trattati (cfr. §.2.1).

Utile alla comprensione della fitta rete di relazioni professionali e pubbliche intessute dal Gaffurio, può risultare la disamina, il vaglio seppur rapido, dei dedicatari di alcuni suoi trattati.

Quello che il Miller riconosce come lo scritto d'esordio ² arreca come dedicatario Filippo Tresseno, prete, professore di musica, amico del Gaffurio, probabilmente anche copista. Quest'opera cita i "*Laudenses clerici, iuvenes nostri sotii*" e risale all'epoca in cui Franchino era ancora cantore nel duomo di Lodi ³.

Un "*Tractatulus brevis cantus plani*" del 1474, veniva dedicato a Paolo Greco, morto prima del 1503, amico comune del Gaffurio e del Tresseno ⁴, canonico della Cattedrale di Lodi. Da un'annotazione contenuta nel Codice del Conte G.L. Sola-Cabiati, ricaviamo una notizia circa questa giovanile attività gaffuriana.

In occasione della festa dell'Ascensione del 1474, il Re Cristiano I Oldenburg di Danimarca sostò a Lodi. Il Vescovo Carlo Pallavicino, mecenate di Gaffurio, celebrò una messa ponti-

ficale. Gaffurio allora ventitrenne faceva parte della “*Schola cantorum*”.

Al termine della cerimonia: “Sua maestà regia porse di propria mano 10 ducati all’altare poi a ciascun strumentista a fiato si elargì un ducato e fece altri munifici atti”.

Gaffurio dedicava, ancora, il “*Tractatus Practicabilium Proportionum ad reverendum dominum Coradulum Stangam doctorem egregium ac Sancti Antonii Cremonensis praeceptorem*”, inglobato in seguito nella “*Practica Musice*” del 1496⁵. Lo Stanga era feudatario di Castelnuovo Bocca d’Adda, terra lodigiana situata sulla sponda sinistra del Po di fronte a Monticelli d’Ongina.

La “*Harmonia Instrumentalis*”, un trattato manoscritto il 27 marzo 1500 attualmente depositato alla Biblioteca Laurense di Lodi (con segnatura ms XXVIII.A.9) compilato in Milano presso San Marcellino, era originariamente dedicato a Bonifacio Simonetta, abate del monastero di Santo Stefano Del Corno. Questa dedica fu in seguito cambiata: al prelado subentra un abate parente di un condottiero dell’esercito francese che aveva nel frattempo occupato la città, Scaramuccia Trivulzio⁶.

Un altro codice reca come destinatario Nicolò Leoniceno, traduttore per Gaffurio di un trattato di Tolomeo (di questa traduzione leoniceniana Gaffurio fece una copia - autografa - attualmente visibile alla *British Library* di Londra). Fra i rimanenti dedicatari noti: *Charles Jaufred* (o: Carlo Goffredo), vice-cancelliere del Senato Milanese nel 1500⁷ e *Johannes Grolier* tesoriere reale e intendente in Milano nel 1509⁸: come si vede, da un bacino d’utenza esclusivamente religioso, monastico e secolare, Gaffurio si mosse verso alcune figure con cariche (sociali) centralizzate, in cui lui intravedeva potenziali mecenati (l’«*Angelicum ac Divinum Opus Musicae*» - venne dedicato al patrizio milanese Simone Crotti nel 1508).

Gaffurio operò in anni in cui l’invenzione dei caratteri mobili a stampa permise una circuitazione e ampia divulgazione del sapere, l’affermazione sociale della borghesia oramai in grado di poter intraprendere regolari “*curricula studiorum*”, il definitivo avanzamento verso la laicizzazione e universalizzazione della cultura. Pregio dei trattati gaffuriani (realizzati ed

intuiti con sensibilità moderna) fu l'affiancamento al tradizionale linguaggio verbale di quello iconico, mediante l'inclusione nelle versioni a stampa dei testi di sincretiche xilografie esemplificative.

2. STRALCI DI VITA MUSICALE FRA LODI E MILANO

2.1 “Cantores” ducali a Lodi

Dedicatario ufficiale della “*Theorica Musicae*”⁹ e della “*Practica Musicae*” è Lodovico Sforza¹⁰. Gaffurio omaggia lo strategico¹¹ mecenate, il quale non esita a convocare Leonardo da Vinci per allestire i festeggiamenti scenico/musicali in occasione delle nozze del nipote Gian Galeazzo Sforza con Isabella d’Aragona, figlia del re di Napoli, col duplice intento di alleviare alla sposa il triste ricordo della madre morta poco prima e rendendo più subdola grazie alla cornice festosa l’usurpazione del potere allo stesso nipote (erede legittimo).

Lodovico sarebbe stato dedito a pratiche musicali: “suonava la lira, cantava polifonia, era esecutore di strumenti a fiato e ribechista”¹²; all’espletamento della pratica musicale abbinava interessi teorici: perciò non restò insensibile alle dediche gaffuriane, permettendo al teorico di insegnare in un neofondato “*gymnasium*” a Milano¹³ anche se fonti coeve attestano che Gaffurio era docente all’Università di Pavia¹⁴. Non rari furono i rapporti diretti con Lodi degli Sforza; due cantori ducali, negli ultimi decenni del Quattrocento furono legati a Lodi: *Gaspard Van Weerbek* nel 1475 ottenne un canonicato nel borgo¹⁵, mentre *Giorgio Brandt* tedesco, richiedeva la prepositura della Collegiata di San Lorenzo in Lodi nel 1479¹⁶. Nel 1475 *Eligio de Cochere* possedette il beneficio di San Pietro di Casorate nel vescovato di Lodi¹⁷.

Lo stesso Gaffurio aveva aspirato alla Cappellania di Sant’Ambrogio nel Ducato di Lodi senza l’obbligo della residenza, nel dicembre del 1497 facendo pervenire a Lodovico il Moro la richiesta attraverso *Jacobus Antiquarius* e motivandola con la ristrettezza del beneficio da lui già goduto in San Marcellino¹⁸.

Da una lettera inviata a Lodi da Papa Alessandro VI, si apprende del permesso di istituire, alla Chiesa dell'Incoronata, una "schola et confraternita" ¹⁹. In una bolla papale di Giulio II del 1510 si fa riferimento ad alcuni "cappellani, presbiteri et cantores" attivi presso la Chiesa dell'Incoronata.

Al 1527 risale l'assoldamento di un quartetto vocale stabile le cui mansioni danno un quadro dei principali riti in canto presso l'Incoronata, sin dalla posa della prima pietra (1488):

"Addì 27 agosto.

Si conducono quattro musici con li seguenti capitoli [=incarichi]:

1° *Di cantarsi in canto figurato [ossia: in polifonia] tutte le feste d'obbligo et consuetudini;*

2° *Tutte le Veglie delle Feste di Nostra Signora;*

3° *Di cantarsi le litanie i Sabati di Quaresima;*

4° *Li Offitij della Settimana Santa;*

5° *Li Vespri di tutta l'Ottava del Corpus Domini;*

6° *Si obbligano in caso di mancamento di ciascuna delle suddette cose, alle pene conforme la Tavola dei Cappellani della Chiesa" ²⁰.*

Se Lodovico seppe crearsi fama di protettore d'artisti e letterati egli trovò nel fratello Francesco Maria Duca di Milano dal 1525 al 1535 il continuatore su questa linea: agli intenti mecenateschi Francesco Maria affiancò motivazioni di sincera religione; quando, infatti, il Duca visitò l'Incoronata nel 1529; "...introdusse il cantarsi ogni sera la "Salve Regina" per devotione particolare; il quale [Duca Francesco Maria] dubitando che per la tenuta delle entrate della chiesa et varietà et tempi s'intermettesse [=interrompesse quella pratica devozionale], fece donazioni di Scudi quattrocento d'oro con l'obbligo di impiegarli per mantenimento di detta musica" ²¹.

Fra le principali cappelle musicali fiorite a partire dal periodo qui esaminato in territorio italico, oltre a quella metropolitana mediolanese e a quelle romane, va menzionata la fel-sinea Cappella di San Petronio a cui la plaga lombarda fornì numerosi funzionari musicali ²².

1481 Don Gabriele Lunerio da Milano cantore

1482 Don Giovanni Pecora da Milano maestro del canto

- 1493 Don Andrea Martini da Milano cantore
- 1506 Raffaele Lunerio da Milano cantore
- 1520 Alessandro da Lodi cantore
- 1521 Alesandro da Lodi percepisce L. 3
- 1543 Don Corradino De' Federici Cremonese cantore
- 1553 Don Pierantonio da Milano cantore.

Illuminante risulta l'osservazione di taluni aspetti di questa istituzione corale bolognese. Fra la fine del Quattrocento ed i primi del Cinquecento. Si nota una tendenza dei cantori a soggiornare per un biennio presso la Cappella Musicale petroniana, ambendo alcuni cantori a un posto romano.

Osservando la conformazione numerica degli organici esecutivi annuali, se ne registra un costante e progressivo aumento delle tre unità iniziali nel 1442 alle 31 unità nel 1569. Degna di note è la specificatazione del Gambassi ²³: “vari cantori della cappella provenivano dalla schiera dei Chierici”, svolgendo contemporaneamente, quindi, due mansioni.

La mansione di “maestro di canto” consisteva nell'esplicitamento dell'attività didattica vocale preliminare nella scuola noviziale annessa alla Chiesa.

L'intervento dei cantori era prevista nei mattutini ²⁴ e nelle altre singole ore canoniche diurne e notturne, nei giorni e nelle notti “*cum superpelicijs* (ossia obbligo di indossare una divisa) *in choro predictae ecclesiae*”.

Al canto era alternata la recitazione parlata. Numerose sono le petizioni dei musicisti rinvenute.

“Supplica ²⁵ o memoriale era detta l'istanza scritta con cui il dipendente, precisando circostanze e fatti, sollecitava all'Autorità (“Assunteria”) competente - in questo caso la Fabbrica - una grazia o il riconoscimento di un diritto. La stragrande maggioranza delle petizioni petroniane mirava al conseguimento di posti vacanti nei vari ruoli previsti dall'organico della cappella (organista, cantore, maestri di cappella, maestro di canto, strumentista a fiato dal declinare del Cinquecento) (...). Spesso il postulante doveva sostenere un concorso per poter accedere a ricoprire il posto ambito, ancora scoperto o vacante”. Concludendo questa panoramica sui musicisti rinascimentali lodigiani citiamo un compositore attivo attorno al 1510, Pietro

da Lodi, che nelle celebri antologie petruciane e di Andrea Antico ²⁶ lasciò edite due laudi, un sonetto con musica strofica, uno strambotto e otto frottole.

2.2 *Un mottetto “cesareo” di Franchino Gaffurio: “Salve Decus Genitoris”*

Nel 1495, come rievoca il Calmeta ²⁷, “*per la coronatione del duca [Ludovico] furono fatte rappresentationi [sic], convitti, diverse feste, recitationi et spectacoli*”.

Un tale evento ebbe anche ripercussioni nell’ambiente ecclesiastico, oltre che sul versante profano e cortigiano.

Dal 22 gennaio 1484 il Gaffurio divenne “*magister biscantandi et deputatus ad edocendum pueros in arte biscantandi in ecclesia majore Mediolani cum mensuali salario flor. 5*”, grazie all’interessamento di un conterraneo e canonico lodigiano, residente in Milano, Romano Barni. Il Gaffurio ricoprì tale incarico per oltre un trentennio. L’attività di “*magister*” alla Cappella Musicale del Duomo veniva epletata nella fase preparatoria in alcuni locali detti “il Camposanto”, retrostanti il Duomo stesso ²⁸ e si contemperava con l’insegnamento teorico presso il “*gymnasium*” sforzesco: qui, mentre Gaffurio occupava la “*cathedra ad lecturam musicae*”, Demetrio Calcondila (dal 1491) insegnava greco arcaico, Giorgio Merula (dal 1482) arte oratoria, Luca Pacioli e Giulio Emilio Ferrario aritmetica, geometria e la storia, Antonio Grifo, la letteratura volgare e dantesca e Leonardo e Bramante la pittura, le scienze applicate e l’architettura ²⁹, Facio Cardano la matematica e Matteo Trovamola retorica.

Nel decennio fra il 1480 e il 1490 Gaffurio si rivolse al veronese Giovanni Francesco Burana e la ferrarese Nicolò Leonicensino, due umanisti veneti, per la traduzione dal greco in latino di parecchi trattati in seguito inglobati nelle sue pubblicazioni teoriche ³⁰. I quattro codici dell’Archivio della Cappella del Duomo di Milano che raccolgono il repertorio utilizzato da Gaffurio nel periodo di direzione corale coprono il decennio 1490-1500, approssimativamente ³¹.

È ipotizzabile che fra i brani vocali destinati ad amplificare

la parte ecclesiastica dell'incoronazione di Lodovico il Moro, il Gaffurio avesse incluso, componendolo espressamente per quella circostanza, il mottetto “*Salve decus Genitoris*”³² definito dal Migliavacca “profano ed encomiastico”³³ a dispetto della sua provenienza da un codice manoscritto contenente esclusivamente brani di destinazione sacra.

Una conferma della nostra ipotesi giungerebbe dal testo del brano, che tesse, in forma di saluto, un inno al regnante e nella cui forma laudativa si potrebbe intendere il solenne saluto e l'accoglienza dei cantori e di tutto il popolo milanese, il giorno dell'incoronazione, all'entrata nel tempio del principe.

Il testo, due quartine di icastici tetrametri trocaici, è chiaramente “cesareo”, volto ad esaltare le virtù del protettore e mecenate Lodovico:

*Salve, decus genitoris
Virtus orbis productoris
Splendor aevi conditoris,
Ludovice Sfortia.*

*Salve, dator alme pacis
Praepotentis et vivacis
Qui benigne cuncta facis,
Ludovice Sfortia*³⁴

L'organico vocale previsto è solo maschile, secondo la convenienza dei tempi³⁵. La struttura del mottetto ricorre alle cosiddette “entrate” consecutive (“*strictiores*”) nella costruzione degli episodi musicali nelle quattro voci. In corrispondenza del comparire del nome del principe, Gaffurio ricorre all'intervallo di “quarta” dal carattere interiettivo e vessillifero per eccellenza (la prima volta che compare il nome dello Sforza in direzione ascendente è a gradi disgiunti su note omoritmiche; la seconda volta è in direzione discendente, a grado congiunti).

La conduzione “armonica” delle voci nel loro insieme, intesa come sovrapposizione architettonica di linee non è mai assottigliata o lasciata a una singola voce e neppure a due in contrappunto (tecnica altrove prediletta dal Gaffurio, quella dell'andamento a “*bicinium*” per lunghi inserti). I passi con tre o con tutte e quattro le voci predominano, conferendo un

effetto maestoso all'insieme del brano ³⁶, adattissimo a diffondersi nei vasti spazi della cattedrale.

Interessante è osservare come nella parte del “*contratenor acutus*” il compositore sembra aver ricavato l'ossatura melodica dalla corrispondenza fra i nomi delle note e le vocali contenute nel nome del principe ³⁷, secondo il procedimento “*fin-gito vocales*”.

Contratenor acutus

♠ = d

vt (do) Mi vt/do

Lu - do - si - ce Sfor - ... ecc.

ti - a

Osservando la parte del “*Contratenor*”, “*cantus prius factus*” (ossia primieramente steso dal compositore rispetto alle restanti voci della composizione), si nota che il suo “*ambitus*” osserva l'estensione del V Modo.

L'episodio del mottetto gaffuriano qui riportato prevede, nelle altre voci, una gravitazione verso l'ambito “*ipolidio*” (nel *Cantus, Tenor e Contratenor Gravis*). Il fatto che al *Contratenor* il compositore riservi l'*ambitus* autentico, accentua la posizione di preminenza di questa parte rispetto alle altre: è proprio questa voce a svettare in altezza sulle tre restanti, e ad “enunciare” la *criptica* corrispondenza musico/testuale cesarea.

Secondo la simbologia rinascimentale vigente al tempo del Gaffurio, il V Modo (Lidio) era ritenuto foriero di cordialità, amichevolezza, gentilezza. Si attribuiva anche al V Modo la capacità di suscitare piacevolezza in chi ascoltava composizioni che osservavano il suo ambito, giovialità, capacità di dissipare eventuali rancori, di sedare gli animi angustiati, di ripristinare la perduta pace.

Queste ultime proprietà potrebbero aver suggerito a Gaffurio la scelta del modo in cui stendere il mottetto, quasi a voler scacciare le eventuali ombre di trascorsi antisforzeschi (Gaffurio aveva seguito, nel 1478 a Napoli la fazione dogale di

Prospero Adorno, dopo la fallita ribellione di Genova contro gli Sforza, chiamato dal doge quello stesso anno).

In quest'ottica, la presente composizione vocale potrebbe configurarsi una pubblica ammenda alla corte, al principe ed al ducato sforzesco da parte del musicista lodigiano.

Ecco il quarto episodio del mottetto, in cui la polifonia elogia il mecenate sforzesco:

Lu-do- vi- ce Sfor

Lu- do- vi- ce Sfor.....

lu- do- vi- ce Sfor.....

Lu- do.

ti- a. ecc.

ti- a.

ecc.

ecc.

-vi--ce Sfor-----ti- a.

Questo mottetto veniva cantato “*loco introitus*” e cioè al momento dell’entrata solenne nel tempio.

La cerimonia dell’entrata e della benedizione degli stendardi riportanti gli stemmi gentilizi e ducale avveniva in occasione della ricorrenza di San Giorgio, secondo una consuetudine instaurata da Galeazzo Maria e documentata sin dal 1471 ³⁸.

Particolare rilievo assumeva anche il decorrere dell’anniversario dell’insediamento del principe al governo del Ducato.

Non si esclude la possibilità che il mottetto “*Salve decus genitoris*” sia stato espressamente composto per una di queste due circostanze.

3. ICONOGRAFIA XILOGRAFICA GAFFURIANA

3.1 *Abbigliamento dei musicisti a Milano e Lodi fra Quattrocento e Cinquecento*

Proprio nel giorno di San Giorgio o a Pasqua i cantori ducali sforzeschi ricevevano in dono una nuova divisa:

“abiti turchi e capuzi dal naturale”.

Si trattava di un vestito lungo;

“semplice o foderato [invernale] de bombaxina che sia de panno fiore de persico o turchino o verde sambugato o come meglio ad essa parrà [al sarto di corte che nel 1475 era Gottardo Panigarda] purchè siano tutti nel medesimo colore preteera faragli uno zuparello in velluto nero per cadauno de terzanello o zandale” ³⁹.

La Clercx-Lejeune ⁴⁰ riporta un brano sull’abbigliamento dei musicisti a Milano nel 1475:

“Volemo che alli nostri cantori [leggi: ducali] dagli el veluto negro per uno zuparello ⁴¹ per cadauno et la panna morello scuro per un vestito per cadauno”.

Caratteristiche dell’abito dei cantori milanesi di allora erano: i “capuzi” (berretti) di colore rosso, le tuniche di velluto scuro, una stola color pesca o rosa sulle spalle.

Trasferendoci nella Lodi rinascimentale, apprendiamo dal “Diario” di Francesco da Nova ⁴² le evoluzioni nella moda sia femminile che maschile, avvenute nell’anno 1518:

“In detto anno s’introdusse il portare le donne certi riotti in testa che se diceva che era foza morescha e turchesca. Molti zoveni se fasevano tignosare [tingere o tosare il capo] et fasevano li bestosoni [adottavano conce grossolane] tutti a rabufo in testa andando senza breta [copricapo] como mori, et altri assay se fasevano ta[g]liare li capelli, mostrando le oregie. Item le done quale prima andavano tanto sgollate [scollate] che li pareva mezo le mamelle et tute le spalle, prinziapiarno farse camise alte chi oro, chi seda, con bottoni a tal golla, ma li pani erano sgotati molto forte ut supra, et lo simile fazevano li gioveni”.

Un'altra testimonianza sull'abbigliamento rinascimentale a Lodi ci viene dal Cernusco⁴³ a proposito della tenuta dei chierici dell'Incoronata:

“furono eletti dei Chierici nobili ben accostumati a spese della schola con veste e sopra veste di color rosa [!] con obbligo di mantenergli il maestro di grammatica et musica”.

Queste testimonianze sull'abbigliamento rinascimentale milanese/lodigiano, trovano pieno riscontro nelle xilografie dei trattati gaffuriani qui di seguito analizzate.

Pioneristica si staglia la posizione del Gaffurio per quanto concerne la preoccupazione di diffondere su larga scala i propri scritti: la loro pubblicazione nasce da un intento divulgativo come dimostrazione pratica, teorica e didattica musicale ricorrendo al mezzo della stampa.

“A Napoli”, dice Alberto Francesco Gallo, “aveva stampato la prima sua opera, la “*Theorica Musicae*”, che è anche in assoluto il primo testo di trattatistica musicale che sia mai stato dato alle stampe”⁴⁴.

La xilografia dal “*De Harmonia Musicorum Instrumentorum*” impressa dal tipografo milanese Gottardo Da Ponte (o Pontano) nel 1518 si deve probabilmente a Guglielmo De La Signerre⁴⁵ che la incluse per la prima volta nel “*Theoricum Opus Musicae Disciplinae*”, impresso a Napoli dal tipografo fiorentino Francesco Di Dino nel 1480: Gaffurio si portò appresso la matrice lignea utilizzandola per stampe successive del 1492 e 1508⁴⁶.

Qui il musicista è alla tastiera di uno strumento (organo)

(vedi fig. 3) le cui canne definiscono la divisione del monocordo in bemolli e diesis⁴⁷. Il maestro porta la veste lunga contro il mutare della moda: consuetudine mantenuta dai giovani aspiranti alla magistratura o al sacerdozio, o dai cantori ducali, come visto sopra. Il soggetto non è nuovo (vedi fig. 1). Nel “*De Harmonia*”⁴⁸ ritroviano una xilografia riprodotta già (vedi fig. 4) nell’«*Angelicum ac Divinum Opus Musicae*» impresso a Milano nel 1508: il “*magister*” sostiene una “*lectio*” “*ex cathedra*” come ebbe probabilmente a svolgersi realmente la scena, al “*gymnasium*” milanese o all’Università di Pavia. Indossa la toga, ha sulla spalla sinistra il batolo⁴⁹.

Le maniche sono largamente svasate. Tenendo aperto uno dei suoi trattati, Gaffurio pronuncia le parole contenute nel “*filatterio*” sulla destra. Sul tavolo c’è la clessidra e una boccetta, seduti per terra sono gli allievi, stretti in semicerchio: fra gli astanti alcuni chierici, sulla sinistra con berretto rotondo, un professore (con batolo sulla spalla) e un manipolo di discepoli⁵⁰. Lo stesso tema, anche se con tratti ironici, viene sviluppato dal *Dürer* (vedi fig. 2).

Il fondo della figura riproduce le lavagne dell’aula, oppure illustra l’esposizione testuale. Sulla sinistra si hanno tre canne d’organo di differente altezza, contrassegnate coi numeri 3, 4 e 6 che illustrano i rapporti dell’ottava divisa dal medio armonico 4 in quarta e quinta. Sulla destra viene ripetuto il rapporto fra le medesime lunghezze con tre segmenti. Quest’ultimo particolare assieme alla presenza di un compasso indica che l’armonia musicale non è che geometria o aritmetica trasferita in suoni.

“La figura”, chiosa acutamente il Wittkower⁵¹ “ripropone l’antica tesi che l’armonia risulta non dall’accordo di due toni, ma da consonanze ineguali, vale a dire 3:4 e 2:3 intese come le proporzioni degli intervalli di quarta e di quinta che insieme formano un’ottava”.

È questo il motivo per il quale Gaffurio insegna ai suoi allievi quello che apparirebbe un paradosso:

“*HARMONIA EST DISCORDIA CONCORS*”

enunciato mutuato dal sapere pitagorico, giacchè disse Filolao:

«Ἀρμονία δὲ πάντως ἐξ ἐναντίων γίνεται»

(“L’armonia trae origine nella sua completezza da elementi discordi”).

Questi “elementi”, secondo il Palisca⁵² andrebbero anche interpretati come: voci, accordature, altezze, ritmi, tempi e strumenti musicali nella gamma delle loro molteplici possibilità e combinazioni funzionali.

* * *

Vi è un’altra xilografia riprodotta in trattati gaffuriani che mostrerebbe il lodigiano mentre espleta la mansione di “direttore di coro” (la xilografia qui riportata è tratta dalla “*Practica Musicae*”, edizione del 1512) (vedi fig. 5).

La scena rappresenta gli ultimi istanti di una celebrazione eucaristica in una chiesa rinascimentale. Il fondale scenico appare in prospettiva con pavimentazione quadrettata bianco/nera. Lo scorcio non dovrebbe mostrare il centro in un’abside retrostante l’altare maggiore, ma una capellina di una navata laterale, sede frequentemente assegnata al coro interpuntante le funzioni, nel Rinascimento. Il coro è composto da monaci, chierici e “voci bianche”. Forse l’ubicazione è la cappella di destra più vicina all’abside.

Spicca dalla scena la figura di un cantore togato con le tipiche maniche largamente svasate, i cui occhi non sono rivolti al grande libro corale collocato sul leggio, ma sembrano voler comunicare con il lettore/osservatore/discente esterno della xilografia, quasi a suggerirgli di aggregarsi o eleggendone il potenziale e ideale continuatore.

Questo medesimo particolare degli occhi lascia altresì supporre che il cantore togato sia talmente esperto da conoscere a memoria il brano musicale di cui si legge chiaramente la notazione musicale sul leggio, non avendo bisogno di richiamarlo alla memoria attraverso la sua rilettura. La presenza della maniche svasate (osservata anche nella fig. 4) potrebbe costituire un indizio sull’identità del cantore togato, forse lo stesso Gaffurio nella sua maturità, ossia ultracinquantenne. Il ruolo direttoriale verrebbe sancito anche dal tipico gesto chironomico guidoniano della mano destra.

Interessante si presenta il vaglio di taluni particolari:

a) il fatto che sia il leggio, sia la presunta figura del Gaffurio rilascino allo scrutatore la sensazione ottica di essere ubicati “al di fuori” della prospettiva: questo particolare li stacca dallo sfondo rendendo quest’ultimo quasi convenzionale, ed avvicinandoli, dal punto vista illusionistico/spaziale notevolmente allo spettatore:

b) la presenza, dietro al leggio, di un adolescente con la funzione di “voltapagine”;

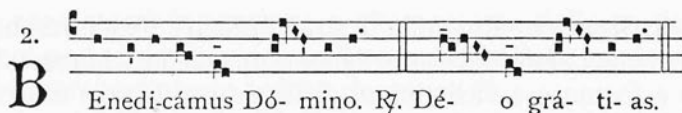
c) la presenza di un giovanetto con tre libri (uno lo impugna per leggerlo) su un tavolo di cui non si scorge l’estremità, nell’angolo destro, in fondo alla figura e quindi maggiormente ravvicinato allo spettatore: si tratterebbe di una elaborata maniera del tipografo milanese, Giovanni Pietro Lomazzo⁵³ di contrassegnare la sua opera, ipotesi suffragata dalla presenza di una “L” all’angolo destro della xilografia;

d) un’anta della base ottagonale del leggio semiaperta: ciò fa supporre qui l’ubicazione dei libri corali (un piccolo tratto allungato sull’anta sinistra indicherebbe la presenza di una serratura a chiave) ed il loro deposito, una volta terminata la cerimonia.

Il brano musicale non sembrerebbe (a differenza di altri casi coevi in cui l’inclusione di un brano musicale in una scena di tipo figurativo detiene la funzione di un “enigma”, un piccolo “rebus” testuale o musicale da risolvere) enigmatico.

Dopo alcune verifiche, siamo risaliti alla fonte da cui l’incisore ha tratto questo inserto musicale (scoperta che ci permette di identificare il preciso momento della “messa” in cui sta cantando il coro istoriato dalla xilografia).


Si tratta di una versione “mensuralizzata” che il Gaffurio stesso passò, probabilmente, all’incisore, del “*Benedicamus Domino*” nel Primo Tono ecclesiastico (*Protus Autenticus* o Modo Dorico) da cantarsi nelle festività della Vigilia dell’Epifania, della Domenica entro l’Ottava di Natale e della celebrazione “*Corporis Christi*”, così come si trova nel “*Liber Usualis Missae et Officii pro Dominicis et Festis cum Cantu Gregoriano*”⁵⁴. Lo si riproduce in notazione tetragrammata:



Si tratta di un “*responsorium brevis*” da eseguirsi in forma responsoriale, bipartito in maniera di “dialogo” fra solista (o celebranti) e “*schola*”.

Il testo (tradotto), verrebbe così eseguito:

- Solista : “*Benediciamo il Signore*”
(o Celebrante/Ministro)
- Popolo : “*Rendiamo grazie a Dio*”
(o “*Schola Cantorum*”)

Nel frammento musicale inciso dallo xilografo (per una trascrizione del responsorio conclusivo da cantarsi dopo l’“*Ite Missa est*”, vedi fig. 6) al termine del pentagramma superiore di ciascuna carta del “messale” compare il segno di “*custos*” ( - a segnalazione della prima nota del rigo successivo).

Nei codici polifonici gaffuriani le voci distribuite sulle due pagine aperte osservano la seguente ripartizione:

(sulla sinistra)

(sulla destra)

CANTUS
TENOR

CONTRA-ACUTUS
CONTRAGRAVIS

La pagina visibile nella xilografia riproduce, invece, una monodia gregoriana a voci unite.

3.2 Interpretazione della xilografia dalla “*Theorica Musicae*” (1492) (vedi fig. 7)

La tavola, che funge da frontespizio al trattato, è suddivisa in 4 riquadri rettangolari:

- la figura in alto sulla sinistra mostra *Iubal*, il fondatore biblico della musica mentre osserva una fucina dove sei fabbri battono martelli di progressiva crescente dimensione sull’incudine;

- la figura in alto sulla destra ci mostra Pitagora che fa risuonare con alcune bacchette lignee o metalliche campane di vario tipo e formato e vasi ripieni di liquido a diverse altezze;

- nella figura in basso a sinistra di nuovo Pitagora ripete l'esperimento con alcune corde e pesi tensori;

- infine nella figura in basso a destra Pitagora e Filolao lo compiono con sei calami o flauti.

“Per Pitagora ed i Patagorici la musica era un mezzo efficacissimo di purificazione, catarsi, psicagogico; era medicina dell'animo e anche del corpo quando si adoperavano modi e ritmi adatti. Essi hanno, si può dire, fondato la psicologia musicale”⁵⁵.

Pur essendo molte le opere pitagoriche andate perdute, quelle superstiti furono sufficienti da permettere ai teorici rinascimentali una loro assunzione e ritrattazione approfondita.

Pitagora di Samo, Ippaso, Laso di Ermione, Filolao, Archita, Platone e Didimo Pitagorico sono gli esponenti di questa scuola, e contribuirono all'elaborazione della teoria matematica della scala musicale. L'armonia celeste delle sfere era considerata superiore a quella umana: per poter accedere, essere ammessi alla sua contemplazione (razionale più che sensoriale) e nella setta, venivano impartite agli iniziandi le cosiddette “tetratti”⁵⁶.

Il Capparelli elenca gli esperimenti effettuati dalla folta schiera dei teorici musicali pitagorici: fra questi è Laso di Ermione, che riuscì a determinare i rapporti numerici fra i suoni, servendosi di vasi sonori diversamente riempiti d'acqua. Aristosseno dichiarò l'identità proporzionale in vista della produzione di un suono intercorrente fra la lunghezza di una corda e l'altezza del liquido nel vaso.

Ippaso ripeté gli esperimenti di misurazione del suono su alcuni dischi sonori di vario diametro. Filolao trovò il rapporto armonico 6.8.12, scoprendo rapporti numerici fra intervalli minori. Archita e Ippaso scoprirono le proporzioni di quarta, quinta e ottava.

Pitagora⁵⁷ a sua volta, ampliò l'esperimento in altri due modi:

1) sul monocordo (o cordotono): variando con il collabo

(pirolo regolatore) la tensione o allentamento della corda;

2) coi pesi tensori: variando il peso, varia l'altezza del suono, ed il corrispondente valore numerico ⁵⁸.

Merito dei Pitagorici fu di ricavare dagli esperimenti una "formula teorica" che si applicasse alle varie sperimentazioni pratiche:

- corde in tensione da pesi o dal collabo;
- strumenti a fiato di vario diametro, lunghezza, materia;
- vasi sonori di vario diametro, più o meno pieni;
- dischi sonori (metallici) di vario diametro;
- martelli di vario peso;
- campane di varia grandezza e/o peso.

Ecco uno schema degli intervalli e delle corrispondenti proporzioni pitagoriche:

<i>intervallo</i>	<i>proporzione o rapporto</i>	<i>nome greco assegnato al rapporto/intervallo</i>
ottava	2:1	
quinta	3:2	emiolico
quarta	4:3	epitritico
tono (seconda)	9:8	epogdoo

La xilografia dal "*Theorica Musicae*" costituisce il compendio, il grafico coronamento della teoria musicale pitagorica assimilata dal lodigiano grazie alla mediazione del trattato *De Musica Libri Quinque*, di Anicio Manlio Severino Boezio. In ciascuno dei riquadri, le cifre:

4, 6, 8, 9, 12 e 16

compaiono iscritti nei sei "oggetti" sonori impiegati nei paralleli esperimenti di produzione sonora. Pitagora viene mostrato mentre attesta l'armonia dell'ottava; 8:16, ⁵⁹ nell'ultima figura, egli è in concerto con Filolao, il quale suona il flauto o calamo lungo il doppio del suo - 16 contro 8 -.

Inoltre Filolao porta due flauti che esprimono l'intervallo di quinta - 4 e 6 - mentre Pitagora ne impugna due altri che esprimono la quarta - 9 e 12 -.

L'intera pagina costituisce un'illustrazione della scoperta e codificazione scientifica da parte di Pitagora delle armonie musicali e l'incisore ha seguito quasi alla lettera il racconto di Severino Boezio, riportato da Gaffurio⁶⁰.

3.3 la xilografia dalla "Practica musicae" (1496): per una cosmogonia musicale gaffuriana (vedi fig. 8)

I teorici altomedioevali avevano ampiamente trattato l'armonia della sfera: Macrobio ne dedusse la trattazione da Cicerone e Platone, mentre Boezio la riferì secondo Nicomaco e Marziano Capella.

L'anima delle sfere planetarie fu oggetto di una notevole attenzione da parte dei teorici, venendo il problema affrontato sia come impenetrabile enigma della natura, sia come questione scientificamente decodificabile. Pitagora aveva ipotizzato la misurazione della distanza⁶¹ fra la Terra e Mercurio in un semitono maggiore, dalla Terra alla Luna con un tono, da Mercurio a Venere rapportandola a un semitono minore, da Venere al Sole come un tono più un semitono minore, dal Sole alla Terra una quinta, dal Sole a Marte con un tono, da Marte a Giove con un semitono minore, da Giove a Saturno con un semitono minore, da Saturno allo Zodiaco (sommità del Cielo) come un semitono minore e dal punto più alto della volta celeste al Sole con un intervallo di quarta.

L'intero sistema planetario si reggeva, così, su rapporti e proporzioni armoniche generando armonie e melodie inudibili da orecchio umano⁶². Nell'ultima xilografia che analizzeremo, tutte queste teorizzazioni pervengono ad una sincretismo grafico/visiva: ai due angoli superiori, due "putti" strumentisti allietano in duo (liuto - viola) lo schema cosmogonico musicale. La figura si può scindere, per comodità analitica, in due parti. In quella superiore Apollo in trono governa la "*harmonia humana, mundana*" e "*instrumentalis*", mansione confermata dagli appellativi attribuitigli dai greci antichi. Al posto della mitologica lira egli regge nella mano destra un liuto, che gli funge da "scettro musicale".

Alla sua sinistra stanno danzando le tre Grazie (*Charites*),

figlie di Zeus e di Eurinome: Eufrosine, Aglaia e Talia. Il fialterio che incornicia ad arco la scena, ne contiene la “chiave di lettura”:

*MENTIS APOLLINEAE VIS
HAS MOVET UNDIQUE MUSAS*

(ossia: “la forza della mente apollinea induce al moto le Muse”; in greco si direbbe

Ἀπόλλων Μουσηγέτης

citando l'appellativo di Apollo). Con i piedi Apollo calpesta come sgabello la coda di un serpente che ha le tre teste canine di Cerbero, guardiano degli inferi.

Il corpo dell'animale è anche la corda di un immaginario monocordo che tutta la figura nella sua intierezza, parrebbe voler raffigurare, il cui “collabo” sarebbero i piedi apollinei.

Le teste del serpente sovrastano un cerchio (sfera?) con i 4 elementi (acqua, fuoco, terra, aria) in quello che è punto di convergenza, di diramazione o di proiezione più basso dell'armonia.

Talia sporge da sotto la superficie terrestre (è anche dea della semina e della produttività) perchè è la nona delle Muse raffigurate nella colonna verticale sinistra, in altrettanti medaglioni, colonna che comprende anche le denominazioni greche della scala ottagonica ⁶³.

Sulla colonna destra sono i sette segni zodiacali e i sette pianeti, serie completata dal “cielo stellato”. Fra questa colonna e il corpo dell'animale, l'incisore inserisce gli intervalli di semitono e di tono a cui corrispondono le denominazioni dei gradi della scala ottagonica greca sulla parte sinistra (interpretabili anche come 8 corde di un'immaginaria lira).

Gaffurio, nei capitoli terminali del “*De Harmonia*” ripresenta alcune analogie classiche fra elementi musicali e le Muse, la distinzione dei sessi, le sfere celesti, i numeri, le “*artes mechanicae*” e “*liberales*”, le parti dell'anima e del corpo e le loro funzioni, i componenti del sistema terrestre, le virtù, i sensi, in passi che ribadiscono la riconduzione di ogni elemento alla primigenie componente generatrice che è la musica ⁶⁴.

NOTE

(1) Cfr. lo studio esauriente e basilare: A.CARETTA - L.CREMASCOLI - L.SALAMINA, *Franchino Gaffurio*, Lodi, 1951, passim. Desidero esprimere un ringraziamento per la collaborazione prestatami al Dott. Giancarlo Paperi, Direttore della Biblioteca del Conservatorio di Piacenza e al Dott. Luigi Samarati, Direttore della Biblioteca comunale Laudense e del Museo Civico in Lodi.

(2) Cfr. CLEMENT A.MILLER, "Early gaffuriana: new answers to old questions". Sta in: *The Music Quarterly*, vol. LVI (1970) n° 3, New York, G. Shirmer Inc., pp. 367 et passim.

Il ms. in questione è depositato alla Biblioteca Palatina di Parma, codice 1158, ed è datato dal Miller al 1474.

(3) Gaffurio ingloba in questo trattato alcuni passi ricopiati nel 1473 nel monastero benedettino di San Pietro in Lodi, tratti da MARCHETTO DA PADOVA "Pomerium in arte musicae mensuratae" del 1326, "Lucidarium in arte musicae planae" del 1318, "Epistula super musicam suam"; e di FRANCONI da COLONIA, l'«*Ars Cantus Mensurabilis*» del 1260 circa.

Questi estratti sono attualmente alla Biblioteca "Sola-Cabiati" di Trezzano. La chiesa venne eretta per interessamento dell'abate Fissiraga e la facciata ne recava lo stemma mitrato. Si ricorda che la madre del Gaffurio si chiamava Caterina Fissiraga. Cfr. Archivio Storico lodigiano, 1886, pag. 162. Per la presenza in San Pietro di "monaci professori", cfr.: *Monasteri Benedettini Lodigiani: San Pietro di Lodi*. Sta in: Archivio Storico per la città e comuni del circondario di Lodi, anno XXVII (1908), Lodi. La famiglia dei Tresseni faceva parte della fazione guelfa lodigiana nel 1482, come riporta il notaio e cancelliere Giovanni Antonio Brugazzi. Cfr. Archivio Storico lodigiano, 1894, pag. 183. Un Leonardo Tresseno figura come console in Lodi nel 1496 e nel 1512. Cfr. *Serie cronologica dei podestà di Lodi*. Sta in: Archivio Storico per la città e comuni del circondario di Lodi, anno VI (1887), pp. 148-149.

(4) Il trattato è compreso nel precedente manoscritto parmense. Cfr. A.CARETTA - L.CREMASCOLI - L.SALAMINA, op. cit., pag. 56 e 67. Al Greco viene pure dedicato un manoscritto intitolato "Practica Musicae", datato 1487, depositato alla Biblioteca Civica di Bergamo con segnatura ms. sigma IX 37. Cfr. C.MILLER, op. cit. pag. 383. Per il testo latino dalla citazione Cfr. A.Caretta... op. cit., pag. 53. Questo stralcio si rivela di eccezionale importanza perchè attesta la presenza di strumenti a fiato a sostegno e in alternanza alle voci, lasciando intendere che quei tipici strumenti a fiato (forse "cornetti", flauti, tromboni) fungessero da strumenti "processionali" all'esterno del tempio, rimpiazzando o sostenendo un eventuale organo presente al suo interno. Non si vince tuttavia, che in questa cerimonia, nel Duomo ci fosse un organo.

(5) Si tratta del manoscritto A 69 depositato presso la Biblioteca Musicale "Giovanni Battista Martini" (già Biblioteca del Liceo Musicale) di Bologna. Cfr. GAETANO GASPARI, *Catalogo della Biblioteca Musicale "G.B. Martini" di Bologna*. Bologna, 1961, rist., vol. 1°, pag. 216.

(6) L'occupazione francese è rievocata da FRANCESCO DA NOVA nel suo "Diario" (1500-giugno 1528) sta in: Archivio Storico per la città e comuni del circondario di Lodi, Anno IX, Lodi, 1890, pp. 10-11.

(7) Si tratta del manoscritto 47 della *Bibliothèque* (già *Palais Des Artes*) di Lyon. Il ms. è datato agosto 1500.

(8) È il codice Ser. Nov. 12745 della *Österreichische Nationalbibliothek* di Vienna. Anche la "biografia" gaffuriana compilata da PANTALEONE MALEGOLO (Cod.

Lauden. XXVII. A.9) venne dedicata da Gaffurio all'abate del Monastero lodigiano cistercense di Santo Stefano "al Corno", (oggi "Lodigiano") Bonifacio Simonetta. Cfr. CARETTA - CREMASCOLI - SALAMINA, op. cit., pp. 15 e 134 - 135. Il giovanile scritto "Flos Musicae" (perduto) del 1476 circa venne dedicato al Marchese di Mantova Ludovico II Gonzaga, mentre l'opera "Epistula Secunda Apologetica" venne indirizzata ad Antonio Alberto (o: Alberti) fiorentino (1519-1520 circa).

(9) La "Practica Musicae" venne impressa nel 1492 da Filippo Mantegazza originario di Cassano d'Adda.

(10) Cfr. C.A. MILLER, op. cit., pag. 383.

(11) Si rimanda a EDMONDO SOLMI, *La Festa del Paradiso di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincione (13 gennaio 1490)*. Sta in: Archivio Storico Lombardo, 1883, pp. 75-89.

(12) Cfr. ARLUNUS, *De Bello Veneto*. Il testo latino dice che Lodovico era: "...lyristas, symphoniacus, tibicines, pyrrichos". Si rimanda anche a: EMILIO MOTTA, *La musica alla corte sforzesca di Milano*. Sta in: Archivio Storico Lombardo, seconda serie, vol. XIV (1887), passim.

(13) Cfr. C.A. MILLER, artic. cit., pag. 381.

(14) Vedi: G. PORRO, *Pianta delle spese per l'Università di Pavia nel 1498*. Sta in: Archivio Storico Lombardo, vol. V (1878), pag. 511. Fu proprio al castello di Pavia che Ludovico Sforza esiliò il nipote Gian Galeazzo, costringendolo a morte per avvelenamento nel 1494.

(15) La data esatta da cui il *Van Weerbek* lo ebbe è il 30 dicembre 1475. Cfr. E. Motta, op. cit.

(16) Il possesso, già ottenuto al tempo del governo del Duca Galeazzo Maria Sforza, venne richiesto il 17 agosto del 1479.

(17) Il beneficio era rimasto vacante dopo la morte del precedente titolare, Paolo da Casate.

(18) Cfr. A. CARETTA, op. cit., pp. 100-101. Senza l'ottenimento rimasero pure petizioni per ottenere un canonicato nella chiesa di Santo Stefano di Criviasca (settembre 1494) e un clericato a Pontirolo (aprile 1495). La Cappellania Lodigiana di Sant'Ambrogio comportava l'obbligo di due messe settimanali.

(19) Cfr. PAOLO CAMILLO CERNUSCOLO, *Relatione delle rendite et obbligazioni che tiene la chiesa della Santissima Incoronata et Sacro Monte della città di lodi et delle cose notabili occorse dalla loro fondazione sino all'anno corrente 1642...* Il manoscritto steso in forma di regesto cronologico, inizia dal 1487. Si utilizza qui la parte degli "Annali" o "Diario". Per "schola" si intendono i locali annessi alla chiesa in cui si insegna anche musica.

Si ricorre al tardivo Cernusco perché vacano le "Provvisioni" ossia le deliberazioni / segnalazioni di avvenimenti rilevanti concernenti la Chiesa dell'Incoronata. Il Primo Libro di Provvisioni, stando alla larghezza della copertina superstite e al numero di fori visibili nella rilegatura, constava all'origine di 8 gruppi di 7 fogli ciascuno ("eptaerni") rilegati con spago bianco. ne è rimasto solo il primo, semicompiato (anni 1487-1488): gli altri sono stati tolti e usati, probabilmente, come malacopia.

(20) Cfr. ms. cit. del Cernusco. Nel 1514 per le esequie del Duca Massimiliano Sforza nel Duomo di Milano, massiccio fu il dispiegamento dei musicisti; così le liste di pagamento:

"per li cantori quali cantarono alla messa in canto L. 25;

"per li cantor per li quatro uffitij L. 40".

Cfr. E. MOTTA, artic. cit., pag. 319. Probabilmente coordinò il Gaffurio gli interventi corali.

Per una rievocazione dell'installazione dei primi organi a canne presso l'Incoronata di Lodi, cfr. GASPARE OLDRINI, *Storia Musicale di Lodi studiata colla scorta delle cronache cittadine e di altri importanti documenti riflettenti la storia dell'arte*, Lodi, 1883, pp. 25-26 e 74-76.

Per gli organisti e maestri di cappella che si succedettero all'Incoronata, cfr. pp. 70 e sgg. dello stesso testo. I nominativi segnalati sono i seguenti: Giorgio Bracco (1509), Agostino Bonsignori, Luigi Pozzi da Vertua, Domenico Pontirolo (1516-1527, il cui cognome è indicativo per il toponimo di provenienza). L'Oldrini elenca i primi cantori cinquecenteschi attivi a Lodi:

Vescovino del Vescovo (1512)

Falcone Casetti

Gabriele Concoreggio

Bassano Eustacchi (addetto alle parti in cantus firmus)

Bassano Desio (cantus figuratus sive polyphonicus)

Cherubino Lodi

Giovanni Antonio Pizzi

Alberto Borsano

Francesco Cesari

Giacomo Baldi

Giovanni Calco

Cristoforo Leccami

Francesco Codazzi

Costanzo Tiraboschi

Pietro Micollo

Marcello Prado

Antonio Grasso.

Oldrini cita, infine, nominativi di allievi gaffuriani: Bartolomeo Filippino (Chierico?) Dionisio Bribbio, Giacomo Antonio Ricci da Milano, Gaudenzio Merula e altri allievi da Parma e Piacenza.

(21) Ibid. passim.

(22) OSVALDO GAMBASSI, *La Cappella Musicale di San Petronio in Bologna: Maestri - Organisti - Cantori - Strumentisti dal 1436 al 1920*, Firenze, 1987, pp. 1-98.

(23) Cfr. O. GAMBASSI, op. cit., pag. 10, nota terza.

Il fatto che Gaffurio venga contraddistinto "biscantor" indica: 1) la duplice parallela attività corale / didattica presso la corte sforzesca e presso il duomo milanese; 2) la conduzione del coro dei chierici in duomo accanto all'istruzione di un coro di voci bianche.

(24) Ibidem, pag. 9.

(25) Ibidem, pag. 451.

(26) Cfr. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. XI, pag. 122. Per quanto riguarda la presenza di musicisti della plaga lombarda nella Roma proto - e tardo - rinascimentale, il testo più esauriente in merito è parso quello di A. BERTOLOTTI, *Musicisti Lombardi a Roma dal secolo XV° al XVII°*, Milano, 1881. Se l'appuramento della presenza di cantori lodigiani nella Roma tardo - quattrocentesca è un punto ancora da verificare sui registri delle cappelle musicali romane allora fiorite, lo scrupoloso Bertolotti (vol. I, pp. 380-382 e vol. II, pag. 324) è in grado di segnalare alcune presenze nella seconda metà del Cinquecento:

- Giorgio Posteologna da Canobio (Milano) presso la Cappella Papale [Sistina]

ed il Collegio Germanico, stila l'inventario dei propri beni nel 1574, nominando a unica erede la madre (notaio Giacomo Querro, Atti dal 1506 al 1570).

- Massimo Francesco Antonio Valdone da Caravaggio, organista in Campo di Marte, depone il 9 ottobre 1574 come testimone al Tribunale del Senatore in Roma.

(27) Cfr. CALMETA, *Vita di Serafino Aquilano*, Bologna, Bazaliero, 1504.

(28) Cfr. per la segnalazione della località, GAETANO CESARI [a cura di], *Theo-rica Musice Franchini Gafuri*. Reale Accademia d'Italia (Musica), Roma, 1934-XII, pag. 29.

(29) Ibid., pag. 34. Una tendenza riscontrabile nei più recenti studi gaffuriani è di sottolineare le analogie delle proporzioni musicali con quelle architettoniche, geometriche e matematiche.

(30) Cfr. ALBERTO GALLO, *Le traduzioni dal Greco per Franchino Gaffurio*. Sta in: Acta Musicologica, vol XXXV (annate 1962-63), Bärenreiter Verlag Basel, pp 172-174. I trattati tradotti furono: Aristide Quintiliano, Anonimi Bellermaniani, Manuele Priennio, Claudio Tolomeo (*"Harmonicon"*), Bacchio Senior.

(31) Lodovico il Moro venne imprigionato nell'anno 1500. Cfr. C. SARTORI, *Il Quarto Codice di Gaffurio non è del tutto scomparso*. Sta in: A.A.V.V., *Collectanea Historicae Musicae*, I, Firenze, Olschki, 1953, pp 25-26.

(32) Questo mottetto è contenuto nel Primo *"Liber Cappelle Franchini Gafuri"* alle carte: da 82, verso, a 84, recto. Cfr. in merito all'Archivio: CLAUDIO SARTORI, *La Cappella Musicale del Duomo di Milano: Catalogo delle Musiche dell'Archivio*. A cura della veneranda Fabbrica del Duomo, Milano, 1957, pp. 43-53.

(33) Cfr. LUCIANO MIGLIAVACCA, a cura di: *Franchino Gaffurio, Mottetti*. Serie *Archivum Musices Metropolitanum Mediolanense*, Milano, 1959.

(34) Traduzione:
 "Salve o vanto per chi ti generò,
 Forza del produttore del mondo
 Gloria del suo fondatore
 Ludovico Sforza.

Salute a te, o benevolo elargitore di una pace
 Irrefrangibile e duratura
 Che agisci ottimamente in ogni circostanza
 Ludovico Sforza".

Completano le seguenti 2 strofe:

*"Qui nepotes plus quam natos
 Tamquam tibi e coelo datos
 Iubes esse perbeatos
 Ludovice Sforcia.*

*Summe Deus quem dedisti
 Ita serves urbi isti
 Ludovicum ut fecisti
 Iam virorum principem"*

Si direbbe che il genere del mottetto encomiastico fosse familiare al Gaffurio: già negli anni '70 del Quattrocento in trattatelli giovanili (Codice Palatino 1158 della Biblioteca Palatina di Parma) il lodigiano includeva un mottetto encomiastico in volgare al Marchese Guglielmo di Monferrato, morto nel 1483. Istituyendo un confronto fra il testo del mottetto sforzesco e quello parmense, la presenza lascerebbe supporre che sia in entrambi i casi il Gaffurio stesso autore sia del testo che della musica. Anche in questo caso si trattava, indirettamente, pur sempre di un mottetto encomia-

stico sforzesco: il marchese sposò, infatti, la giovanissima Elisabetta Sforza sorella di Galeazzo. Riporto il testo del brano:

[1.] *Illustrissimo Marchese e Signor Guielmo de Montfera principio excelso et soprano pien de gloria et de valore.*

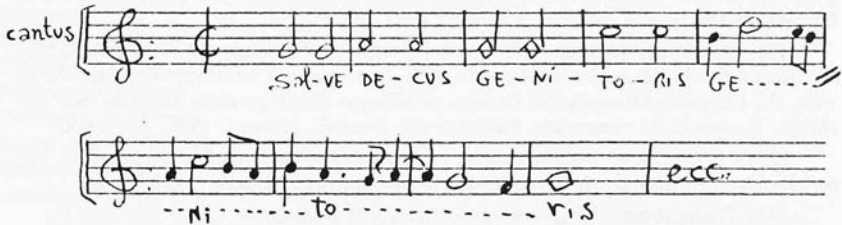
[2.] *Sei potente et bellicoso / et magnanimo et cortex / tu possedi un bel paexe / per tutto el mondo sey famoso.*

[3.] *In te regna gentilleza / elegantia et prudentia / tu sey il fonte de clementia / de justitia e de Forteza.*

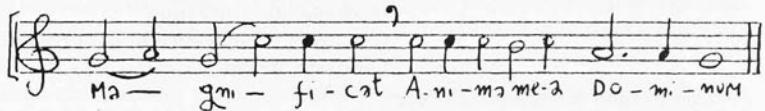
[4.] *Ogni stella a ti s'inchina / tuto el ciel è in tò favore / e par farte degno honore / la corona a te destina.*

(35) I cantori ducali-che per la cerimonia dell'Incoronazione si trasferirono in Duomo - erano una trentina nel 1476, ma nel 1474 erano quaranta suddivisi fra 22 "di cappella" e 18 "di camera". Cfr. E. MOTTA, artic. cit. L'organico vocale del mottetto prevede: *cantus - contratenor acutus-tenor-contratenor gravis*.

(36) Si osservi come lo spunto iniziale al "superius", del mottetto, in corrispondenza delle parole "Salve decus genitoris"



mostrì una rimarchevole somiglianza col noto "incipit" gregoriano del "Magnificat", (facendo supporre una "passeggiatura" "ante litteram" del "cantus firmus", dopo il suo aggravamento in "semibreves")



(qui riportano in una recente versione "mensuralizzata" tratta da: FR. HAMMA, *Prima Antologia Vocale*, Metz, 1894, pag. 126).

(37) Si riportano le battute da 28 a 36 della voce di "cantus" o "superius", nella trascrizione del Migliavacca. Il fatto di ricavare le note per uno spunto o un "tenor" di un brano attuando un tributo encomiatico "criptico" al destinatario da parte del musicista "cesareo", fu metodo compositivo (nell'ambito della cosiddetta "musica reservata") già utilizzato dal fiammingo Josquin Des Pres, nella Messa "Hercules Dux Ferrariae" presente nel "Terzo Codice" gaffuriano milanese (carte: da 141, verso, a 147, recto).

(38) Cfr. E. MOTTA, artic. cit., pag. 316.

(39) Cfr. E. MOTTA, op. cit., pag. 316.

(40) Cfr. SUZANNE CLERCX - LEJEUNE, "Fortuna Josquini: a proposito di un ritratto di Josquin Des Pres". Sta in: Nuova Rivista Musicale Italiana, Anno VI, n. 3, 1972, pp. 315 e sgg.

(41) Per "zuparello" si intenda "tunica o veste lunga".

(42) Cfr. FRANCESCO DA NOVA, "Diario" (1500 - giugno 1528). Sta in: Archivio Storico per la città e comuni del circondario di Lodi, op. cit.

(43) Pur trattandosi di una testimonianza un poco tardiva (1514) rispetto al periodo da noi trattato, del circondario di Lodi cit.

(44) A.F. GALLO, *Franchino Gaffurio e la musica del suo tempo* - (seconda Conferenza dal sottotitolo "Letteratura e musica - Lodi fra '400 e '500" - 28 gennaio 1988); sta in: "Le Stagioni dell'Incoronata: Quinto centenario (1488-1988): Atti del convegno", Lodi, Tipo-Lito Senzolari, 1988, pag. 52.

(45) Cfr. PIO BONDIOLI, art. cit., pag. 18. Nel 1496 Gaffurio impresso presso Guillelmus Signerre la "Practica Musice". Signerre è defintio "Rothomagensis" ossia proveniente da Rothomagium nella Gallia Lugdunense, corrispondente all'odierna Rouen.

(46) Ibid. pag. 20.

(47) Cfr. S. CLERCX - LEJEUNE, art. cit., pag. 317.

(48) Il "De Harmonia" venne impresso a Milano presso *Gotardus Pontanus Calcographus*, nel novembre del 1518.

(49) Il batolo è un listello di panno portato sulla spalla sinistra dai dottori e magistrati come segno del loro grado (talvolta congiunto ad un berretto).

(50) Cfr. S. CLERCX - LEJEUNE, art. cit., passim.

(51) Cfr. RUDOLF WITTKOWER, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London Academy Editions, 1962, passim.

(52) Cfr. CLAUDE V. PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven - London, Yale university, U.S.A., pag. 161 et passim.

(53) Cfr. DOTT.SSA MARIANGELA DONÀ, *La Stampa Musicale a Milano fino all'anno 1700*, Firenze, Olschki, 1961. Serie "Biblioteca di Bibliografia Italiana", XXXIX, pp. 121, 41, 48, 73, 50, 51. La Donà vi elenca gli esemplari pubblicati in Italia fra la fine del Quattrocento ed i primi del Cinquecento delle opere Gaffuriane, citando anche le Biblioteche che le conservano in tempi moderni.

(54) L'edizione consultata è: *Ex Editione Vaticana Adamissum Excerpto Et Rhythmicis Signis in Susidium Cantorum A Solesmensibus Monacis diligenter ornato*, Parigi, 1950, pag. 126.

(55) Cfr. VINCENZO CAPPARELLI, *La Sapienza di Pitagora*, Padova, 1944, vol. 1 e 2, passim.

(56) Le "tetratti" consistevano nelle perfette proporzioni (6,8,9,12) su cui Pitagora costruì la scala musicale, introducendole da Babilonia. La serie dei quattro numeri costituisce una proporzione geometrica discontinua in cui il prodotto dei medi è uguale a quello degli estremi e la somma dei quattro termini dà il numero 36, aggiungendovi l'unità. La proporzione babilonese si applica alla scala octofonica: 6:8 = 9:12, ottenuta dall'allineamento consecutivo di due tetracordi. A ciascun numero si può far corrispondere una delle corde fisse della lira.

(57) Alcune delle questioni musicali definite dalla scuola pitagorica, sono: le consonanze; determinazione dei principali intervalli modulabili; intervalli di quarta, quinta e ottava; invenzione del monocordo come strumento di ricerca e valutazione dei rapporti e altezze fra suoni; scoperta che gli intervalli modulabili assumono il rapporto multiplo epimorio ed epimero; indivisibilità degli intervalli in parti uguali (per Pitagora è impossibile trovare aritmeticamente una media proporzionale fra due suoni ad intervalli di epimorio, come 1/2, 2/3, 3/4 ecc.); scoperta del fatto che l'altezza

del suono è inversamente proporzionale al numero di vibrazioni; la vibrazione sonora come "onda".

(58) Questo esperimento fu già noto nell'antichità assieme a quello dei martelli uditi percossi e variamente risuonanti dalla fucina del fabbro. Per ottenere l'ottava non occorre raddoppiare il peso, ma quadruplicarlo e per l'intervallo di quinta i pesi non erano in rapporto 1:3/2, ma di 1:9/4. A queste precisazioni e "correzioni" a Pitagora, il Capparelli giunse dopo aver effettuato di persona l'esperimento dei pesi tensori, rilevando le imprecisioni delle proporzioni pitagoriche. Dell'errore si era già accorto Tolomeo.

(59) Cfr. R. WITTKOWER, op. cit.

(60) ANICIO MANLIO TORQUATO SEVERINO BOEZIO, *De Musica*, Libro 1°, capp. 10 e 11. È superfluo rilevare che i vari strumenti rappresentano i tre raggruppamenti strumentali: idiofoni, cordofoni e aerofoni.

(61) Cfr. C. PALISCA, op. cit., pag. 168.

AURELIANO, nel capitolo VIII della "*Musica Disciplina*" correlava gli otto Modi al movimento dei sette pianeti coll'aggiunta dello zodiaco; GUIDO D'AREZZO li associava alle beatitudini, alle parti del discorso, alla ruotazione delle quattro stagioni e delle età della vita, agli elementi del macrocosmo universale, ai liquidi e umori corporali.

(62) Nel celeberrimo "*Somnium Scipionis*" di CICERONE, è lasciato intendere che i pianeti erano "accordati" per quarte discendenti. Il suono veniva prodotto dalla ruotazione; la terra non ruotava.

(63) La Musa Euterpe è raffigurata mentre suona l' $\alpha\upsilon\lambda\acute{o}\varsigma$.

(64) Apponiamo la segnalazione di un recentissimo contributo (atto a varare nuovi orizzonti alla ricerca gaffuriana) quanto sincretico intervento di NAN COOKE CARPENTER, *Music in the Medieval and Renaissance Universities*, New York, Da Capo Press, 1972, pp. 352-353. Qui si evidenzia la filiazione del sapere gaffuriano dalla tradizione musicografica e didattica a lui antecedente, venendo anche focalizzati gli "*studia humanitatis*" sede di trasmissione, divulgazione e circuitazione della sapienza musicale fra tardo-Quattrocento e primi del Cinquecento.

"With Johannes Tinctoris, Gaffurio was the theorist most consistently and admirably drawn upon by other theorists in the sixteenth century; and Gaffurio's background was in large part owing to mathematical and musical studies at Padova - for he studied in his youth at the humanistic school founded in the Gonzaga home at Mantova by Vittorino da Feltre, once professor of mathematics at the University of Padova. His fellow-townsmen and contemporary, Pantaleo Malegolo, mentioned Gaffurio's diligence in musical studies at Mantova, in an account of life (...). Gaffurio's teacher was Johannes Bonadies (vel: Guttentag), a pupil of Vittorino, who probably had studied with John Hothby also (...). It was in Mantova, in all likelihood, that Gaffurio became acquainted with Boethian theory. We know that Johannes Gallicus studied Boethius' "*Musica*" with Vittorino - which he later defended against Ramos De Pareja (...). In his "*Theorica Musicae*", Gaffurio discusses speculative and mathematical aspects of music. In his "*Practica Musicae*" of 1496, Gaffurio discusses the elements of polyphonic music, a quite natural interest since he was choirmaster and composer at Milano's cathedral.

Whilst holding this post, he also lectured on music at the Accademia degli Sforza and at the nearby University of Pavia".

FIGURE

Avvertenza

Per quanto riguarda i ritratti coevi del Gaffurio, uno si conserva nel Museo Civico di Lodi, ed è di Anonimo. L'altro è il celeberrimo "Ritratto di Musico" di Leonardo da Vinci o della sua scuola, appartenente alla Collezione della Biblioteca Ambrosiana di Milano su cui abbondano letteratura e attribuzioni di soggetto e autore. Il più recente è di Nanie Bridgman, "Portraits de musiciens: le dernier avatar de Monteverdi"; sta in: *Imago Musicae*, IV (1987), edenda curavit Tilman Seebass adiuvante Paule Guiomar, Tilden Russel, Kathryn Horste, Durham, North Carolina, pp. 161-169.

FIGURA 1:
ANONIMO, Xilografia francese del
secolo XV (particolare). Sulla destra
l'organista; sulla sinistra l'adetto all'a-
zionamento dei due mantici manuali.



Wer recht bescheiden z vol werden
Der pit got trumbye auff erden



FIGURA 2:
ALBRECHT DURER, "Il maestro di
Scuola". Xilografia sciolta del 1510,
accompagnata da versi dell'incisore
stesso. (Norimberga, Germanisches
Nationalmeseum).

Aetherios quicunque cupis cognoscere cantus :
Franchini hoc opus est : sat tibi lector habes .

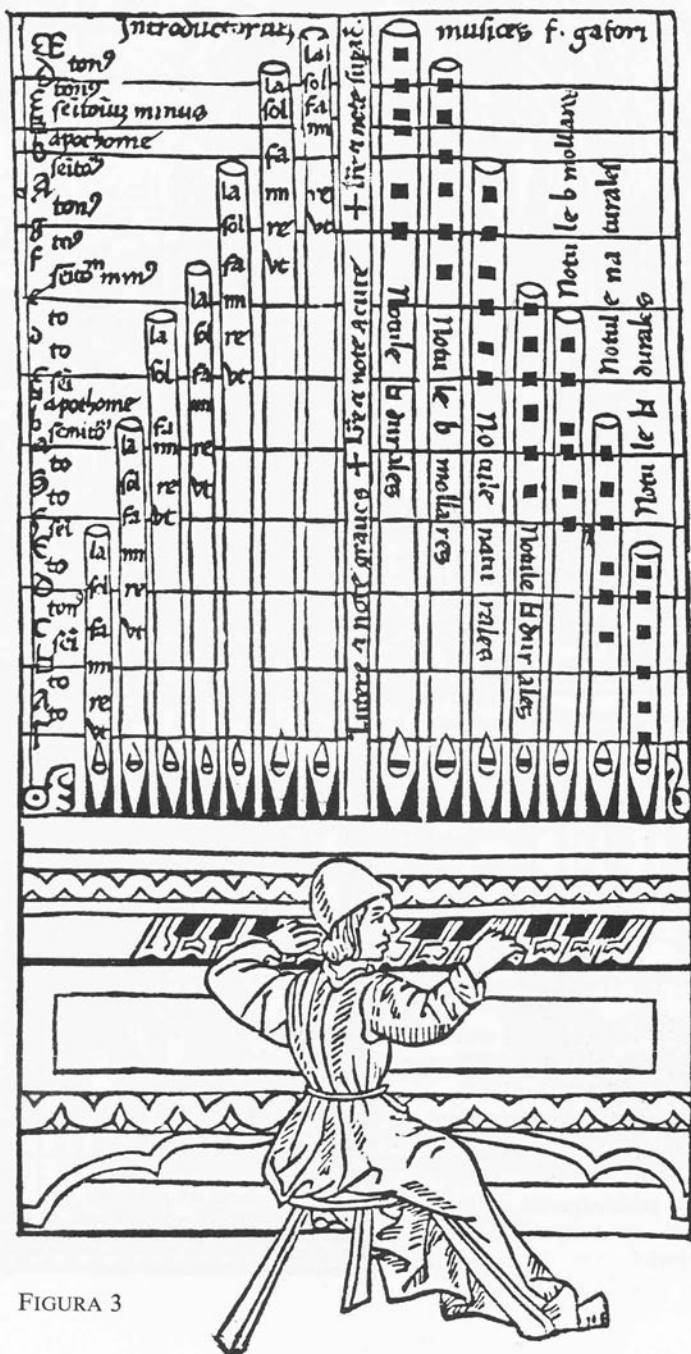


FIGURA 3



FIGURA 4

FIG. 4.1: La presente xilografia è tratta da un Protesto alla Signoria di Firenze di Berlinghieri, impressa a Firenze attorno al 1497. Viene riportata per un confronto con la fig. 4 qui inclusa, per la raffigurazione “laterale” della “cathedra” a cui siede, questa volta, non un “magister”, ma un giudice, avvocato o magistrato.





FIGURA 5



FIG. 5.1: Parma, Monastero di San Giovanni Evangelista

Corale miniato della fine del Quattrocento

Iniziale "O" miniata policroma con distribuzione della Santa Comunione e canto "in choro" dei monaci (foto: F. Di Todaro)

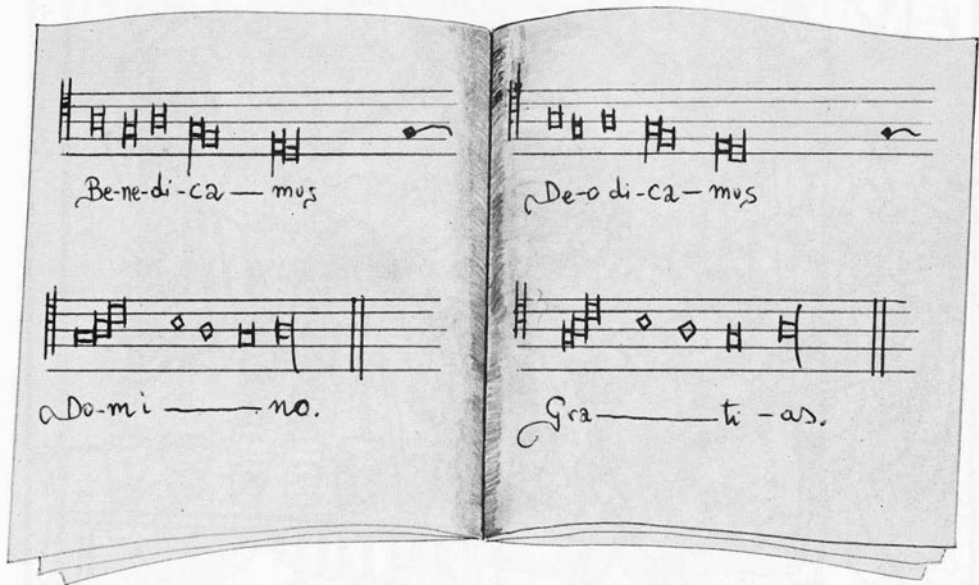


FIGURA 6

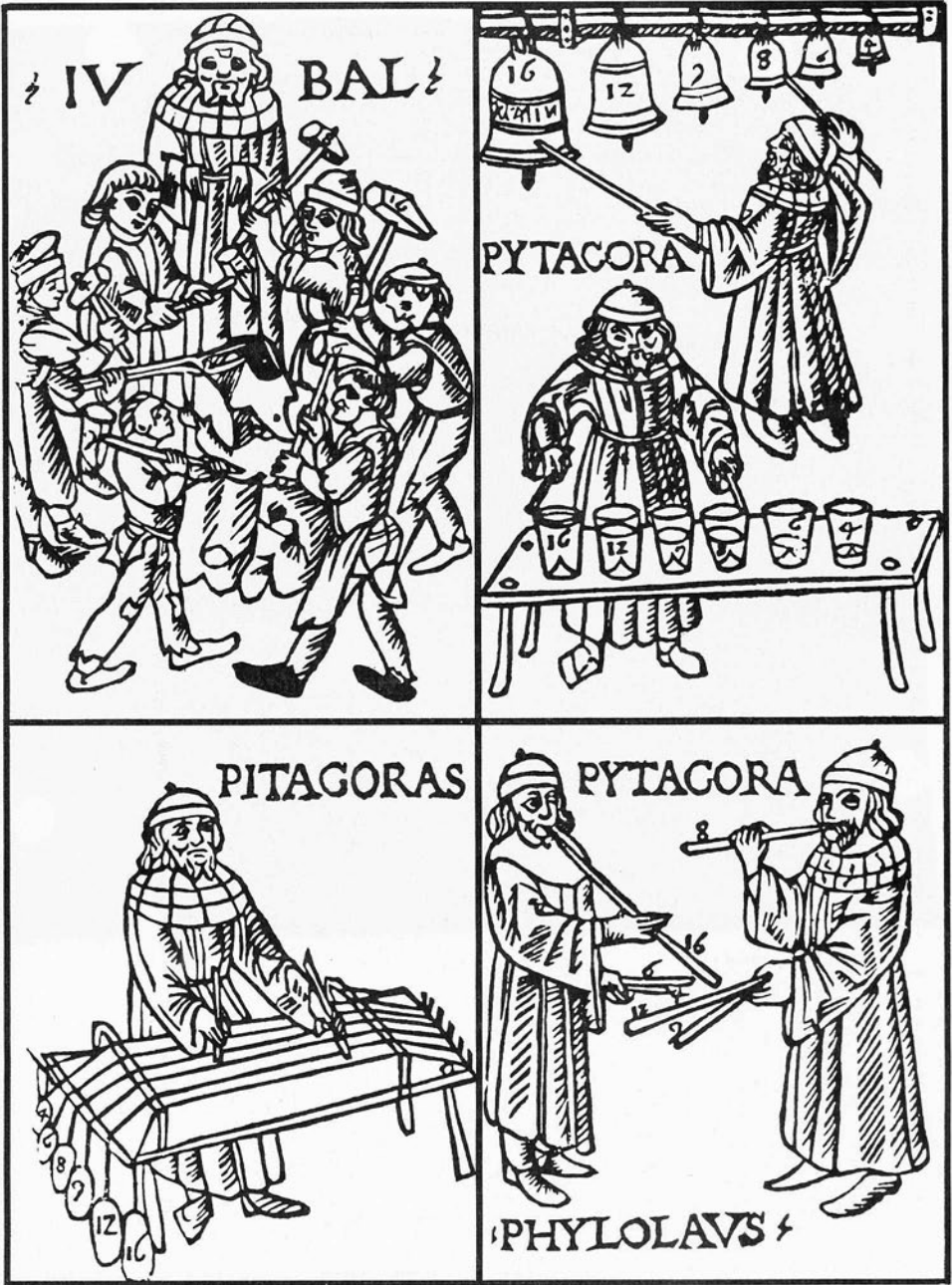


FIGURA 7

PRACTICA MUSICÆ FRANCHINI GAFORI LAVDENSIS.

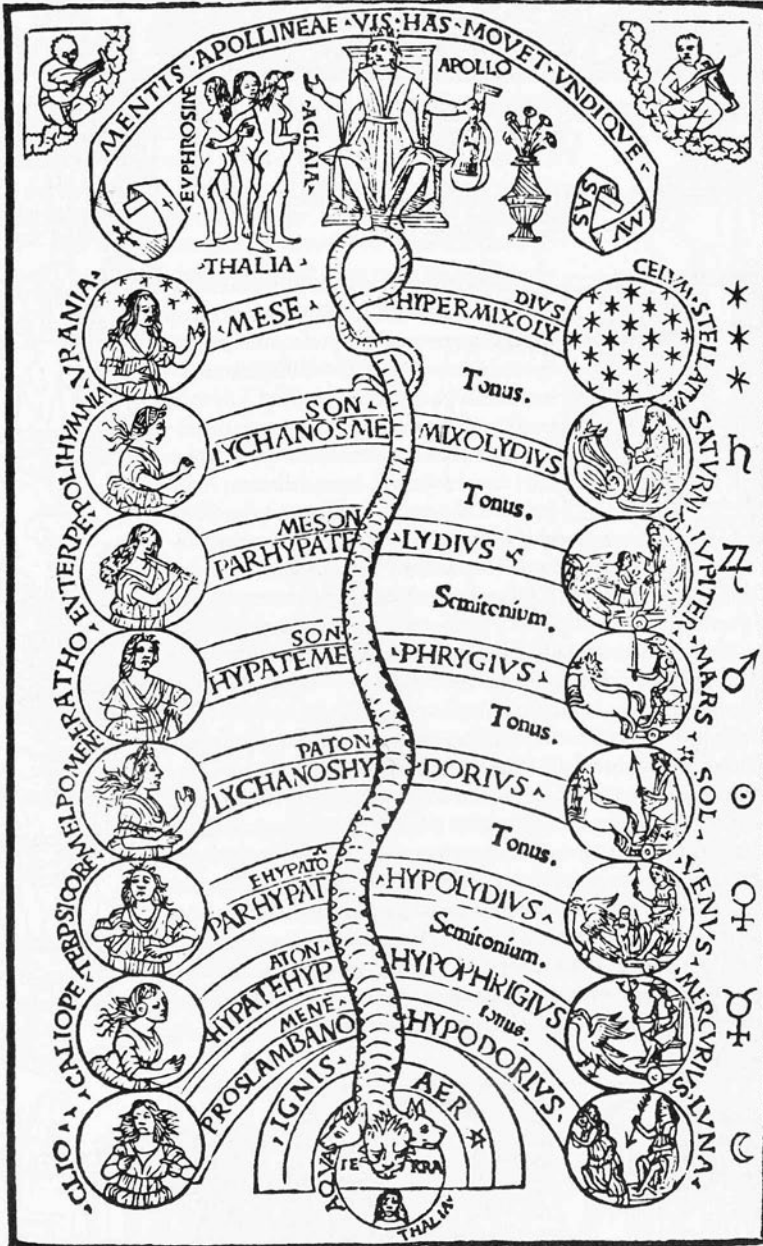


FIG. 8: (Allegoria della Musica, da: "Practica Musicae", Milano, 1496)

FRANCHINI GAFORI LAVDENSIS. MVSICE ACTIO-
NIS.
LIBER PRIMVS.

De Introductorio ad Musicam exercitationem necessario.
Caput primum.



ET si harmonicam scientiam plerique cessante usu (quod theoricus est) iōge auctius quam q ipsa sunt exercitatione profsequuti: hos tamen ad tantum harmonizē usum nulla creditur scientia puenire non potuisse: Quid enim præstantissimos veteres illos primo theoretæ conscriptos commemorem: quum Orpheum: Amphionem: Linum thebeum: Arionem & Thimoteum ac reliquos ipsa posteritas celebrarit: quorum cōcentu (vsu inquam) alter feras: saxa alter & siluas: Aquatiles beluas alter: agrestesq; animos & rudes demulcere. hos & disciplinz ipsius institutis & ipsa actione cōstat celeberrimos extitisse. Nec temere Pythagoricos ipsos & Platonicos atq; Parhypateticos in medium adduxero: quorum iussu disciplinandis adolescentibus & naturalis & artificiosæ vocis vsus plurimum comendatur: quod ea quidem ratione assertum est: quum Aristoxenus musicus atq; Philosophus teste Marcho Tullio primo tusculanarum questionum: ipsius corporis intensionem quādam velut in cantu & fidibus: quæ harmonia dicitur: sic ex totius corporis natura & figura varios modos fieri tanq̄ in cātu sonos affirmauerit.

Sunt & qui vanas posuere potentias nisi redigantur ad actus: qua re exercitacionem melodicæ vocis sentiunt harmonicæ consyderationi plurimum contulisse: non q; variam ei multitudinem sed ipsam adhibeat perfectionem. Est igitur musicæ actio motus sonorum cōsonantias ac melodiam efficiens. Quos quidem sonos frustra ratione & scientia colligimus: nisi ipsa fuerint exercitacione comprehensi. Hinc eorum Intentiones remissionesq; ac consonantias non animo tantum atq; ratione: sed auditus & pronūtiationis consuetudine p̄notescere necesse est. Sed neq;



FIG. 9: Da: Franchino Gaffurio, *Theorica Musicae*, Milano, 1492.

Apollo sovrasta la tripartizione delle tre "classi" o "famiglie" strumentali, che Gaffurio attinse da Boezio: nel primo gruppo tre "putti" impugnano una cetra (o arpa), un liuto e una ribeca; in quello sottostante, due putti suonano un cornetto e un flauto diritto; nel terzo altre tre putti percuotono la pelle di un tamburello "basco" (naturalmente) e, con piccole mazze, altri tamburi appesi agli avambracci dell'esecutore e percossi con bastoncini. Evidente è l'analogia della colonna destra con la Fig. 8.



LIBER TERTIVS.

De Contrapuncto & eius elementarijs vocibus. Caput primum.

FIG. 10
Particolari della Fig. 9.

Questo differente "incipit" testuale venne inserito in questa medesima cornice xilografica a dimostrazione di come il Gaffurio la abbia utilizzata per il frontespizio di parecchi suoi trattati.





FIG. 11: Ritratto di Musico - Attribuito a Leonardo da Vinci - (Pinacoteca Ambrosiana)