

GLI ANNI DI APPRENDISTATO DI FRANCHINO GAFFURIO: UN MUSICISTA PADANO NELL'ITALIA DEL QUATTROCENTO

Angelo Rusconi

La vita musicale italiana del Quattrocento è stata a lungo, e per molti aspetti è tuttora, un problema non risolto: che cosa rimane in questo secolo, ci si chiede, della stagione splendida dell'*Ars nova* trecentesca e dove sono i successori degli ammirati compositori nord-italiani e fiorentini? Quale sorte è stata riservata alla tradizione italiana?

Già qualche contemporaneo aveva lanciato un grido d'allarme. Il teorico Prosdocimo de Beldemandis (insegnante a Padova fra il 1422 e il 1428), mette in guardia contro l'invasione della musica francese, caratterizzata da modalità compositive e notazionali proprie, e si duole dell'esterofilia dei musicisti italiani, pronti ad abbandonare le tradizioni autoctone. In breve volgere di tempo, questa influenza avanza in maniera inarrestabile. Già durante i primi decenni del Quattrocento forme musicali e tecniche polifoniche francesi dominano incontrastate nelle opere dei grandi autori italiani: Antonello da Caserta, Antonio Zachara, Matteo da Perugia intonano volentieri testi in lingua francese, mentre si verificano le prime permanenze italiane di illustri compositori transalpini come Johannes Ciconia (nato a Liegi circa il 1335 e morto a Padova nel 1411). È il periodo della cosiddetta *ars subtilior*, intellettualistica e infarcita di procedimenti ritmici e notazionali talvolta volutamente oscuri, e perciò accostata concettualmente all'architettura del gotico *flamboyant*.

Il fenomeno, certo, è sorprendente: in questi stessi anni, la penisola è centro produttore e irradiatore in tutti gli altri campi artistici. Solo da pochi decenni la moderna musicologia ha cominciato a convenire su alcuni tentativi di risposta al "segreto del Quattrocento". Si tratta ormai non soltanto di ipotesi, ma di acquisizioni verificate: non tutti i problemi sono affatto risolti, ma le piste di ricerca stanno producendo risultati importanti e condizionano positivamente, e in maniera determinante, anche il modo di riproporre questa musica in sede concertistica. In primo luogo, si è sottolineato che l'*Ars nova*, specialmente quella a carattere profano, si era sviluppata in una cerchia sociale alquanto ristretta e non incidente sulla pratica musicale diffusa; in secondo luogo, si era verificata, fra gli ultimi del Trecento e i primi decenni del Quattrocento, non tanto e non solo un'invasione straniera quanto un processo d'internazionalizzazione del linguaggio polifonico "alto" o "colto", che aveva trovato i suoi punti di riferimento principalmente nei maestri transalpini. Ma soprattutto sono stati ribaltati i termini del problema nel rapporto fra Quattrocento musicale e *Ars nova*: in quantoché, se qualcosa di eccezionale si verificò in quel torno di tempo, ciò fu costituito semmai dall'*Ars nova* stessa. Non soltanto si era trattato, come si diceva, di un fenomeno di estensione circoscritta: soprattutto, questo fenomeno era stato fuori dall'ordinario di una pratica del far musica vissuta primariamente nella dimensione dell'oralità, dell'improvvisazione, della "tradizione non scritta" (per usare l'espressione prediletta da Nino Pirrotta, il musicologo italiano al quale si deve la messa a punto di questa interpretazione¹). Ed è esattamente a questa dimensione che ritorna il Quattrocento musicale italiano: a livello "alto", l'omologazione europea sul modello nordico favorisce la presenza di

musicisti stranieri; al livello della prassi di ogni giorno, non si fa che continuare sulla strada maestra dell'oralità che, pur presente ovunque, in Italia pare essere stata radicata più profondamente. Per di più, al declino della polifonia d'arte può aver contribuito una forma di disprezzo da parte dell'incipiente Umanesimo nei confronti di un genere considerato un'elaborazione gratuitamente artificiosa, d'impronta medioevale².

In ambito sacro, inoltre, negli ultimi decenni sono venute alla luce gradatamente, ma in un crescendo di proporzioni abbastanza impressionanti, le testimonianze di una pratica polifonica fondata su semplici procedimenti che risultano tramandati per consuetudine e pertanto solo occasionalmente fissati per iscritto. Questo genere di "polifonia semplice" (espressione che incorpora la più nota e specifica definizione *cantus planus binatim*), principalmente a due voci, sembra essere stato diffuso in maniera capillare e con una sorprendente continuità almeno fino al XVI secolo incluso, ma in realtà con propaggini quantitativamente importanti che giungono ai nostri giorni (si veda il famoso caso del *Submersus iacet pharao* di Cividale, attestato da fonti scritte dei secoli XIV-XV e cantato per tradizione orale fino agli anni sessanta del nostro secolo)³.

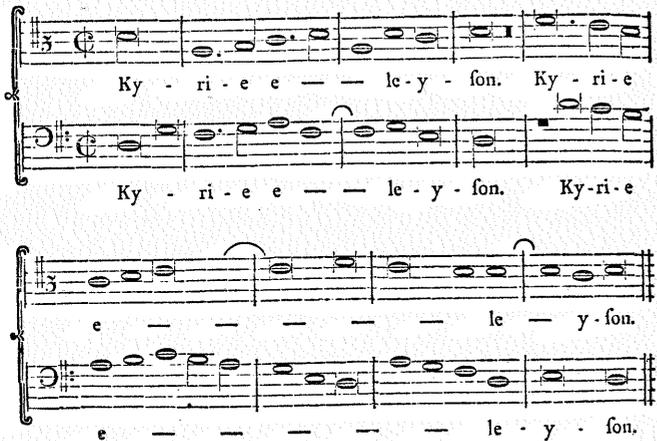
Eccone un esempio, tratto da una delle numerose fonti quattrocentesche emerse in area padana⁴:

Liber totius Curae animarum
 copiato da Franchino Fissiraga.
 Milano, Biblioteca Trivulziana, ms. 393.

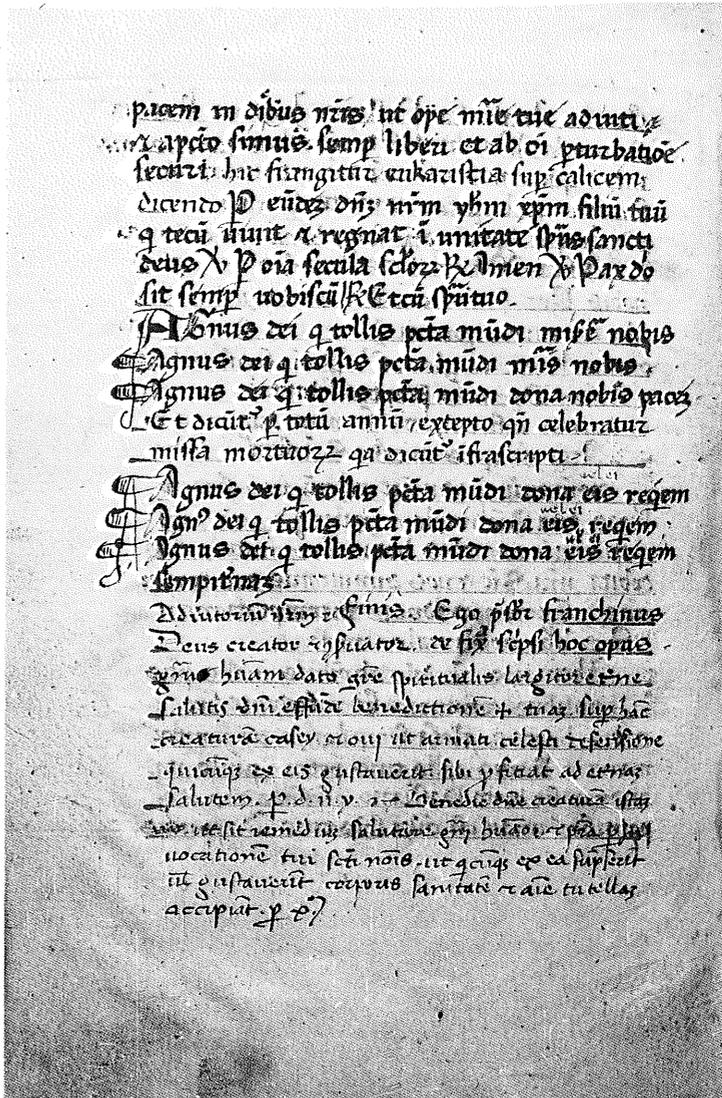
A fronte:
 Bongiovanni Lupi,
 particolare con angeli del Presepe.
 Rivolta d'Adda, casa parrocchiale.

Se le esigenze musicali e ricreative di corte erano soddisfatte dalla presenza di musicisti-cantori e da quel composito universo che va sotto il nome dei giullari, se la grande *ars* polifonica si allineava a tendenze sovranazionali, la musica praticata quotidianamente nelle chiese, nei conventi, nei monasteri rimaneva ancorata al repertorio liturgico classico, soltanto vivificato da questi lineari procedimenti plurivocali⁵. Nella Chiesa milanese, pratiche di tal fatta, connotate da particolarità risalenti a una tradizione verosimilmente assai arcaica, sono state documentate dallo stesso Gaffurio nella *Practica Musicae*⁶.

Franchino Gaffurio nasce a Lodi nel 1451. A quest'epoca, l'abbiamo detto, sono pochi i nomi italiani coinvolti nella grande produzione polifonica: egli apprenderà i primi rudimenti della scienza musicale dal fiammingo Johannes Godendach (latinizzato in Bonadies), un frate appartenente all'Ordine dei Carmelitani, che in Lodi avevano aperto un convento nel 1470. *Musicus peritissimus* lo chiamerà Gaffurio nella *Practica*. Ma non conosciamo molto di questo personaggio: oltre che come maestro di Gaffurio, il suo nome è entrato nella storia della musica per aver redatto parte del celebre codice 117 di Faenza, un manoscritto a lui appartenuto⁷ comprendente la più antica raccolta (dopo il frammento di Robertsbridge) di musica per organo. In realtà, negli anni 1473-1474 il Bonadies si limitò ad aggiungere in notazione bianca brani quattrocenteschi alla parte più antica, scritta (a quanto pare non oltre il 1420) in notazione nera su doppio sistema a sei linee rosse: in questa prima parte, accanto a versetti destinati all'esecuzione *alternatim* con i canti liturgici, troviamo adattamenti di composizioni vocali arsnovistiche (Francesco Landini, Jacopo da Bologna, Bartolino da Padova)⁸. Possiamo pensare che il giovane Gaffurio abbia avuto familiarità sia con la musica già trascritta sia con quella che il maestro andava copiando e arrangiando per il suo strumento, e che l'abbia sentita da lui eseguire all'organo. Vi è anche un *Kyrie* a due voci dello stesso Bonadies, che venne trascritto in notazione moderna da Friedrich Wilhelm Marpurgh⁹:



Si tratta di un pezzo molto semplice e lineare: più difficile pensare che, a Lodi, Gaffurio, potesse accedere ad esecuzioni vocali dell'intricata polifonia in stile *Ars subtilior* o delle composizioni fiammingo-borgognoni. Nel locale monastero benedettino di San Pietro, dove da giovinetto era stato avviato agli studi letterari e religiosi, più verosimilmente egli avrà ascoltato, accanto alle tradizionali melodie liturgiche, qualche esempio di *cantus planus binatim*, che entro la cerchia di quell'Ordine aveva raggiunto una certa diffusione¹⁰, così come sembra essere ampiamente avvenuto presso i Mendicanti¹¹ e anche presso le chiese secolari. Familiari a tutti erano le melodie gregoriane cantate nei riti che scandivano la vita della comunità: un Rituale che tramanda i formulari e i canti del Battesimo, dell'Estrema Unzione, delle nozze e di tutte le altre

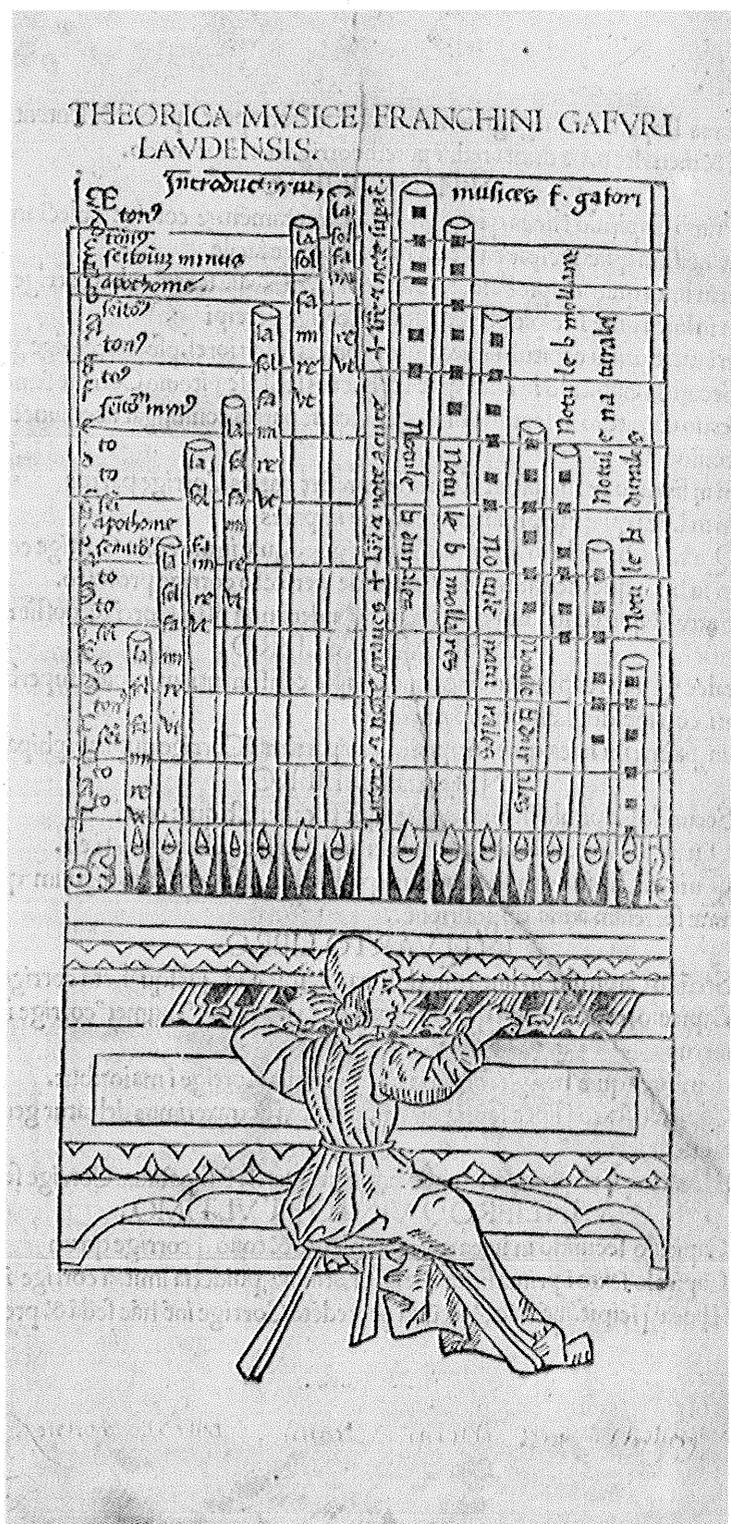




cerimonie legate alla *cura animae* così come si svolgevano nella Lodi quattrocentesca è stato copiato da un *presbyter Franchinus de Fixiraga*, da identificarsi con quel Francesco, prevosto di San Michele, appartenente alla famiglia di Caterina Fissiraga, madre di Gaffurio¹².

Il codice di Faenza contiene inoltre alcuni trattati teorici, che possono fornire interessanti indizi sulle letture teorico-musicali proposte al giovane Gaffurio dal Bonadies: fra i testi spiccano gli scritti del contemporaneo John Hothby (1410-1487), un carmelitano inglese che insieme al Burzio era stato allievo a Pavia di Giovanni Gallico (Johannes Gallicus) certosino, operando poi a Firenze e a Lucca. Vale la pena di notare che il Gallico fu ospite del monastero dei Certosini di Mantova, ove frequentò le lezioni di Vittorino da Feltre, partecipando a quel movimento umanistico che in campo musicale, su impulso dello stesso Vittorino, si fece promotore della riscoperta di Boezio e della diffusione della sua dottrina. Come testimonierà in seguito lo stesso Gaffurio, l'attività del centro mantovano suscitò attenzione e imitazione fra gli studiosi di cose musicali: Gaffurio cita Ugolino da Orvieto e Giorgio Anselmi, ma avverte che, con loro, "*alios complures clarissima et pene infinita opera declarant*": fra questi *complures* va certamente annoverato il Bonadies, che dovette trasmettere a Gaffurio l'inclinazione allo studio per le antiche fonti della teoria musicale greca e il rispetto nei confronti di una linea ritenuta ininterrotta che dall'antichità classica giungeva ai contemporanei passando per sant'Agostino, san Gregorio e Guido d'Arezzo¹³.

Proprio a Mantova si porta Gaffurio nel 1474, immediatamente dopo aver abbandonato il monastero e ricevuto gli ordini religiosi quale prete secolare: vi rimane due anni, impegnato diuturnamente nello studio della teoria musicale e nella compilazione dei primi trattati¹⁴. Non solo qui viveva ancora il padre: la fama umanistico-musicale della città avrà avuto il suo peso nella decisione e, inoltre, la presenza del Bonadies a Mantova in data 4 ottobre 1473, attestata da annotazioni nel citato codice di Faenza¹⁵, mi fa sospettare che, dopo l'iniziazione musicale in Lodi, anche successive tappe della biografia di Gaffurio possano essere in maniera diretta o indiretta legate al suo rapporto con il maestro e più in generale con l'Osservanza carmelitana. Dopo gli anni di Napoli (ma prima ha toccato anche Verona e Genova) e il ritorno in patria al servizio del vescovo Pallavicino, Gaffurio è invitato nel 1483 a Bergamo e si trovano qui nuove testimonianze di un qualche collegamento con ambienti carmelitani: è frate Alessandro degli Assolari di Albino, del Convento dell'Osservanza, a compilare nel 1487 un'antologia teorico-musicale (Bergamo, Biblioteca Comunale "Angelo Mai", MAB 21, *olim* Σ IV.37) contenente fra l'altro una redazione primitiva, limitata al Libro I, della *Practica musicae*. Le differenze significative rispetto all'edizione a stampa apparsa a Milano nove anni dopo sono state illustrate da Clement A. Miller¹⁶. È assai pertinente un'osservazione dello studioso americano: per quanto l'edizione a stampa e la versione manoscritta abbiano contenuti e struttura sostanzialmente analoghi, l'una rispecchia ormai l'impronta umanista assiduamente perseguita da Gaffurio a Milano,



mentre la seconda ha ancora l'aspetto di un tipico trattato tardo-medioevale¹⁷.

Questo carattere è di fatto proprio del codice nel suo insieme. Oltre al proto-trattato gaffuriano, il manoscritto raccoglie testi teorici che interessano tanto le regole del canto gregoriano quanto i rudimenti della notazione mensurale: *mensurae monochordi*, spiegazioni della "mano guidoniana", esercizi sulle consonanze e la solmisazione, compilazioni sul canto piano e sulle *regulae contrapuncti*.

Il codice bergomense presenta infine la lauda monodica *Missus est archangelus Gabriel de coelis* e due brevi componimenti anonimi a tre e a quattro voci in onore della Vergine – *Virgo, mater ecclesiae*¹⁸ e *Conceptio tua, Dei genitrix virgo* – che possono dare un'idea della musica polifonica in uso all'epoca in ambienti conventuali: il primo in particolare presenta un minimo di elaborazione contrapuntistica, ma non si superano, in sostanza, i limiti di un esercizio musicale estremamente semplificato.

Difficilmente, dunque, il codice di Bergamo può essere considerato esemplare del ruolo svolto dall'Osservanza carmelitana "quale centro di cultura e di rinnovamento in senso rinascimentale"¹⁹: il contenuto non presenta che deboli tracce del caratteristico approccio umanistico alla musica e tantomeno si differenzia dalle tradizionali antologie teorico-musicali; l'abbozzo della *Practica* è l'unico elemento di novità, che va forse considerato più conseguente a un rapporto diretto che a una scelta culturale precisa²⁰; si possono, al massimo, aggiungere alcuni grafici riguardanti l'espressione arit-

metica degli intervalli, simili a quelli che ritroveremo nelle grandi opere teoriche di Gaffurio. Tuttavia, la continuità di rapporti che mi sembra d'intravedere fra il musicista e l'Osservanza deve essere valutata come un elemento probabilmente significativo nel percorso di formazione del Gaffurio umanista²¹.

Il vero punto di svolta in questi anni di studio e di prime prove personali è il soggiorno napoletano. Qui Gaffurio stringe relazioni con Johannes Tinctoris, maestro della composizione e della teoria musicale: sono decisivi il contatto con le fonti della speculazione da una parte e una conoscenza certo più concreta del repertorio, accanto a colui che con lucidità aveva colto la peculiarità del momento artistico in atto, definendo una novella *ars nova* il linguaggio polifonico sovrannazionale che si andava affermando: "*ut ita dicam, novae artis fons et origo*"²².

Dopo il ritorno in patria, trascorre tre anni a Monticelli d' Ongina presso il castello del vescovo Pallavicino, insegnando musica ai giovani cantori. Non è un periodo sprecato: qui concepisce e comincia a scrivere la *Practica musicae*, che, come abbiamo visto, proseguirà a Bergamo e infine a Milano, dove nel 1484 è invitato ad assumere la carica di maestro della cappella del Duomo. In questo momento, l'apprendistato di Gaffurio si può dire veramente concluso: il musicista formato sulla tradizione tardo-medioevale e sulla moderna esperienza dei musicisti d'oltralpe si avvia a percorrere una strada personale nel segno dell'Umanesimo, che lo porterà ad essere non soltanto un insigne studioso, ma anche il primo grande compositore italiano del Rinascimento.

Note

¹ "Alcune composizioni dell'Ars nova possono essere state incorporate nel repertorio di cantori più popolari, e tale fu certamente il caso di alcune ballate di Landini i testi delle quali si ritrovano a volte frammentati a un repertorio lirico di sapore piuttosto popolare o anche dialettale. Appare pure evidente che un certo numero di cantori formati secondo modi e vie della musica non scritta pervennero a sviluppare o ad adottare tecniche di esecuzione nelle quali la linea vocale era sostenuta da un qualche genere di accompagnamento polifonico da parte di uno strumento a corde. Alcune poche composizioni a due voci di tipo piuttosto insolito che si ritrovano in collezioni di musica polifonica potrebbero essere un ricordo scritto di pratiche che normalmente restavano non scritte.", *Musica ...*, 1984, p. 260: questo volume riunisce alcuni fra gli scritti più significativi dedicati da Pirrotta all'argomento. Una preziosa sintesi del panorama musicale italiano nel Quattrocento, con speciale riferimento ai rapporti con l'ambiente letterario, è tracciata da CATTIN, 1986, pp. 265-318. Sul fronte concertistico, in Italia va segnalato il lavoro messo in atto da Patrizia Bovi e dall'Ensemble Micrologus di Assisi, nel tentativo di applicare i risultati di ricerche parallele sulla tradizione colta e sulla tradizione popolare, tanto nel campo della vocalità quanto nel complesso delle modalità esecutive.

² PIRROTTA, 1986, pp. 213-249, 221-225.

³ Diede il via agli studi il volume di GEERING, 1952. Fondamentale momento di riflessione e di raccolta dei dati è stato il Convegno di Cividale del Friuli, i cui atti sono stati pubblicati: *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa. Atti del congresso internazionale. Cividale del Friuli, 22-24 agosto 1980*, a cura di PETROBELLI, CORSI, 1989 (sul *Submersus iacet pharao* si veda il saggio di DELLA TORRE alle pp. 139-142). Per presenze anche molto tardive: PUGLIESE, 1995, pp. 17-45. L'orizzonte è stato ulteriormente ampliato dal Seminario di Studio sul tema "*Un millennio di polifonia liturgica tra oralità e scrittura*", promosso nel maggio 1996 dalla Fondazione Levi di Venezia, di cui si attendono a breve gli atti nella rivista "Musica e Storia".

⁴ Bergamo, Biblioteca Civica «Angelo Mai», MA 418 (*olim* Σ 2.53), Calendario-Salterio-Innario OP, 1491, ff. 156v-157r. Il codice è descritto in *Codici ...* 1989, scheda 146, pp. 340-342. La scheda e il commento sono sintetizzati in *Tesori miniati ...*, 1995, p. 180. Precisazioni riguardo questa ed altre testimonianze rinvenute nelle biblioteche di Bergamo negli *Atti Un millennio di polifonia ...* di cui in nota 3.

⁵ L'entità del fenomeno all'interno di una stessa istituzione può essere suggerita, sia pur per un periodo anteriore, dall'*Ordo officiorum ecclesiae senensis* stu-

diato ed edito da GONZATO in *Le polifonie primitive...* (cit. in nota 3), pp. 247-293.

⁶ Libro III, cap. 14 (*De falso contrapuncto*).

⁷ Perciò fu spesso indicato come "Codex Bonadies".

⁸ Purtroppo le edizioni in facsimile e le trascrizioni moderne hanno tenuto conto soltanto della parte più arcaica: *An Early Fifteenth-Century ...*, 1961; *Keyboard Music ...*, 1972.

⁹ *Kritische Briefe über die Tonkunst*, vol. II, Berlin 1764 (rist. anast. Hildesheim-New York: Georg Olms, 1974), p. 242. In notazione antica era stato pubblicato da padre Martini. Riproduzione dell'originale si veda *Bonadies* (a cura di Charles van den Borren) in *Die Musik ...*, 1952, alle coll. 103-104.

¹⁰ CATTIN, 1970, pp. 254-299. Va citata in proposito la figura del *presbyter* Johannes de Quadris, attivo proprio nell'ambito di quella Congregazione. Il recente ritrovamento, effettuato dallo scrivente, di un'ulteriore fonte del Lamento *Cum autem venissem* conferma Venezia e il Veneto quali centri irradiatori delle musiche del de Quadris: il manoscritto (Bergamo, Biblioteca Comunale «Angelo Mai», MA 58 [*olim* Δ. I. 21], sec. XV) proviene dal monastero di San Giorgio Maggiore. L'opera musicale è edita da CATTIN, 1972.

¹¹ Le fonti catalogate in *Le polifonie primitive ...* (cit. in nota 3) e le nuove acquisizioni emerse nel

Seminario di Venezia (cfr. *ibidem*) dimostrano chiaramente questa predilezione.

¹² Milano, Biblioteca Trivulziana, 393, *Liber totius curae animarum*. Descrizione in *I codici medioevali ...*, 1965, n. 100, pp. 61-62. La provenienza da Lodi è accertata dall'invocazione, nelle Litanie e nel Canone della Messa, dei santi qui venerati, san Bassiano e sant'Alberto Quadrelli. Alcuni dettagli sono degni di nota, particolarmente nel rito del Battesimo (che avveniva per immersione, come già sottolineato da don Carlo Trivulzio in annotazioni allegate al codice). La sottoscrizione di Franchinus de Fixiraga è a f. 31v; una seconda si trova al termine di un fascioletto aggiunto, contenente *Responsoria et officium mortuorum*. L'albero genealogico della famiglia Fissiraga è ricostruito nel volume monografico di CARETTA, CREMASCOLI, SALAMINA, 1951, pp. 38-39.

¹³ Nota MASSERA: "Ancora sotto l'influenza delle concezioni medievali, questi teorici tendono a farsi conservatori e difensori della tradizione mentre la conoscenza criticamente approfondita di Boezio permetteva loro di perlustrare il dominio delle scontrose teorie musicali con l'interesse, del tutto nuovo, di ricostruire, tramite l'illustre portavoce, la più genuina dottrina musicale dell'antichità classica, premessa e preparazione alle indagini sulle fonti dei musicisti antichi. La lettura di Boezio, con il seguito delle appassionate ricerche sulla originalità della sua elaborazione scientifica, apriva la via alla riscoperta del grande

Severino, non più capostipite della discendenza medievale quanto epigono della cultura classica", (1975, pp. 14-15).

¹⁴ *Extractum parvum musicae* (modernamente edito da F. Alberto Gallo), dedicato al nobile lodigiano Filippo Tresseno, sacerdote e professore di musica: secondo MILLER, i riferimenti agli *iuvenes Laudenses* e ai *Laudenses clerici* indicano che non è stato scritto più tardi del 1474, quando Gaffurio era "active as a priest in his hometown of Lodi and a singer in the cathedral" (1990, pp. 367-388: 368). Lo studioso mette in evidenza le ampie citazioni del *Lucidarium* di Marchetto da Padova, ricordandone la copia effettuata nel 1473 presso il monastero di San Pietro dallo stesso Gaffurio (codice di Tremezzo, Collezione Solacabiati). Ancora all'ambiente natale si richiama il *Tractatus brevis cantus plani*, dedicato al sacerdote Paolo Greco, nobile lodigiano (già nominato nella precedente opera): la mano guidoniana che apre il trattato reca l'iscrizione "Sancte Bassiane, doce Paulum Grecum cantare" (cfr. MILLER, *Ibidem*, pp. 370-372). San Bassiano, lo ricordiamo, è Patrono di Lodi.

¹⁵ Cfr. VAN DEN BORREN, 1952, coll. 102-105 : 103.

¹⁶ *Gaffurius's Practica Musicae ...*, 1968, pp. 105-128.

¹⁷ *Ibid.*, p. 106. Una spia è costituita dalle *auctoritates* citate: Boezio, Marchetto da Padova, Guido d'Arezzo, Isidoro di Siviglia. Quest'ultimo, simbolo stesso dell'enciclopedismo medioevale, significativa-

mente cade nell'edizione a stampa, nella quale irrompono autori quali Bacchio, Marziano Capella, Manuele Briennio, il medico, matematico e astrologo Giorgio Anselmi (autore di un *De musica*), e il grande protagonista dell'aristotelismo padovano Pietro d'Abano. Sui testi musicali greci fatti appositamente tradurre da Gaffurio vedi GALLO, 1963, pp. 172-174.

¹⁸ Il testo *Virgo mater ecclesiae* è assai diffuso come tropo alla *Salve regina*: l'intonazione polifonica, il cui testo presenta una strofa "personalizzata" sull'Ordine carmelitano, non ha però legame con la melodia del tropo monodico. Su quest'ultimo cfr. nel presente volume il saggio di Giacomo Baroffio, che ne ha trovato testimonianza anche nei codici di Lodi.

¹⁹ BANDERA, scheda descrittiva del codice in *Codici e incunaboli ...*, 1989, pp. 157-158. Rielaborando la scheda e il commento in *Tesori miniati ...* (1995, pp. 146-147), la studiosa limita giustamente l'osservazione all'aspetto iconografico, che pure in gran parte consta di schemi già correnti nei trattati musicali dei secoli precedenti.

²⁰ Si tratta della parte che concerne esclusivamente il canto piano, certo in ragione del fatto che l'opera non era ancora compiuta.

²¹ Sull'umanesimo di Gaffurio vedi ora PALISCA, 1985, in particolare il cap. 9 (*Gaffurio as a Humanist*), pp. 191-225.

²² L'osservazione è di CATTIN (cit. in nota 1), pp. 266-267.