

DAVIDE DAOLMI

L'ARISTOCRAZIA LOMBARDA E IL PRESTIGIO DELLA FROTTOLA: IL CODICE BASEVI 2441

Un'unica grande festa si celebra a Milano all'inizio del Cinquecento. È quella per il re di Francia Luigi XII che, scacciati gli Sforza all'inizio del secolo, da qualche anno è nuovo duca dei milanesi. L'entrata di Luigi del 1507¹ è la prima occasione per avere informazioni sul ruolo della musica in una Milano che, dopo la caduta di Ludovico il Moro, per quanto se ne sa, non ha più una cappella di corte².

Il 24 maggio il re è accolto da un carro trionfale simbolo delle virtù cardinali, su cui un giovane recita alcune ottave; al suono di «trombe e pifari» altri carri accompagnano il tragitto del re fino al castello, portando in processione «misteriose cose assai, le quali da' triumfanti romani se soliano anticamente usare», come ricorda la cronaca di Giovanni Andrea Prato³. Marin Sanudo puntualizza che le staffe del re sono tenute da Antonio Maria Pallavicino e dal giovane conte di Mesocco. Pallavicino era stato fra i primi a voltare le spalle al Moro contribuendo alla vittoria della Francia. Il ragazzo è invece il figlio del maresciallo Gian Giacomo Trivulzio, l'uomo più potente di Lombardia, colui che di fatto regge le sorti del ducato e che ha progettato e realizzato le trionfali feste per il re.

¹ Manca uno studio specifico su questa festa; le fonti considerate sono le cronache di Jean d'Auton (1466-1528), i diari di Marin Sanudo (1466-1536) e soprattutto la *Continuazione alla Storia di Corio* di Giovanni Andrea da Prato (1488-1519?) – si vedano *Chroniques de Louis XII par Jean d'Auton*, a cura di R. DE MAULDE LA CLAVIÈRE, Paris, Renouard, 1895, IV, pp. 303 sgg.; *I diarii di M. Sanuto: 1496-1533*, a cura di R. FULIN, Venezia, Tip. Visentini, 1882, VII, p. 83 sgg.; e G. A. PRATO, *Storia di Milano in continuazione ed emenda del Corio*, a cura di C. CANTÙ, «Archivio storico italiano», III, 1842, pp. 217-418: 260 sgg.

² Infondata l'affermazione di Barblan per cui nel 1509 era ancora attiva «a Milano una cappella musicale legata agli Sforza». L'erronea deduzione si basa sul trasferimento in Austria dei figli del Moro, i futuri duchi Massimiliano e Francesco, che tuttavia non abbandonano Milano nel 1509 ma dieci anni prima – si veda G. BARBLAN, *La vita musicale in Milano nella prima metà del Cinquecento*, in *Storia di Milano*, IX, *L'epoca di Carlo V*, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 1961, pp. 853-895: 854.

³ Il testo delle quattro ottave recitate (intonate?) su questi carri è riportato con significative varianti sia in Prato (*Continuazione*, pp. 260-262), sia in Sanudo (*Diarii*, pp. 89-93, con la relazione del podestà di Crema che descrive i carri in dettaglio).

Pochi giorni dopo, il 30 maggio, in occasione di una sontuosa cena per Luigi, cui parteciparono centinaia d'invitati, Trivulzio fece allestire nella piazza antistante la basilica di San Nazaro un enorme padiglione per intrattenere gli ospiti con rinfreschi e danze:

Nella parte più alta ... vi era un palco per i musicisti [*menestriers*], presenti fin dal mattino, che suonavano senza sosta, con strumenti fra cui trombe, bombardi, tamburini, viole ed altri tipi di strumenti dolci. (*Chroniques*, pp. 308-309; mia traduzione)

Prato ricorda inoltre che «si sentì cantare in un liuto da Diomede da Po» un sonetto per il re. I versi riportati, metà in latino e metà in italiano, celebrano la regalità di Francia. Diomede da Po, di cui nulla sappiamo se non quanto riferisce Prato⁴, doveva essere assai noto all'epoca perché sempre a lui, cinque anni dopo, sarà chiesto di celebrare in Duomo la morte di Gaston de Foix con una sua composizione, anch'essa al liuto⁵. Quest'altro brano, da quanto rivela il testo, non è né sacro, né latino, ma segue la forma di una ballata italiana a tre strofe, con ripresa e incipit-refrain (*Nel più bel fior de la sua verde etade*), forma aderente a quella della frottola tanto di moda allora. L'unica musica oggi conosciuta di Diomede è anch'essa una frottola, *Sempre avrò quel dolce foco*, che troviamo nel manoscritto cui fa riferimento il titolo di questo contributo e di cui dirò più avanti.

Nelle feste per Luigi affiora anche il nome di un'altra cantante al liuto, in quel momento nelle grazie di Pallavicino:

Piaceva assai el dolce sonare al re, et cantar di costui [di Diomede]; ma credo che più li piacessi el godere d'un'amasia di esso Pallavicino, nominata Catelina di S. Celso, di corpo formosissima, et in cantare, sonare et ballare forse più elegante che non conveniva a una proba giovane; poi d'ogni instrumento di luxuria era abundantissima, et nelle opere de ragione ingeniosissima: et tutte queste cose da lei più che la pudicicia furono existimate, quasi un'altra Sempronia. (*Continuazione*, p. 263)

⁴ Sempre che Diomede da Po non sia tal «Dionis dit Papin da Mantua» di cui un brano era nel perduto *Frottole libro decimo* del Petrucci – si veda C. GALLICO, *Primizie musicali di compositori mantovani nel Rinascimento*, «Atti e memorie della Accademia Virgiliana di Mantova», XLIII, 1975, pp. 49-78; 50-51. Sul *Libro decimo*: A. VERNARECCI, *Ottaviano de' Petrucci, Fossombrone, Monacelli*, 1881, p. 127; F. LUISI, *La musica vocale nel Rinascimento*, Torino, ERI, 1977, pp. 74-75; S. BOORMAN, *Ottaviano Petrucci*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 724 – il foglio di Bottrigari che elenca i brani di Petrucci sarebbe nella copia del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna di A. SCHMID, *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone*, Wien, Rohrmann, 1845; si veda C. SARTORI, *Bibliografia delle opere musicali stampate da Ottaviano Petrucci*, Firenze, Olschki, 1948, p. 159.

⁵ *Continuazione*, pp. 296-297.

A parte il giudizio morale (che certo Prato non avrebbe rivolto a un uomo), il dirla «nelle opere de ragione ingeniosissima» rivela che Caterina di San Celso doveva avere anche una buona formazione, che potrebbe anoverarla fra le poche compositrici di quegli anni.

Sia d'Auton, sia Prato, usano la parola «dolce» nei passi citati per evidenziare un modo di suonare che oggi diremmo ‘da camera’ – quello appunto di Diomede e di Caterina – in contrapposizione alle musiche con strumenti più sonori, usati soprattutto all’aperto, detti anche ‘cappella alta’, cioè sonora. Il corollario alla parola ‘dolce’ rimanda a musica più elegante, che richiede attenzione, espressione di una nobiltà d’animo condivisa fra interprete e ascoltatore. È quella musica unita alla parola che, disinteressata alle complessità della polifonia fiamminga, è manifestazione delle anime più raffinate e, come sancirà presto anche il *Cortegiano* di Castiglione, ha la sua espressione più tipica nel canto al liuto o accompagnato⁶.

Esiste un prezioso codice musicale compilato a Milano in questi anni che testimonia l’interesse dell’aristocrazia locale per tal genere lirico e cortigiano. È una raccolta di canzoni o frottole, che si rivela uno dei più eleganti canzonieri destinati a questo genere, e certamente uno dei più importanti, seppur poco studiato. Il canzoniere, oggi conservato nella Biblioteca del Conservatorio di Firenze, è noto con la segnatura Basevi 2441⁷, perché parte del lascito testamentario di Abramo Basevi, personaggio di spicco della scena musicale fiorentina, morto nel 1885⁸.

Le ragioni della compilazione del codice – con tutta probabilità legate al Trivulzio – non sono affatto ovvie, anzi partecipano di una trasformazione profonda dell’idea di musica che, refrattaria all’intellettualismo, cerca altre forme di giustificazione morale, a partire dalla scrittura, stabilendo un rinnovamento delle tecniche composite e la definizione di nuovi generi.

⁶ La bibliografia al riguardo è vastissima, mi limito a segnalare i contributi più recenti: L. DEGL’INNOCENTI *et al.* (edd.), *Interactions Between Orality and Writing in Early Modern Italian Culture*, New York, Routledge, 2016; B. WILSON, *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020; F. BORTOLETTI, *I mestieri di Orfeo*, Milano, Mimesis, 2020.

⁷ Propongo un’edizione del codice alla pagina www.examenapium.it/basevi. Ho adottato criteri diversi dalla precedente edizione di Renato Borghi rimasta inedita. Ringrazio l’autore per avermi fornito copia del suo fondamentale lavoro – si veda R. BORGHY, *Il manoscritto Basevi 2441 della Biblioteca del Conservatorio L. Cherubini di Firenze: edizione critica*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Pavia (Cremona), 1995.

⁸ A. M. TRIVISONNO, *The ‘Basevi’ Collection in the Library of Cherubini Conservatory*, «Fontes artis musicae», XXXII, 1985, 2, pp. 114-117; A. ADDAMIANO – J. SAMO, *Catalogo del Fondo Basevi nella Biblioteca del Conservatorio Luigi Cherubini di Firenze*, Roma, Torre d’Orfeo, 1994; J. ROSENBERG, *Abramo Basevi: A Music Critic in Search of a Context*, «The Musical Quarterly», LXXXVI, 2002, 4, pp. 630-688.

1. IL CODICE BASEVI

Il manoscritto è un cartaceo oblunghi di 72 fogli (corrispondenti a 9 quaterni) più due fogli di guardia originali a protezione⁹. È chiuso in una copertina rigida in pelle che già Becherini diceva «assai moderna con custodia»¹⁰. Dopo l'alluvione del 1966 e il conseguente restauro, persa la custodia, il codice ha oggi nuovi fogli di guardia e una rilegatura più solida. La prima carta pentagrammata reca al *recto* una scritta sette-ottocentesca su cui è intervenuta una seconda mano¹¹. La prima mano annotava:

Musica antica.
dell'anno circa 1400.

La seconda, forse consapevole che il codice non poteva essere così antico, sostituiva *anno* con *secolo* e correggeva *1400* in *1460*. Altre annotazioni portavano il titolo all'improbabile stato attuale:

Musica antica. *a 4 parti Cantanti*
con le parole
dell *secolo* circa *1460*.

Il rapporto del canzoniere con la cultura milanese non è stato subito riconosciuto. Il legato Basevi induceva a credere il libro fiorentino, finché Jeppesen ammise che «il manoscritto mostra poca affinità alla cultura musicale toscana»¹². Qualche anno dopo Joshua Rifkin si accorse che la mano che aveva compilato il codice corrispondeva a quella che s'incontrava in molti fascicoli del Librone 3 del Duomo di Milano¹³. L'edizione

⁹ Le dimensioni del foglio corrispondono approssimativamente a cm 15 × 21 (Jeppe sen: mm 143 × 210; Becherini: 145 × 205; Borghi: 144 × 210; Pantarotto: 146 × 210), il che, trascurando la rifilatura, permette di avere 4 bifogli oblunghi (fascicolatura in quaterni) ricavati da un foglio piano di oltre cm 60 × 42 – cfr. K. JEPPESEN, *La frottola*, 3 voll., København, Einar Munksgaard, 1968-1970, II, p. 50; B. BECHERINI, *I manoscritti e le stampe rare della Biblioteca del Conservatorio L. Cherubini di Firenze*, «La Bibliofilia», LXVI, 1964, 3, pp. 255-299: 264; BORGHI, Basevi, p. 30; M. PANTAROTTO, «*Scripsi et notavi*: *Scribes, Notators, and Calligraphers in the Workshop of the Gaffurius Codices*, in A. PAVANELLO (ed.), *Reopening Gaffurius's Libroni*, Lucca, LIM, 2021, pp. 59-164: 118.

¹⁰ BECHERINI, *I manoscritti*, p. 264.

¹¹ Jeppesen (*La frottola*, II, p. 50) la riconduce ad Abramo Basevi, ultimo proprietario del manoscritto, senza avvedersi però che vi è un doppio intervento.

¹² *Ibid.*

¹³ J. RIFKIN, *Scribal Concordances for Some Renaissance Manuscripts in Florentine Libraries*, «Journal of the American Musicological Society», XXVI, 1973, 2, pp. 305-326: 306.

critica del Basevi proposta dalla tesi dottorale di Renato Borghi tentava una datazione corrispondente al breve governo di Massimiliano Sforza (1512-1515). L'ultima frottola del codice, *Fami donna*, era riconducibile alla penna di Bartolomeo Cavassico, inserita in un suo diario nel 1510. Supporre una data del canzoniere di poco successiva conduceva facilmente all'episodio in cui Massimiliano nel gennaio del 1513, dopo aver ascoltato Marchetto Cara a Mantova, chiede di poter avere il musicista a Milano per qualche tempo. La redazione del codice sembrava una conseguenza dell'entusiasmo del duca per la frottola, genere di cui Cara, con Bartolomeo Tromboncino, era il più brillante esponente. Apparentemente ignaro del contributo di Borghi, qualche anno dopo William Prizer giungerà alle stesse conclusioni¹⁴.

Opportunamente Rodobaldo Tibaldi, pur collocando la redazione del Basevi durante gli anni di Massimiliano, ha fatto notare che affidarsi al diario di Cavassico per assegnare al 1510 un termine *post quem* non ha consistenza, dal momento che l'inserimento dei versi nel diario non corrisponde alla data di stesura, come dimostra il caso di altre composizioni¹⁵.

In seguito è stato possibile collegare il Basevi a un altro canzoniere milanese, quest'altro senza musica, con le liriche, in prevalenza sonetti, composte da un solo aristocratico milanese non identificato¹⁶. Si tratta di un codicetto calligrafato che raccoglie perlopiù *unica*; fanno eccezione due brani che si ritrovano proprio nel Basevi copiati consecutivamente (nn. 41-42): *Lassa ormai sta dura impresa* e *Io non so tenir nel cuore*. La raccolta di sonetti, oggi in una collezione privata, ma un tempo presso la biblioteca Trivulzio, fu compilata da Giovani Battista Lorenzi, celebre copista milanese che operò soprattutto per Ludovico il Moro e Gian Giacomo Trivul-

¹⁴ W. F. PRIZER, *Secular Music at Milan During the Early Cinquecento: Florence, Biblioteca del Conservatorio, MS Basevi 2441*, «Musica disciplina», L, 1995, pp. 9-57, poi ripreso senza significative novità in M. MORENO, *El Ducado de Milán y la transmisión de las composiciones castellanas en cancioneros musicales italianos: el manuscrito FC1*, «eHumanista», XXXV, 2017, pp. 512-533.

¹⁵ R. TIBALDI, *Repertorio trádito e repertorio coevo nelle intavolature per canto e liuto raccolte da Francesco Bossinensis*, in G. CATTIN – P. DALLA VECCHIA (edd.), *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*, Venezia, Fondazione Levi, 2005, pp. 491-590: 565.

¹⁶ Canzoniere già noto a F. Novati (*I codici Trivulzio-Trotti*, «Giornale storico della letteratura italiana», IX, 1887, pp. 137-185) e recentemente studiato nella tesi dottorale di Laura Quadrelli (2016), da cui poi L. QUADRELLI, *Anonimo milanese*, in A. COMBONI – T. ZANATO (edd.), *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 56-64; e EAD., *Un canzoniere milanese anonimo*, in S. ALBONICO – S. MORO (edd.), *Gaspare Ambrogio Visconti e la Milano di fine Quattrocento*, Roma, Viella, 2020, pp. 335-350.

zio¹⁷. L'informazione permise a Martina Pantarotto, che stava lavorando sui Libroni del Duomo di Milano, di ipotizzare un legame fra il cod. Basevi e la famiglia Trivulzio.

Pantarotto ha segnalato che il copista che ha partecipato al Librone 3 del Duomo (*ca* 1505)¹⁸, oltre al Basevi compilò, fra il 1503 e il 1509, anche alcune pagine di un panegirico di Gian Giacomo Trivulzio, opera di Arcangelo Madrignano¹⁹. La conferma della redazione milanese del Basevi si ha dalla filigrana, che Jeppesen interpretava dubitativamente come uno scorpione con una croce, mentre Pantarotto riconosce avere la caratteristica testa di bue, ricorrente nelle cartiere milanesi²⁰.

2. TRIVULZIO COMMITTENTE

Benché la storia lo ricordi soprattutto come uomo d'armi, Gian Giacomo Trivulzio fu un grande appassionato di arte e letteratura. Già Paolo Giovio, parlando dell'umanista Aulo Giano Parrasio (al secolo Giovan Paolo Parisio), ricorda che

tale era la fama [delle lezioni] del Parrasio che Trivulzio, uomo sessantenne al vertice dei grandi dignitari, soleva mostrarsi fra i giovani uditori²¹.

E Argelati, rifacendosi agli scritti del matematico Luca Pacioli²² (che il giovane Trivulzio aveva conosciuto a Napoli nei primi anni Novanta) dirà più o meno le stesse cose:

¹⁷ Su Lorenzi si veda G. BARBERO, *Nuovi manoscritti di Giovanni Battista Lorenzi copista e segretario milanese*, «Aevum», LXXXIV, 2010, 3, pp. 695-709, e la bibliografia ivi segnalata.

¹⁸ Per la datazione del Librone 3 si veda D. V. FILIPPI, *The Making and the Dating of the Gaffurius Codices*, in A. PAVANELLO (ed.), *Reopening Gaffurius's Libroni*, Lucca, LIM, 2021, pp. 3-58: 34.

¹⁹ Si veda su *Manus Online* la scheda del cod. Triv. 2079, conservato presso la Biblioteca privata Trivulzio (<https://manus.iccu.sbn.it/cnmd/0000173493>); l'edizione del manoscritto è in A. MADRIGNANO, *Le imprese dell'illusterrissimo Gian Giacomo Trivulzio il Magno*, a cura di M. VIGANÒ, Milano, Fondazione Trivulzio, 2014.

²⁰ PANTAROTTO, «*Scripsi et notavi*», p. 118.

²¹ «tanta Parrhasii fama, ut Trivultius summae dignitatis sexagenarius Imperator inter iuvenes auditores conspiceretur» (P. GIOVIO, *Elogia veris clarorum virorum imaginibus ap- posita*, Venezia, M. Tramezzino, 1546, c. 71v).

²² L. PACIOLI, *Divina proportione*, Venezia, P. Paganini, 1509, c. 24v; si veda anche C. DE' ROSMINI, *Dell'istoria intorno alle militari imprese e alla vita di Gian-Jacopo Trivulzio detto il Magno*, 2 voll., Milano, G. G. Destefanis, 1815, I, p. 602.

La sua erudizione [del Trivulzio] è inoltre testimoniata dalla partecipazione frequente a pubblici ginnasi e tutti si stupivano di un amore tanto ardente per la letteratura in un condottiero e uomo d'armi come lui²³.

Oltre ai recenti contributi di Pier Luigi Mulas attenti al collezionismo librario del Trivulzio²⁴, il più dettagliato riconoscimento dei suoi interessi artistici risale alla monografia di Carlo Rosmini, ma il suo ruolo di committente deve essere ancora studiato²⁵. Più che riconoscere, come fa Rosmini, le sue passioni letterarie – ricordando le dediche di stampe e manoscritti che gli venivano rivolte, o i numerosi versi in cui il poeta latino Lancino Curzio lo menziona, e non da ultimo lo stipendio assegnato a Cesare Sacchi, lettore personale del Maresciallo –, è importante leggere la passione culturale di Trivulzio alla luce dell'urgenza di affermazione sociale che segnò l'intera sua carriera.

Come per molte famiglie di origine militare, i successi in battaglia gli permisero di rafforzare lo *status* nobiliare. Fattosi notare sotto gli Sforza, condivise le ambizioni del duca e amico Galeazzo Maria (1466-1476) nel fare di Milano un centro culturale e in prospettiva la capitale d'Italia. Dopo l'omicidio del duca, Trivulzio entrò in contrasto con Ludovico il Moro che nel 1480 si appropriò di Milano con la scusa della minorità del legittimo erede. Trivulzio cercò spazio altrove acquisendo la val Mesolcina nei Grigioni, presto estesa ai territori circostanti, feudo con titolo comitale e privilegio imperiale di batter moneta. Il gesto fu interpretato dal Moro come atto di palese ostilità, e questi ‘esiliò’ il suo miglior generale nel Napoletano. A metà degli anni Ottanta il re di Napoli legò il Trivulzio agli Aquino, concedendogli la contea di Belcastro e una moglie, la seconda del condottiero. Quando, su sollecitazione del Moro, i francesi presero Napoli, Trivulzio colse l'occasione per rientrare nella politica lombarda offrendo i suoi servigi alla Francia, in quel momento alleata con Milano. Né mutò intenzioni quando Luigi XII s'impossessò del milanese spodestando il Moro.

²³ «Eruditionem porro illius testatam faciunt assiduitas publica gymnasia frequentandi, stuentibus omnibus in tanto duce, viroque inter arma nutrita, tam ardentem in litteras amorem» (F. ARGELATI, *Bibliotheca scriptorum Mediolanensium*, 4 voll., Milano, in aedibus Palatinis, 1745, III, col. 1528).

²⁴ P. L. MULAS, *Il libro d'ore di Gian Giacomo Trivulzio e alcune considerazioni sui manoscritti miniati appartenuti al Magno*, «Artes», VII, 1999, pp. 39-59; Id., *Codici miniati di Gian Giacomo Trivulzio*, «Viglevanum», XVII, 2007, pp. 8-27; Id., *Giovanni Giacomo Decio, il miniatore dei corali di Vigevano*, Vigevano, Società Storica Vigevanese, 2009.

²⁵ ROSMINI, *Dell'istoria*, cap. XIV. Un'utile sintesi su Trivulzio è quella di Maria Grazia Tolfo alla pagina <https://www.storiadimilano.it/> > Personaggi > Milanesi illustri > Gian Giacomo Trivulzio (aggiornamento 2002).

Nel 1499 la fedeltà del Trivulzio fu ripagata col titolo di maresciallo di Francia e marchese di Vigevano. Da quel momento la sua strategia culturale, proseguendo l'esuberante tradizione sforzesca, s'indirizzerà a confermare il prestigio di un monarca, benché senza corona.

Il primo segnale che rivela le ambizioni culturali di Trivulzio è la dedica che gli rivolge Alessandro Minuziano, primo editore milanese, a conclusione della sua monumentale *Opera ciceroniana*, quattro tomi *in folio*, lavoro di dieci anni e primo incunabolo di tutti gli scritti del filosofo. La dedica è datata 15 ottobre 1499, meno di un mese dopo l'insediamento del Trivulzio al posto del Moro²⁶.

L'azione più appariscente, quella di cui resta ancor oggi straordinaria testimonianza, è però la realizzazione dei dodici *Arazzi dei mesi*, su disegni del Bramantino, oggi al Castello Sforzesco. Si tratta di un'operazione tutt'altro che scontata: non solo il modello dell'arazzo, importato dal Nord Europa, testimonia, attraverso la monumentalità dell'operazione, la raffinatezza produttiva raggiunta dall'industria tessile lombarda, ma lo stesso soggetto – in cui il lavoro dei campi con le sue trasformazioni stagionali s'interseca alla celebrazione di Milano città ideale – rivela un'idea di governo che, pur sfruttando l'autopromozione (l'arazzo è innanzitutto un manifesto), non punta sull'esibizione dell'effimero e dello sfarzo, ma si fonda sui valori della realtà contadina, dove la fede è apparentemente assente a vantaggio di un umanesimo che guarda alla tradizione classica²⁷. Se il modello degli arazzi rimanda al ferrarese Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia – i cui carri romani forse ispirarono anche quelli allestiti per le feste di Luigi XII –, non meno significative per il soggetto furono le professioni contadine distribuite su dodici mesi che Trivulzio vide nella chiesa di Santa Maria del Castello a Mesocco, capoluogo della sua Mesolcina, eretta a contea e assegnata all'erede Gian Niccolò²⁸.

²⁶ I fogli di dedica sono in genere mancanti nelle numerose edizioni che elenca l'*Incunabola Short Title Catalogue*, forse eliminati dallo stesso editore per il provvisorio ritorno del Moro o forse perché aggiunti successivamente; si veda A. GANDA, *L'Umanesimo in tipografia: Alessandro Minuziano e il genero Leonardo Vego editori e stampatori*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. 63-65.

²⁷ Sugli arazzi: C. VICENZI, *Gli Arazzi di casa Trivulzio*, «Dedalo», I, 1929-30, pp. 45-66; N. FORTI GRAZZINI, *Gli arazzi dei mesi Trivulzio*, Milano, Comune di Milano, 1982; G. AGOSTI – J. STOPPA, *I mesi del Bramantino*, Milano, Officina Libraria, 2012; M. VIGANÒ, *Saper leggere l'opera d'arte: Gli arazzi di Gian Giacomo Trivulzio*, in A. JORI et al. (edd.), *Storia e storiografia dell'arte del Rinascimento a Milano e in Lombardia*, Roma, Bulzoni, 2016, pp. 355-388.

²⁸ R. BOLDINI, *Attorno all'autore degli affreschi di Santa Maria del Castello a Mesocco*, «Quaderni grigionitaliani», XXVIII, 1958-59, 2, pp. 131-139.

Anche la statua equestre che Trivulzio chiede a Leonardo nei mesi in cui il pittore è di nuovo a Milano (1506-1507) serve alla promozione della sua immagine e della sua memoria. Incaricare Leonardo della stessa impresa già pianificata dal Moro per la propria celebrazione era una rivalsa sullo Sforza, in quel momento ancora vivo e prigioniero del re di Francia. La statua avrebbe occupato la struttura quadrangolare da erigersi davanti all'antica facciata di San Nazaro i cui lavori, stando al secondo testamento (22 febbraio 1507)²⁹, sarebbero cominciati di lì a poco: si tratta di quello che conosciamo come Mausoleo Trivulzio, una struttura insolita che forse imita lo spazio rituale tradizionalmente laico del *Westwerk* nord-europeo.

Fu la salute precaria e poi la morte prematura del figlio a mutare l'umanesimo paganeggiante di Trivulzio in una sentita devozione cristiana. Ancora nel 1509, forse in conseguenza della nascita di Gian Francesco, suo primo nipote maschio, Arcangelo Madrignano è incaricato di compilare il panegirico latino di cui s'è detto, per celebrare le imprese militari del Trivulzio³⁰. Ma da lì le cose precipitano: la morte di Gian Niccolò (7 luglio 1512) segna un punto di non ritorno. Il progetto del cavallo di Leonardo, che finalmente nel 1511 aveva trovato la sua forma definitiva, viene abbandonato: le prolisse gesta di Madrignano tacciono al 1494, lasciate interrotte. Inoltre il ritorno di Massimiliano Sforza, in quegli stessi giorni, contribuisce al ritiro di Trivulzio dalle scene. Anche se il rinnovato ducato sforzesco durerà solo tre anni, fino alla sconfitta di Marignano (Melegnano, 1515), il ritorno dei francesi non coinciderà con un riposizionamento politico del Trivulzio. La cappella di San Nazaro non sarà più sede di tronfi ma, trasformata in *ex voto*, forse in ragione dello scampato pericolo del nipotino per una ferita invalidante alla gamba (1516), diventerà un luogo di meditazione e devozione³¹.

3. LA COMPILAZIONE DEL CANZONIERE

Allo stato attuale delle conoscenze non si hanno prove certe che la compilazione del Basevi sia legata al Trivulzio, ma gli argomenti che lo preferiscono a Massimiliano Sforza muovono anche da elementi interni al codice.

²⁹ M. VIGANÒ, *Gian Giacomo Trivulzio, la Madonna di Lonigo e la Trivulziana a San Nazaro di Milano*, in S. MARINELLI (ed.), *Aldèbaran III. Storia dell'arte*, Verona, Scripta Edizioni, 2015, pp. 57-86: 63.

³⁰ Rimasto incompiuto, è stato recentemente pubblicato e tradotto in VIGANÒ, *Madrignano: Le imprese*.

³¹ VIGANÒ, *Gian Giacomo Trivulzio, passim*.

Durante il Quattrocento si era creata una nuova scrittura detta umanistica o «antiqua» che aveva sostituito la gotica (con maiuscole in onciale) a favore di una rinnovata forma di carolina (con maiuscole in epigrafica romana). Da qui si svilupparono due grafie, una posata con le grazie dell'epigrafica estese alle forme minuscole, e una corsiva tipica degli umanisti italiani e perciò detta «italica». La forma posata fu quella prediletta dai primi stampatori italiani, cui si affiancarono presto anche i caratteri mutuati da quella corsiva³².

Sappiamo che Trivulzio teneva al suo servizio una squadra di copisti, sia per ragioni amministrative, sia per arricchire la sua biblioteca di pregiati manoscritti³³. Fra le varie grafie riferibili a questa squadra, una, calligrafica e posata (perfetta imitazione dei caratteri a stampa), è ricondotta al citato Lorenzi. Fra le altre, tutte corsive, la più bella è quella che si ritrova anche nel Basevi. Di Lorenzi conosciamo però solo la forma posata. Marzia Pontone si pone il problema di quali fossero i modi con cui il copista scriveva in corsivo, ma non azzarda una risposta³⁴. L'ipotesi che qui si avanza è appunto che il Basevi, in corsivo con capilettera calligrafati, riveli la sua mano.

Il codice Trivulziano 2079, che raccoglie il panegirico di Madrignano per Trivulzio, è introdotto da una *Praefatio* (ff. 1-9) nella posata di Lorenzi. Le pagine che seguono (ff. 10-26) sono quelle che Pantarotto ha ricondotto alla mano del copista del Basevi, senza però poterlo identificare con Lorenzi. Giliola Barbero ammette che la forma di questo corsivo «condivide alcuni elementi con l'umanistica di Giovanni Battista Lorenzi», e al riguardo offre alcuni esempi³⁵. Non è improbabile che Lorenzi abbia scritto in posata la *Praefatio* per poi passare alla corsiva per le prime successive pagine del panegirico, lasciando la compilazione restante a mani differenti. Inoltre, se si osservano i fregi a penna che decorano i capilettera del Basevi e li si confrontano con le capitali del libro d'ore di Trivulzio di mano del Lorenzi³⁶, ci sono buone ragioni per supporre che tali fregi appartengano alla stessa mano.

Potrebbe apparire strano che un copista con competenze musicali lavori soprattutto fuori dal contesto musicale. In realtà, ammettendo che sia lo stesso copista, potremmo immaginare che Lorenzi sia stato solo prestato

³² A. PETRUCCI, *Breve storia della scrittura latina*, Roma, Bagatto Libri, 1989, §§ 31-35.

³³ MULAS, *Giovanni Giacomo Decio*, p. 15.

³⁴ M. PONTONE, *I manoscritti trivulziani per Massimiliano Sforza e l'attività milanese del copista Giovanni Battista Lorenzi*, «Aevum», LXXXVII, 2013, 3, pp. 685-707: 694.

³⁵ In VIGANÒ, *Madrignano: Le imprese*, p. XVI.

³⁶ MULAS, *Il libro d'ore*, pp. 43-44.

a incarichi musicali. Del resto, benché sia straordinariamente precisa, la stesura del Basevi ogni tanto incorre in errori che mostrano una conoscenza incerta della musica. Clamoroso l'attacco del primo brano del codice dove *Altus* e *Bassus*, compilati uno sotto l'altro, esordiscono con un errore armonico (*mi contro fa*) che anche uno studente di musica avrebbe notato (f. 2r):



Supponendo il Lorenzi uno scriba professionista ma non un musicista, si riesce a giustificare gli errori del Basevi, che contrastano con una stesura tanto calligrafica, e si comprende perché il più elegante e raffinato fra i copisti dei Libroni del Duomo abbia contribuito per solo un breve periodo a questo incarico presso la Cattedrale (intorno al 1505)³⁷.

Va osservato che pressoché tutti i brani del Librone 3 del nostro copista sono di autori franco-fiamminghi (Brumel, Compère, Josquin) e vengono a costituire il nucleo più importante delle composizioni fiamminghe del Duomo, il che potrebbe essere semplicemente legato al nuovo clima politico – il Librone 3 fu copiato durante il ducato di Luigi XII –, ma potrebbe anche suggerire, come ha opportunamente ipotizzato Agnese Pavanello³⁸, un intervento esterno stimolato proprio dal francofilo Trivulzio che, oltre alle fonti musicali, mise a disposizione anche il suo miglior copista. In effetti, fra le messe realizzate dal copista del Basevi, oltre alla *Hercules Dux Ferrarie* di Josquin – la più antica versione manoscritta, indipendente dalla stampa di Petrucci (1505) –, è copiata anche la messa *Galeazescha* di Compère, riconducibile al ducato di Galeazzo Maria. Non solo si tratta di una messa ‘vecchia’ di oltre trent’anni, peraltro già in parte copiata nel Librone 1, ma di un lavoro legato a uno Sforza, in contrasto col nuovo governo. Tuttavia Galeazzo Maria, come accennato, fu grande amico del Trivulzio, con cui non solo condivise gli studi ma anche il progetto di rinnovamento di Milano. Non è quindi improbabile che «la copia della *Galeazescha* nel Librone 3 scaturisse da un preciso desiderio [del Trivulzio] di onorare la memoria del duca defunto»³⁹.

³⁷ A. PAVANELLO, *The Non-Milanese Repertory of the Libroni: A Potential Guide for Tracking Musical Exchanges*, in EAD. (ed.), *Reopening Gaffurius's Libroni*, pp. 217-270: 245 e 248, colloca la stesura delle pagine del Librone 3 della stessa mano del Basevi al periodo dal 1502 al 1507.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibi*, p. 256 (mia traduzione).

Ammettendo che il copista del Basevi fosse proprio Lorenzi, restano aperte le ipotesi sulla committenza di Massimiliano. Lorenzi infatti fu anche suo segretario negli anni in cui riprese il ducato, proseguendo evidentemente i suoi incarichi di copista di corte⁴⁰. In realtà non è così facile ricordurre la stesura del canzoniere al breve regno dello Sforza: quelli furono anni difficili e incerti, in cui pare poco probabile che il duca abbia avuto occasione di promuovere la compilazione di codici musicali, tanto più se di pregio. È vero che Massimiliano amava il genere della frottola⁴¹, ma la compilazione di un codice, e soprattutto di un codice così raffinato, unitamente all'originalità del genere raccolto, musica di mero intrattenimento, è un'operazione non così ovvia, e non basta la passione per i divertimenti cortigiani a giustificarla.

4. I CANZONIERI FRA QUATTRO E CINQUECENTO

Il canzoniere con notazione, almeno prima della stampa musicale, ha uno *status* ancora problematico. Perlopiù è un prodotto di lusso e raccoglie soprattutto canzoni francesi. In Italia, la cui attività musicale non è meno vivace di quella francese, l'esito manoscritto è scarsissimo, se non inesistente. Le ragioni sono state in parte spiegate dagli studi di Pirrotta⁴² come conseguenza di una diffidenza del primo Umanesimo (1430-1480) per le forme scolastiche del sapere, inteso come residuo delle vecchie *élites* ecclesiastiche, fra le cui numerose colpe vi era lo Scisma d'Occidente (1378-1418). L'artificio compositivo del mottetto fiammingo appariva pertanto

cosa troppo arzigogolatamente medievale, invecchiata e lontana dalla classicità e naturalezza che essi [gli umanisti] aspiravano a ristabilire. (Pirrotta, *Tradizione orale*, p. 180).

Accanto a questo fenomeno tipicamente italiano si deve però aggiungere la scarsa abitudine della Penisola all'uso della scrittura musicale nella formazione scolastica, pratica al contrario diffusa nelle *maîtrises* france-

⁴⁰ BARBERO, *Nuovi manoscritti*, pp. 704-705.

⁴¹ BORIGHI, *Basevi*, pp. 75-77; PRIZER, *Secular Music*, pp. 30-35.

⁴² Soprattutto N. PIRROTTA, *Musical and Cultural Tendencies in 15th-century Italy*, «Journal of the American Musicological Society», XIX, 1966, pp. 127-161; trad. it. in Id., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 213-249; Id., *L'Orfeo degli strambotti*, in Id., *Li due Orfei*, Torino, Eri, 1969, pp. 5-44; e Id., *Tradizione orale*. Per un approccio più recente si veda WILSON, *Singing to the Lyre*.

si: una differenza nei metodi didattici che risaliva al sistema delle scuole carolingie e che già in passato aveva prodotto differenze fra i canzonieri troubadorici senza notazioni (di compilazione italiana) contro l'uso diffuso del rigo musicale nelle coeve compilazioni francesi. Tale differenza ora riconosceva le competenze della musica scritta come prerogativa *ultramontana*, ovvero dei musicisti franco-fiamminghi di formazione scolastica. Ancora negli anni Ottanta Poliziano, nel parlare della bellezza seduttiva della musica, ironizzava sulla scrittura musicale definendola «notata musicis accentuiculis carmina» (canti scritti con segnetti musicali)⁴³.

D'altra parte sarà proprio l'amore degli umanisti per il libro che, alla fine del Quattrocento, permetterà di introdurre la scrittura nella produzione musicale italiana, produzione che fino a quel momento si realizzava quasi esclusivamente come performance, identificandosi sostanzialmente con il 'cantare al liuto' o 'alla lira'.

Per gran parte del Quattrocento la diffidenza per il libro musicale non era mossa da un disinteresse dei nuovi intellettuali italiani per la musica, ma dalla convinzione – in gran parte vera – che la magia del canto non si potesse scrivere, perché la forza della musica non era in un'astrazione della melodia, del ritmo o dell'armonia, ma nella capacità di dar vita alla parola cantata attraverso l'abilità, il gusto, l'emozione dell'interprete.

Il grande erudito lombardo Vincenzo Colli, detto Calmeta (1460-1508), segretario negli anni Novanta di Beatrice d'Este, nonché amico e biografo di Serafino Aquilano, il più ammirato 'cantore al liuto' di quel tempo, esaltava il cantare in versi avvertendo di non indugiar in «arguzie e invenzioni»⁴⁴, preferendo al contrario

coloro che cantando mettono tutto lo sforzo in esprimere ben le parole, quando sono di sostanza, e fanno che la musica le accompagna con quel modo che sono i padroni da servidori accompagnati. (*ibid.*)

Parallelamente, la minore importanza che la composizione fiamminga concedeva alla parola rispetto alla musica alimentava negli Umanisti la diffidenza verso la polifonia imitativa.

Pertanto la lirica accompagnata italiana – oda sonetto strambotto capitulo barzelletta o più genericamente frottola –, sebbene abbia una storia

⁴³ Lettera a Pico della Mirandola (s.d.) nel libro XII delle sue *Epistolae*; già citata in PIRROTTA, *L'Orfeo degli strambotti*, p. 36, e ripresa più estesamente in E. ABRAMOV-VAN RIJK, *Parlar cantando: The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600*, Bern, Lang, 2009, p. 152.

⁴⁴ V. CALMETA, *Prose e lettere edite e inedite*, a cura di C. GRAYSON, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1959, p. 22.

che è possibile far risalire ai trovatori, registra il tentativo sistematico di scrivere la musica solo alla fine del Quattrocento⁴⁵. Il trasferimento al foglio non è però indolore e produce una profonda alterazione nella natura musicale della frottola, e i limiti ancora vistosi della notazione sono solo parte del problema.

La condizione tipica della forma scritta della frottola⁴⁶, la stessa che ritroviamo nel Basevi, assume una conformazione lontana dalla prassi. Al di là delle strutture adottate, più o meno sempre riconducibili a una forma strofica con ripresa, l'aspetto più appariscente è quello di polifonia a quattro parti con il testo unito al solo *cantus*. Se la frottola coincide con il canto al liuto, ci si chiede come quattro parti polifoniche, peraltro copiate separatamente, possano soddisfare le esigenze esecutive. Lo stesso disagio era già stato espresso da Alfred Einstein, che dubitava che un singolo interprete potesse usare direttamente la stampa di Petrucci o, nel caso di un ensemble, temeva che esso non avesse agio di distribuirsi attorno alla piccola doppia pagina aperta.

Una cosa è certa – scrive Einstein –, le prime stampe profane di Petrucci offrono solo materiale grezzo per una performance che diventa di per sé un problema.

⁴⁵ Una disamina dei più antichi casi quattrocenteschi di cui abbiamo occasionale testimonianza è in LUISI, *La musica vocale*, pp. 100 sgg. Per un censimento della musica profana in volgare fra Quattro e Cinquecento si veda JEPPESEN, *La frottola*; I. FENLON – J. HAAR, *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988; e G. CATTIN, *Nomi di rimatori per la polifonia italiana del secondo Quattrocento*, «Rivista italiana di musicologia», XXV, 1990, 2, pp. 209-311.

⁴⁶ La terminologia che ruota attorno alla frottola è ambigua. A parte le liriche che possono essere identificate in base al verso (oda, capitolo, strambotto, sonetto, etc.), quando si tentano classificazioni formali su base musicale tutto è più complicato. Benché la distinzione tra frottola (in prevalenza stessa musica fra strofa e ripresa) e barzelletta (musica diversa) sia stata più volte ribadita da Pirrotta, in realtà tale interpretazione fa corrispondere la barzelletta alla forma ballata. Considerando che il nome «frottola» era più spesso utilizzato come genere e non come forma, da cui le incongruenze rilevate, appare più utile riconoscere la prima strofa come ‘corta’ (frottola) o ‘d’esordio’ (barzelletta), come ho argomentato nella sezione *Forme* dell’edizione *on line* del codice Basevi sopra riferita (nota 7) – si veda N. PIRROTTA, *Tradizione orale e tradizione scritta della musica*, in F. A. GALLO (ed.), *L’Ars Nova italiana del Trecento III*, Certaldo, Centro di studi sull’Ars nova, 1970, pp. 431-441, rist. in Id., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, pp. 177-184: 182; Id., *Before the Madrigal*, «The Journal of Musicology», XII, 1994, 3, pp. 237-252: 238-239; Id., *Florence from Barzelletta to Madrigal*, in I. ALM et al. (edd.), *Musica Franca: Essays in Honor of Frank A. D’Accone, Stuyvesant, Pendragon*, 1996, pp. 7-18: 9; A. M. CUMMINGS et al., *The Genus ‘Frottola’, the Species ‘Frottola’, and the Barzelletta*, «Musica Disciplina», LXI, 2018, pp. 65-107: 84-85.

E conclude:

Ciò che è spesso vero in campo musicale qui trova nuove conferme: il suono reale è qualcosa di molto diverso dalla secca notazione, che è solo un'indicazione imperfetta e un suggerimento all'esecuzione⁴⁷.

L'uso delle quattro parti per la frottola non è però un'invenzione di Petrucci, non solo perché già in uso, ma perché ultima tappa di una evoluzione della notazione dei canzonieri che fin dagli esordi avevano rinunciato a una corrispondenza diretta fra prassi e scrittura.

5. L'ARTIFICO DELLA SCRITTURA

Da sempre il libro di musica è un testimone infedele della prassi – si pensi alla tradizione liturgica che, almeno da otto secoli, ricopia incessantemente le stesse melodie malgrado il gusto musicale e quello esecutivo siano in costante evoluzione⁴⁸. Ma più che in altri contesti il canzoniere – testimone straordinario di quella che è forse la più ‘sociale’ fra le tradizioni musicali – si rivela il meno affidabile nel restituire le pratiche coeve. A osservare dall’alto l’evoluzione del canzoniere sembra che nel corso dei secoli la lirica trasmessa su libro sia diventata una composizione sempre più complessa: nel Duecento i trovatori annotano una melodia senza ritmo, nel Trecento le prime ballate arsnovistiche usano la mensura aggiungendo una o due voci d’accompagnamento, nel Quattrocento la *chanson* francese sancisce l’uso sistematico delle tre parti, nel Cinquecento la frottola italiana approda definitivamente alle quattro che diventano cinque con il madrigale.

Nella realtà la canzone, benché sia espressione di esecuzioni diversissime per epoca e luogo, rimane un canto con accompagnamento strumentale, almeno nella sua condizione più comune. Quello che cambia è il modo di trasferire su carta la sua musica, un tentativo approssimativo di registrare quello che è di fatto un elemento inafferrabile, cioè il piacere di cantare, il piacere di ascoltare. Ma esattamente come una melodia troubadorica è

⁴⁷ A. EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, 3 voll., Princeton, Princeton University Press, 1949, I, p. 58 (mia traduzione).

⁴⁸ Qualche aggiornamento viene introdotto (prezioso, sapendolo ricollegare alla prassi), ma è solo un residuo artificiale delle reali trasformazioni – cfr. D. TORELLI, «*Cantabimus et psallemus*: *L’immagine dei libri di canto francescani*, in M. BENEDETTI – T. SUBINI (edd.), *Francesco da Assisi: Storia, arte, mito*, Roma: Carocci, 2019, pp. 143-160; 148 sgg.; e più in generale G. BAROFFIO, *I libri liturgici musicali, con particolare attenzione ai codici italiani*, in C. FIORE (ed.), *Il libro di musica*, Palermo, L’Epos, 2004, pp. 21-42: 23-24.

incapace di restituire la prassi duecentesca, così l'unione di altre voci, a imitazione del modello nobile del mottetto, ha pochissimo a che fare con i modi con cui si cantavano *chansons* e frottole.

Quello che resta semmai riconoscibile è il doppio livello armonico proprio della canzone distribuito fra canto (o *superius*) e accompagnamento (o *tenor*); questa seconda parte, ancora assente nei canzonieri più antichi, è stata introdotta dal Trecento, cioè quando la notazione è stata in grado di scandire il tempo. In quell'epoca era il *tenor* e non il basso a riassumere il ruolo di accompagnamento, ruolo che non coincide di fatto con la condizione esclusivamente melodica di una seconda voce, ma poteva sostituiva le prerogative idiomatiche degli strumenti che accompagnavano l'esecuzione⁴⁹. Il basso ancora non si scrive perché altro non è che un rinforzo estemporaneo dei fondamentali delle armonie scaturite dall'incontro fra *cantus* e *tenor* (non a caso il basso, quando sarà scritto, apparirà saltellante, e assai poco cantabile)⁵⁰. La terza parte delle *chansons* francesi del Quattrocento non è invece un basso ma più spesso un controcanto (*contratenor*), che non esclude l'aggiunta del basso (sempre non scritto, ma potenzialmente adattato estemporaneamente), ma che serve a far sembrare la *chanson*, almeno sulla carta, prodotto eminentemente cortigiano, più vicina alle forme polifoniche e quindi prestigiosa quanto un mottetto.

La scrittura della frottola italiana non è quindi un'evoluzione della *chanson* francese a tre, ma una soluzione parallela, forse più radicale, che porta alla luce, sul finire del Quattrocento, un sommerso popolare, quasi

⁴⁹ Il fenomeno è presagito in PIRROTTA, *Li due Orfei*, p. 26. Sono ancora da studiare i modi con cui il Quattrocento sviluppa la forma polifonica, tenendo conto che, come per il caso qui affrontato, ciò che è scritto non corrisponde necessariamente a quanto suonato. La contrapposizione fra un contrappunto strutturato (teoria ‘triadica’ che muove da Heinrich Besseler) e l’accumulo di parti (teoria della ‘griglia diadica’ che inizia con Rudolf Ficker) forse può essere opportunamente riletta non come un’alternativa ma come due modelli possibili con cui operava il compositore: imitativo e triadico per il polifonista, e legato al rapporto *cantus-tenor* per il cantore al liuto (non a caso la contrapposizione teorica divide gli studiosi in funzione del repertorio indagato). Un utile approccio alla storiografia sul fenomeno è in K. N. MOLL (ed.), *Counterpoint and Compositional Process in the Time of Dufay*, New York, Garland, 1997 (con traduzione inglese della più significativa letteratura tedesca). Fra i contributi più recenti meritano una lettura, per motivi diversi, M. P. FERREIRA, *Dufay in Analysis, or – Who Invented the Triad?*, in Id., *Revisiting the Music of Medieval France: From Gallican Chant to Dufay*, Farnham, Ashgate, 2012, pp. 27-66; e J. E. CUMMING, *From Two-Part Framework to Movable Module*, in J. A. PERAINO (ed.), *Medieval Music in Practice: Studies in Honor of Richard Crocker*, Middleton, American Institute of Musicology, 2013, pp. 177-215.

⁵⁰ È probabile che il basso, proprio per la sua condizione ‘non melodica’, non fosse considerato una parte ma una serie di svincolati rinforzi armonici.

esclusivamente performativo. La canzone italiana, entrata negli usi di corte e apprezzata dagli umanisti, accede per la prima volta alla scrittura, forse goffamente, pretendendo di esser persino più nobile di quella francese. La quasi totalità delle frottole è a quattro parti. La prima parte aggiunta nella tradizione italiana, proprio per la derivazione performativa, non è il controcanto, ma il basso, perché nel basso riconosce la forza ritmica e armonica della canzone. Non è cioè la complessità polifonica che conta nella tradizione italiana, malgrado i modelli adottati dalla scrittura, ma il peso sonoro che accompagna il canto, una sorta di presagio anticipatorio del basso continuo. Dal momento però che la frottola quando accede alla scrittura si pone come prodotto ‘alto’ (in quanto musica di corte), non potrà esser da meno rispetto alla tradizione francese e adotterà, sebbene con poca convinzione, anch’essa il controcanto (*altus o contratenor*), benché come ultima ‘aggiunta’, spesso *ad libitum*.

Il consolidamento delle quattro parti si deve però alla stampa e in particolare a Petrucci che sancirà uno standard notazionale cui tutti si adegueranno, anche in Francia a partire dagli anni Venti del Cinquecento⁵¹. Le prime stesure di canzoni colte si erano affidate al modello del manoscritto mottettistico, in cui tutte le voci si distribuivano su una doppia pagina. Petrucci recupererà l’impianto ma, per il complesso sistema di stampa che adotta, una stampa a triplice impressione, escluderà pagine troppo grandi: il suo foglio ideale è l’ottavo⁵² che, per evitare un rigo troppo corto e troppi a-capo, verrà ruotato⁵³. La scelta di pubblicare libri oblunghi forse non è interamente originale, ma sarà da quel momento privilegiata, ideale per brani brevi perché capace di far corrispondere ciascun canto a ogni doppio foglio.⁵⁴

⁵¹ L. F. BERNSTEIN, *Notes on the Origin of the Parisian Chanson*, «The Journal of Musicology», I, 1982, 3, pp. 275-326.

⁵² Spesso il formato dei libri di Petrucci è indicato come «quarto oblungo», ma i fascicoli sono sempre di 8 carte (lo stesso *colofon* annota «omnes quaterni»); è quindi probabile che Petrucci dividesse il foglio piano in due prima di metterlo in stampa, unendo di fatto due mezzi fascicoli, ciascuno in quarto – si veda SARTORI, *Bibliografia*; e D. W. KRUMMEL, *Oblong Format in Early Music Books*, «The Library», XXVI, 1971, 4, pp. 312-324.

⁵³ È probabilmente questa la ragione del libro oblungo di Petrucci. Prova ne è che verrà conservata anche per i mottetti (1502), che non necessitano di esaurirsi nella doppia pagina. E verrà conservata anche per le messe stampate in libri parte. L’ipotesi di Boorman (*Ottaviano Petrucci*, pp. 122-123) per cui quelli erano gli impianti usati da Petrucci, che poi sarebbe stato troppo costoso modificare, è condivisibile, ma non spiega perché furono in tal modo concepiti all’inizio.

⁵⁴ È difficile dire se Petrucci abbia ‘inventato’ il formato oblungo o si sia rifatto a modelli manoscritti preesistenti. La datazione di manoscritti musicali oblunghi prima del 1501 è congetturale e s’è dimostrata via poco sostenibile (si veda LUISI, *Musica vocale*, p. 152). Tuttavia c’è almeno l’oblungo di Modena (α.F.9.9) che sembra essere stato compilato nel

La doppia pagina aperta, soprattutto se in formato oblunghi, obbliga a una specularità delle parti che rende l'uso delle quattro voci inevitabile. Ma, almeno per la frottola, il nuovo standard tipografico è percepito comunque come separato dagli usi musicali diffusi. Rimane cioè un adeguamento alle costrizioni della scrittura che, in un genere così libero come la frottola, poco peso avevano sulla prassi. Sono semmai i modi con cui oggi eseguiamo la musica antica che, dimenticando quale distanza esisteva fra la scrittura e la prassi, preferiscono affidarsi al testo con rigore feticistico, frantendendo profondamente la prassi dell'epoca e sopravalutando la notazione. Sulla base di queste considerazioni è possibile mettere meglio a fuoco il ruolo culturale del canzoniere Basevi.

6. CODICI CORTIGIANI

Il Basevi è un manoscritto calligrafato e straordinariamente elegante: pur mancando del dedicatario, è chiaramente destinato ad essere conservato nella biblioteca di un principe o a diventare un dono prezioso. È uno degli ultimi esempi nel suo genere, perché la stampa renderà sempre più raro il manoscritto di pregio, lasciando spazio solo a manoscritti ‘di servizio’ per uso personale o documentario. Limitatamente alla produzione frottolistica, cioè alla canzone italiana, si conoscono decine di manoscritti prodotti fra la fine del Quattrocento e la prima metà del secolo successivo, ma solo una manciata di questi – tre verticali e altrettanti oblunghi – si pongono come libri di pregio. Sono tuttavia proprio questi codici più raffinati a rispondere all’ideale grafico e formale che si andava affermando: non a caso i tre volumi verticali sono precedenti a Petrucci, mentre quelli oblunghi sono presumibilmente successivi, ormai condizionati dal modello tipografico.

Il più antico, riconducibile agli anni Ottanta del Quattrocento è il Perugia 431, di stesura napoletana⁵⁵. Il luogo di compilazione testimonia gli interessi musicali della corte aragonese, dove pochi anni prima vide la luce lo Chansonnier Mellon, e dove si stavano elaborando nuove teorie musicali d’impronta umanistica (a Napoli, come noto, s’incontrarono Tinctoris e

1496 a Padova (JEPSEN, *La frottola*, II, p. 79; cfr. anche G. LA FACE, *Gli strambotti del codice Estense a.F.9.9*, Firenze, Olschki, 1990); ma vedi oltre per la discussione di questo aspetto.

⁵⁵ G. CILIBERTI, *Struttura e provenienza del manoscritto Perugia, Biblioteca Comunale 431 (G20): Nuovi contributi*, in B. BRUMANA – G. CILIBERTI, *La musica e il sacro*, Firenze, Olschki, 1997, pp. 21-63.

Gaffurio)⁵⁶. Il modello del manoscritto è quello francese con *cantus*, *tenor* e *contratenor*, ma il Perugia è estremamente composito. La parte profana si trova al centro, preceduta e seguita da brani liturgici, quasi a proteggere il più fragile prodotto in italiano, che dopo oltre mezzo secolo di silenzio ricominciava ad accedere alla scrittura. Anche l'eliminazione del testo dalla maggior parte dei brani, ricondotti cioè a pura polifonia (come farà Petrucci agli esordi con l'*Odhecaton*), sembra rispondere all'esigenza di nobilitare canzoni d'intrattenimento trasformandole in astratte polifonie. Qui inoltre si coglie l'*horror vacui* tipico dei codici calligrafati che devono disporre tre parti sulla doppia pagina aperta. Varie le soluzioni adottate: il *tenor* è esteso su due pagine (cc. 79v-83r), viene aggiunta una quarta parte (cc. 92v-107r), si comprime il tutto in una facciata (cc. 107v-112r), occasionalmente il modello a tre viene espanso a cinque ma da una mano successiva (cc. 114v-116r).

La stessa strategia dell'eliminazione del testo poetico verrà adottata estensivamente dal secondo canzoniere, il vaticano C.G.XIII.27, probabilmente di compilazione fiorentina e donato al figlio di Lorenzo il Magnifico nei primi anni Novanta del Quattrocento⁵⁷. Qui i brani, di origine prevalentemente francese, sono più spesso a tre voci, ma l'aspetto interessante è che *cantus* e *tenor* si completano sempre con un *bassus*, non con un *contratenor*. Benché in alcuni casi sia solo una differenza terminologica, più spesso il basso, segnatamente nei brani italiani, ha la funzione di rinforzo armonico. Si tratta di una soluzione che prende le distanze del modello francese perché l'estensore prova a scrivere una parte che fino a quel momento era stata lasciata all'improvvisazione.

Il più tardo fra i canzonieri verticali calligrafati, collocabile in una data molto vicina all'anno 1500 (forse anche dopo), è l'Egerton 3051 della British Library che, diversamente dai precedenti, è realmente una raccolta di frottole⁵⁸. Benché sia considerato di provenienza fiorentina o romana, più

⁵⁶ Sull'ambiente umanistico napoletano e Gaffurio cfr. G. D'AGOSTINO, *Il soggiorno di Gaffurio a Napoli e il contesto musicale locale*, in D. DAOLMI (ed.), *Ritratto di Gaffurio*, Lucca, LIM, 2017, pp. 105-126.

⁵⁷ A. ATLAS, *The Cappella Giulia Chansonnier*, 2 voll., New York, Institute of Mediaeval Music, 1975-1976.

⁵⁸ In relazione a questo codice sono una ventina di fogli noti come Wolffheim Fragment, conservati a Washington (Library of Congress, M2.1.M6 Case) e considerati parte di un unico volume (il copista è in effetti lo stesso); questi però raccolgono *chansons* francesi senza testo con un *layout* diverso – si veda M. STAHELIN, *Eine Florentiner Musik-Handschrift aus der Zeit um 1500: Quellenkundliche Bemerkungen zur Frottola-Sammlung Ms. Egerton 3051 des British Museum und zum 'Wolffheim-Manuskript' der Library of Congress*, «Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft», I, 1972, pp. 55-81.

probabilmente fu realizzato nel Nord Italia dove il genere era maggiormente diffuso⁵⁹. La pagina dell’Egerton è specificamente progettata per raccogliere frottole, con tre righi in alto, tre in basso e uno spazio bianco al centro per il testo delle strofe successive alla prima. L’impaginazione esclude la possibilità di avere solo tre parti e pertanto obbliga l’estensore ad integrare sempre la parte dell’*altus* (l’unica che a volte differisce da altri testimoni). Le quattro parti e l’uso dell’antiqua tonda posata, la scrittura artificiosa dagli stampatori italiani, donano al codice un’aura di solennità che sembra voler compensare il disimpegno dei brani raccolti.

Gli unici due canzonieri oblunghi e calligrafati, oltre al Basevi, sono il citato codice di Modena, e il Trivulziano 55, di probabile redazione milanese⁶⁰. I due codici hanno un impianto simile, con cinque righi per pagina e il rigo centrale lasciato vuoto per il proseguimento del testo poetico: quando le parti sono tre (pochi casi, più frequenti nel Modena) la voce mancante è ovviamente quella dell’*altus*.

Il codice di Modena, ma redatto a Padova nel 1496, sarebbe l’unico esempio datato di manoscritto musicale oblungho precedente Petrucci. Petrucci aveva esigenze tecniche per ruotare il foglio, mentre in questo caso le ragioni di una trasformazione così radicale sono ignote⁶¹. In realtà la data riportata nel manoscritto («M· CCC· XIIIID») è frutto di un complicato calcolo di gusto umanistico, che mette insieme le olimpiadi greche con il calendario ebraico, e potrebbe anche essere stata mal calcolata⁶². Ma ammettendo che la data sia corretta va osservato che il manoscritto di Modena, calligrafato a più colori e ricco com’è di disegni, appare un’eccentricità, che potrebbe giustificare l’insolito formato. Non è tuttavia da escludere, vista la redazione veneta, che Petrucci si sia ispirato proprio a questo curioso volume per impostare il modello tipografico dei suoi libri. In ogni caso credo che tutti gli altri manoscritti oblunghi si possano considerare conseguenza della rivoluzione petrucciana e debbano essere datati dopo il 1501. Tale è

⁵⁹ J. RIFKIN, A ‘New’ Renaissance Manuscript, in *Abstracts of Papers Read at the Thirly-seventh Annual Meeting of the American Musicological Society: Chapel Hill and Durham*, s.e., 1971, pp. 1-3. L’ipotesi fiorentina è in JEPPESEN, *La frottola*, II, p. 65-67, mentre quella romana è in PRIZER, *Secular Music*, p. 15.

⁶⁰ In merito a Modena si veda sopra la nota 54; per il Trivulziano, R. GIAZOTTO, *Musurgia nova*, Milano, Ricordi, 1959, e JEPPESEN, *La frottola*, III.

⁶¹ Il formato oblungho della musica appare a noi ovvio perché, dopo Petrucci, divenne dominante nel Cinquecento, ma si tratta di un cambiamento importante (non esistono incunaboli oblunghi), un cambiamento che impone modifiche sostanziali del processo di creazione libraria, a cominciare dalla piegatura della carta.

⁶² Mi riferisco al computo fatto all’epoca; né si può escludere un errore di copiatura (per esempio *XIIIID* al posto di *XXIIIID*); per la data si veda sopra la bibliografia segnalata a nota 54.

il Trivulziano 55, che il suo primo editore collocava impropriamente nel tardo Quattrocento⁶³.

Se a questi aggiungiamo il Basevi, forse il più elegante fra questi codici, ci si accorge che tutte le raccolte di frottole che aspirano a essere volumi di pregio sono di redazione lombarda o confinante. Da un lato il fenomeno si lega alla predilezione del genere nelle corti del Nord-Italia, dall'altro mostra una inattesa combinazione fra un prodotto d'intrattenimento e il lusso cortigiano. La sinergia è insolita perché scopo di queste manifestazioni ricercate era dare prestigio al proprietario, ma una raccolta di canzonette strofiche sembrerebbe lontana da questo proposito.

7. NOBILTÀ DELLA FROTTOLA

La contraddizione appare in tutta la sua evidenza proprio nel Basevi, tantopiù se immaginiamo il codice fatto compilare da Gian Giacomo Trivulzio, che tanti libri aveva commissionato ma che sembra avere avuto scarsi interessi musicali. Sintomatico il caso di Franchino Gaffurio, maestro di cappella del Duomo che, terminato l'anno 1500 il suo *De harmonia instrumentalis*, mancando l'appoggio di Ludovico il Moro cui aveva dedicato i due trattati precedenti, cercò per diciotto anni un finanziatore per la sua ultima pubblicazione, trovandolo alla fine in Jean Grolier, tesoriere del ducato di Milano⁶⁴. Non sappiamo se Gaffurio si fosse rivolto a Trivulzio e se questi abbia rifiutato e per quale ragione, ma, per un libro che dava

⁶³ GIAZOTTO, *Musurgia nova*; ma la nuova edizione di JEPPESEN (*La frottola*, III) lo sposta agli inizi del Cinquecento. Se W. F. PRIZER (*Music at the Court of the Sforza: The Birth and Death of a Musical Center*, «Musica Disciplina», XLIII, 1989, pp. 141-193) lo inserisce nel contesto della produzione sforzesca, in realtà si riferisce alla composizione dei brani, non alla stesura del codice. Va però ricordato che Prizer s'affida alle improbabili attribuzioni di Giazotto, poi smentite da D. DELCORNO, *Da Poliziano a Serafino*, in *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 397-422: 435 e CATTIN, *Nomi di rimatori*, p. 249. In seguito Prizer farà ammenda eccedendo in precauzioni: preferirà non considerarlo più un prodotto milanese: «We have lost an important document that would cast light on the secular musical life of Milan» (PRIZER, *Secular Music*, p. 9). In realtà lo stesso Cattin conservava il Trivulziano fra i manoscritti prodotti nel Nord-Italia.

⁶⁴ L'autografo di Lodi (Bibl. com. XXVIII.A.9), terminato nel marzo del 1500, era destinato a Bonifacio Simonetta (nipote del celebre segretario del Moro e abate di S. Stefano Lodigiano). Un secondo manoscritto autografo (Lyon, Bibl. munic. PA.47) dell'agosto 1500 presenta una prima dedica provvisoria (non sappiamo a chi), poi sostituita da quella al presidente del senato di Milano Geoffroy Carles. Infine una terza copia oggi a Vienna (Nationalbibliothek s.n. 12745), realizzata nel 1507, rivela anch'essa una prima ipotesi di dedica e una successiva per Jean Grolier, colui che sarà l'effettivo dedicatario della stampa

prestigio al ducato, il bibliofilo Trivulzio sarebbe dovuto essere lo sponsor più ovvio, cosa che invece non fu.

In realtà è proprio la mancata formazione musicale che rende il Trivulzio committente privilegiato per un libro di frottole, non perché musica facile, ma perché espressione di una pratica che, nell'ottica umanistica, si sbarazzava degli artifici paludati di vecchia scuola (quelli appunto di Gaffurio), delle liturgie polifoniche che avevano caratterizzato i mecenati del passato (fra cui certamente Trivulzio annoverava anche gli odiati Sforza). Inoltre un libro di musica, tanto più se di pregio, non serve a fare musica, ma dichiara soprattutto una disposizione culturale, per cui la musica è intesa come strumento di nobilitazione spirituale. Non solo la frottola esprime una spontaneità popolare che Trivulzio aveva celebrato negli arazzi dei Mesi – esaltazione del lavoro contadino, nobile e sapiente al di là delle ricercatezze cortigiane –, ma soprattutto il genere cortese era in grado di mettere in luce l'affermazione della nuova aristocrazia cittadina, quella stessa che sarà descritta nel *Galateo* (1558) di monsignor Della Casa. Questi, con il favore rivolto al ‘cantare al liuto’, attribuirà alla monodia la più efficace espressione della nobiltà di un principe⁶⁵.

Non stupisce inoltre che il modello grafico del Basevi sia esemplato sulle novità tipografiche promosse da Petrucci (non solo il formato oblungo, ma anche la disposizione del testo): è noto che i manoscritti commissionati da Trivulzio erano molto spesso copiati da stampe appena pubblicate⁶⁶, che evidentemente Trivulzio faceva riprodurre ai suoi copisti perché, pur ammirando l'oggetto tecnologico, pretendeva farlo proprio e renderlo specchio unico della sua personalità.

Va inoltre osservato che sebbene più della metà dei brani presenti nel Basevi si ritrovino nei primi nove libri di *Frottole* che Petrucci pubblica fra il 1504 e il 1508, in nessun caso è possibile riconoscere la stampa veneta all'origine del manoscritto, né si giustificano le varianti come alterazioni consapevoli della lezione di Petrucci. Semmai si può immaginare che il copista del Basevi e il curatore di Petrucci possano aver avuto accesso, in qualche caso, a uno stesso antografo, benché il più delle volte sia possibile dimostrare tradizioni differenti. Del resto anche i molti *unica* del codice dimostrano che la compilazione del Basevi fu frutto di un progetto indi-

(novembre 1518); si veda MULAS, *Giovanni Giacomo Decio*, p. 42 e M. PANTAROTTO, *Franchino Gaffurio e i suoi libri*, in DAOLMI (ed.), *Ritratto di Gaffurio*, pp. 49-72: nn. 8, 9, 21.

⁶⁵ Non diversamente da quanto aveva fatto Castiglione con il *Cortegiano* (1528). Castiglione però parlava a un pubblico esclusivamente cortigiano, mentre Della Casa si rivolge anche all'aristocratico borghese.

⁶⁶ MULAS, *Il libro d'ore*, p. 31.

pendente dal prodotto tipografico veneziano. Eliminata poi la necessità di collocarne la redazione dopo il 1510, non si può nemmeno escludere che il Basevi anticipi il progetto frottolistico di Petrucci. Anzi, considerando che gli anni maggiormente propositivi per Trivulzio furono quelli precedenti l'ingresso di Luigi XII a Milano (1507), viene spontaneo retrodatare sensibilmente la commissione del codice e, in ragione del contenuto esclusivamente amoroso, supporre un messaggio preciso, purtroppo oggi incerto perché privo del dedicatario.

A questo proposito rilevo un dato trascurato. La selezione delle composizioni esprime con coerenza il ribaltamento dei valori dell'amor cortese: la donna celebrata dal Basevi è sempre motivo di disperazione. Non si cantano mai amori felici, l'amore è visto come un legame pericoloso (nn. 4, 14, 38, 48, 52, 62), qualcosa che finisce (45, 46, 59, 76, 62, 68), o si rivela un'esperienza frustrante a causa di donne fatue (3, 5, 18, 55), sbagliate (6, 10, 16, 20, 26, 31, 41, 42), indifferenti (28, 29, 32, 33, 35, 36, 40), false o ingrate (22, 23, 25, 39, 61). Le altre frottole descrivono il dolore e la morte che procura l'amore. Fra tutte solo tre lamentano una generica sorte infelice senza espressamente riferirsi a casi sentimentali (1, 12, 17).

In questo senso sembra poco probabile che il libro fosse pensato per feste nuziali, se non a scopo dissuasivo. Forse era destinato a un giovane o una giovane della corte come monito verso le difficoltà che sempre procura la passione amorosa, ma non si può escludere che la sua mancata destinazione sia dovuta proprio al pessimismo disincantato del contenuto. Una ipotesi più precisa al momento non si riesce a proporre, ma il tema amoroso esclude una datazione avanzata. Dopo la morte del primogenito Gian Niccolò (1512), il Maresciallo di Francia entrò, come detto, in una fase di profonda crisi. L'umanesimo paganeggiante venne sostituito da un cristianesimo devoto, e la ricerca di potere si trasformò in disincanto politico. È chiaro che il Basevi non può essere successivo alla svolta religiosa e penitente di Trivulzio.

8. SVILUPPI

Al di là del soggetto, il Basevi rimane emblematico quale celebrazione utopica di un prodotto musicale il cui pregio è nella performance, non nelle ragioni composite, cioè nella manifestazione piuttosto che nell'idea. In questo senso è espressione tipica dell'umanesimo lombardo: bada cioè al significato concreto e non al prestigio formale. La frottola è preferita alle musiche di scuola perché, attraverso l'interprete, esprime l'onestà della creazione. E solo in quanto musica di pregio può accedere alla scrittura ed

essere raccolta in raffinati canzonieri. Il tentativo – purtroppo senza sviluppo – di nobilitare la frottola è un’operazione profondamente rivoluzionaria che riassesta i parametri estetici e filosofici della musica e che solo un contesto insieme pratico e teso al rinnovamento, come la cultura umanistica lombarda, poteva promuovere.

L’apparente trasformazione di senso dovuta alla mutazione del *medium* (da performance a testo) è in realtà un problema che percepiamo soprattutto noi moderni. Il libro di pregio – e, ancora per un po’, anche la stampa – non è un intermediario della pratica musicale. Dagli anni Venti la frottola tornerà ad essere un prodotto dell’oralità, la stampa preferendo occuparsi di altri generi che sarebbero apparsi agli occhi dell’acquirente protoborghese più nobili, fra tutti il madrigale. La prova della sopravvivenza sottotraccia della frottola, ovvero non sulla carta ma nella pratica diffusa, sarà il processo di elaborazione del basso continuo che, disinteressato al troppo artificioso madrigale, riacerderà alla stampa solo a processo pressoché compiuto, verso la fine del Cinquecento⁶⁷.

Lo spazio editoriale creato e poi abbandonato dalla frottola – uno spazio che rimane comunque elitario – sarà occupato dal rifiorire della motettistica di tradizione fiamminga ora cantata in un italiano più ricercato (il toscano promosso da Bembo), che prenderà il nome di madrigale. La nuova ‘confezione’ musicale sarà capace di compiacere le aspirazioni estetiche di aristocratici e ricchi commercianti, velleità che il più delle volte si esauriranno con il possesso del libro⁶⁸. Ma nella partica l’esecuzione madrigalistica, proprio perché prodotto di una cultura amatoriale, avrebbe continuato a riproporre il modello solito di monodia accompagnata⁶⁹.

⁶⁷ K. MASON, *Per cantare e sonare: Accompanying Italian lute Song of the Late Sixteenth Century*, in V. A. COELHO (ed.), *Performance on Lute, Guitar, and Vihuela*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 72-107.

⁶⁸ La continuità tra frottola e madrigale – sostenuta fin da EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, e W. H. RUBSAMEN, *From Frottola to Madrigal*, in J. HAAR (ed.), *Chanson and Madrigal, 1480-1530*, Cambridge, Harvard University Press, 1964, pp. 51-87 – non è stata realmente messa in crisi dalla tesi di FENLON – HAAR, *The Italian Madrigal*. Al di là del tentativo di enfatizzare una nuova chiave di lettura, l’ipotesi avanzata mette opportunamente in luce il ruolo fiorentino nell’indirizzo letterario assunto dal madrigale. Quello che semmai merita oggi di essere riconsiderato è di nuovo il rapporto fra scrittura e prassi. Il madrigale rimane una vicenda elitaria (sovraesposta in ragione della stampa), il cui esito esecutivo, fuori dall’ambiente professionale, conserva tutte le contraddizioni che la frottola aveva prodotto accedendo alla forma scritta.

⁶⁹ L’editoria musicale percepisce la contraddizione: occasionalmente Petrucci aveva provato la strada del libro d’uso riproponendo le sue frottole con accompagnamento intavolato, e così faranno Scotto e Gardano, nella prima fase del madrigale, pubblicando per voce e liuto i madrigali di Verdelot (1536) e Arcadelt (1546).

In questo senso il madrigale sfrutta la rivoluzione della frottola e attecchisce su un terreno già dissodato ma, anche se la sua pratica amatoriale sarà motivo di continuità con la frottola, dal punto di vista compositivo rimetterà in gioco quell’artificio erudito che la frottola aveva rifiutato (e che per un fraintendimento sembra recuperare nella sua forma scritta), cioè la polifonia. Non è tanto la presenza del testo su tutte le voci a essere discriminante rispetto al madrigale: anche la frottola scritta, volendo sembrare un prodotto polifonico, avrebbe potuto estendere il testo su ogni parte⁷⁰. Se la frottola *sembra* un prodotto amatoriale, in realtà è proprio la sua stroficità – dove maggiormente si esprime l’improvvisazione – che la lega al contesto professionale, stroficità che solo i musici più abili sanno gestire. Al contrario il madrigale sposta la professionalità sul momento compositivo, eminentemente scritto, quasi disinteressandosi della sua reale destinazione performativa⁷¹.

Il Basevi si pone come testimone di una svolta – a prescindere dalla relazione effettiva con il *corpus* petrucciano – non tanto in ragione della sua esistenza, fors’anche circostanziale, ma come contraltare manoscritto dell’impegno editoriale che la stampa dedicherà alla frottola, genere che rimarrà dominante per tutti gli anni Venti (dopo Petrucci, il romano Andrea Antico pubblicherà altri libri di frottole). Rispetto però all’impiego della stampa, le cui ragioni per favorire un repertorio d’intrattenimento si possono imputare a esigenze commerciali, il Basevi mostra, nell’evidenza del manufatto artigianale, come la forza della musica, quella stessa che da sempre nobilitava il suo committente, si era definitivamente spostata – ma in Italia già da un secolo – dall’abilità compositiva alla seduzione dell’interprete, rivoluzione che il madrigale, almeno in apparenza, sembra voler negare.

⁷⁰ Nelle frottole semmai il testo non si ripete sotto ogni voce perché ricomparirebbe quattro volte uguale sulla stessa pagina. Al contrario, nel madrigale la ripetizione del testo è indispensabile perché la forma tipografica ha ormai adottato il libro-parté che, nel separare le melodie, usa il testo come guida vocale.

⁷¹ In altre parole l’adeguamento al nuovo genere madrigalistico, che ha senz’altro continuità con quello della frottola (PIRROTTA, *Before the Madrigal*), nell’eliminare la stroficità (performance) a favore di una polifonia imitativa (contrappunto), rivela uno spostamento del valore musicale dall’interprete al compositore, la vera differenza fra i due generi.