

Leonardo da Vinci

il musicista

a cura di
Pietro C. Marani

*L'invenzione del sangue.
La polifonia e il ducato sforzesco*

Davide Daolmi

La musica sotto gli Sforza fu una cosa seria. Molto seria. Per certi versi la ragione stessa del progetto ducale, quello in cui credere, vivere, sperare. Come oggi il calcio (l'assenza odierna di progetto non compromette più di tanto il confronto).

Dirò poi perché la musica. Certo stupisce che un fattore così determinante della società tardo-quincentesca, segnatamente milanese, sia relegato all'indagine di settore. Non è la musicologia che dovrebbe spiegare perché la fortuna delle corti rinascimentali si giustifica a partire proprio dalla musica. C'è bisogno di uno sguardo dall'alto. Ma l'abitudine a marginalizzare la creatività a favore delle ragioni economiche (e solo di conseguenza politiche) ci ha sottratto la chiave di lettura. Persino un episodio celeberrimo come l'arrivo di Leonardo in città avrebbe potuto fregiarsi di una circostanza musicale, e invece è stato dimenticato. L'occasione di presentarsi alla corte sforzesca fu per il maestro fiorentino l'invenzione di una nuova lira decorata in argento, col teschio d'un cavallo come cassa armonica¹. Leonardo, scarsamente coinvolto in cose musicali² – per l'esibizione si fece accompagnare dal giovane violista Atalante Migliorotti³ – aveva intuito che a Milano la musica spalancava rapidamente le porte del ducato. Quel primo incontro occasionale fu un successo, se in seguito potrà tornare in città, questa volta stabilmente, come ingegnere ducale⁴.

Per capire il ruolo della musica nel successo degli Sforza bisogna fare un passo indietro. Francesco I era diventato signore di Milano un po' per astuzia, un po' per prepotenza. Fu necessaria la Pace di Lodi (1454) per convincere il mondo che il ducato era suo. Machiavelli, nel *Principe* (1513), riconoscerà allo Sforza il ruolo di "nuovo" sovrano, solo perché i figli Galeazzo prima (1466-1476) e Ludovico poi (1480-1500) riusciranno a edificare la nobiltà del casato, trasformando Milano in uno dei centri culturali più ammirati d'Europa: in questi anni vi opereranno, come noto, artisti quali Bramante, Filarete, Solari, Boltraffio, umanisti come Filelfo, Calco, An-

tiquario, e poi tipografi (Zarotto), storici (Corio), matematici (Pacioli)... Ma l'azione più strategicamente significativa, a partire dal 1472, è la creazione di una cappella ducale che dal nulla sopravvanzerà di sei volte quella del duomo e che trasformerà Milano in uno dei due o tre centri musicali più importanti d'Europa⁵.

L'idea di un *ensemble* musicale quale fulcro culturale della corte non è inedito: mutua dalla cappella quanto mai splendida del duca di Borgogna (con cui Milano aveva stretti rapporti), superiore persino a quella del re di Francia⁶. Galeazzo conosceva inoltre la ricchezza della musica di Firenze e Napoli⁷, e se non stupisce la volontà di istituire una cappella anche a Milano, straordinari appaiono gli sforzi e i soldi allo scopo destinati. E il progetto – forse l'unico successo del breve governo di Galeazzo – produrrà una rincorsa capace di mutare l'assetto culturale dell'Italia tutta. In seguito, come sancirà Castiglione nel *Cortegiano* (1508), non sarà più possibile concepire un principe senza musica.

Ora: perché mai questi uomini d'armi – assai meno colti di quanto si voglia ammettere – ci tenevano tanto a circondarsi di cultura, e nello specifico di musica? La domanda non è ovvia, perché la risposta in genere pecca d'ipocrisia.

Considerare la promozione dell'arte come realizzazione simbolica dello *status* sociale del sovrano – abbandonata l'ingenuità romantica che vuole il mecenatismo scaturire dal riconoscimento del genio – non spiega la specificità del fenomeno quattrocentesco. Per quale ragione la posizione degli Sforza dovrebbe esprimersi per merito di una cappella costosissima, estranea alla tradizione locale, per la quale servono musicisti "oltramontani" specializzati nella polifonia, che li obbliga a una formazione iperselettiva e che, con tutta probabilità, produce musica che il duca non ama ascoltare?⁸

Perché è di questo che stiamo parlando, non del piacere aristocratico di aver bei tessuti, dipinti encomiastici, arredi di pregio, ovvero di arricchire le fe-

ste con strumenti, danze, canzoni, spettacoli e musica; stiamo parlando di strapagare musicisti che compongono polifonie il cui numero delle scansioni metriche gioca con la combinazione fra 3 e i suoi multipli, le cui sezioni contano i *tactus* in relazione alle consonanze armoniche, dove il nome dell'autore è nascosto nell'acronimo dei versi, e le entrate strumentali sono distribuite per incremento geometrico⁹. Ovvero stiamo parlando di musica complicata, di scarsa circolazione, di cui le cronache in genere tacciono o riferiscono con il disagio di raccontare qualcosa d'inconoscibile¹⁰.

Il principio dell'handicap

La risposta alla domanda – perché il principe vuol musica così improbabile – potrebbe offrircela l'*ambliörnite*, un passeraceo della Nuova Guinea più noto come “uccello giardiniere”. Il maschio della specie impiega gran parte delle sue energie per realizzare un nido ampio e curato, decorato con bacche, foglie, rami e sassi, selezionati secondo colore e forma, a creare cromatismi geometrici – qualcosa fra l'arte informale e il giardino zen. Richiamata dal canto dell'aspirante compagno la femmina arriva, perlustra il nido, se le piace s'accoppia e poi se ne va altrove a covare le uova. Gli etologi mettono in relazione questo bizzarro comportamento con la cura di un piumaggio appariscente (l'*ambliörnite* è imparentato con gli uccelli del paradiso) che, secondo il “principio dell'handicap”, direbbe alla femmina: se io, oltre a sopravvivere, posso permettermi piume policrome che devo tener curate e mi espongo ai predatori, ovvero posso dedicare tutto il mio tempo a creare un inutile nido-opera-d'arte, allora sono in piena forma e ti darò figli altrettanto vigorosi. Il nido-suite e la piuma sgargiante sono di fatto due handicap che, in ragione dello sforzo di gestirli, esprimono una *virtus* congenita che rende il partner seducente¹¹.

La polifonia che invade le corti europee a partire dal

XV secolo e che più di ogni altra cosa determina lo *status* morale di tali corti non è, come si crede, un fenomeno estetico, o addirittura stilistico, ma una manifestazione di potenza, scaturita in gran parte dall'esibizione di uno sperpero gratuito (sebbene innestato sull'alibi di azioni celebrative o liturgiche) tanto più efficace quanto estraneo alle necessità di sopravvivenza della corte. Contemporaneamente quella polifonia, scritta, “fiamminga”, e come tale esercizio di scuola (il contrappunto s'insegnava soprattutto nelle *maîtrises* del nord Europa), è prima di ogni altra cosa atto costruttivo e razionale, e solo secondariamente espressivo: non ha insomma nulla a che vedere con l'intrattenimento cortese.

La cappella quattrocentesca di Galeazzo è qualcosa di consapevolmente sovradimensionato¹². Se anche imita il modello ecclesiastico per gli incarichi liturgici, la sua funzione d'immagine – già svolta efficacemente dai rinomati “trombetti” di corte – rimane probabilmente modesta¹³; e certamente la cappella milanese non nasce in ragione dell'intrattenimento più o meno quotidiano: la sua elevata specializzazione sembra destinata quasi esclusivamente ad arricchire il rito in occasioni solenni¹⁴.

Facciamo un passo ulteriore. Il “principio dell'handicap” si ritrova anche nelle relazioni umane. L'uomo gestisce numerose *défaillances* in funzione seduttiva, ma il suo handicap più importante è – chi l'avrebbe detto? – il cervello. Il cervello “costa” tantissimo in termini di energie, non solo fisiche, ma anche comportamentali. Un cervello deve essere nutrito d'idee, impegnato a lungo per acquisirle ed elaborarle; e il frutto delle sue speculazioni porta via tempo e forze alle necessità della sopravvivenza (l'istruzione occupa, a tempo pieno, gran parte della vita di un uomo). Un'intelligenza coltivata è un lusso se destinata alla mera conservazione della vita e pertanto diventa motivo irresistibile di seduzione all'interno della specie (se l'oggi dimostra il contrario, fra veline e reality, è solo perché si ritiene più stimabile l'impegno dedicato all'apparire).

Nel momento in cui il sovrano gode di questa musica intellettuale – o finge goderne¹⁵ – egli esibisce una corrispondenza naturale fra sé e la sua musica, fra principe e polifonia, accogliendo l'assunto che la complessità intellettuale non possa che rispecchiarsi nella nobiltà d'animo¹⁶; esibisce cioè la distanza che c'è fra le orecchie del sovrano (ovvero della corte) da quelle dei comuni mortali. Quella musica ha una sola funzione: confermare agli occhi del mondo l'eccezionalità del signore, il suo essere "altro" rispetto al quotidiano, la certezza di una sua supremazia intellettuale e morale che ne giustifichi il ruolo guida¹⁷. Insomma il "bello" diventa poco più di un pretesto, di nuovo, per l'affermazione del potere. Per compiere quell'unico dovere per cui la cappella è istituita, ovvero fermare il tempo in virtuosismi contrappuntistici, Galeazzo prima e Ludovico poi giungono a "rubare" i migliori musicisti delle corti europee, in più occasioni rischiando la crisi diplomatica¹⁸. È emblematico il caso di Napoli, legata a Milano anche per rapporti di sangue¹⁹. L'acquisto del cantore Jean Cordier, sedotto da uno stipendio dieci volte superiore al già alto compenso concesso ai musicisti ducali, creerà tale indignazione nel re Ferdinando d'Aragona da obbligare il duca di Borgogna, Carlo il Temerario, a far da pacere fra i due sovrani e assecondare i desiderata di Cordier permettendogli d'insediarsi nella cappella milanese²⁰. Certo: le frizioni fra Milano e Napoli erano in gran parte alimentate dalle aspirazioni di entrambi al predominio sulla penisola, ma non è casuale che lo scontro più piccato si sia scatenato proprio attorno a un cantore. La fondazione della cappella sforzesca è insomma l'elemento-handicap del ducato che, se anche non punta alla seduzione erotica del partner, esprime quello sforzo della supremazia dello spirito sulla carne capace di trasformarsi in ammirato prestigio agli occhi dei sudditi e degli altri Stati.

A questo punto però bisogna rispondere a ulteriori due domande: *a*) perché, se lo scopo è questo, la polifonia è preferita ad altre azioni più "intellet-

tuali", ad esempio la speculazione filosofica, e *b*) perché nel secolo precedente il meccanismo non funzionava in questi termini?

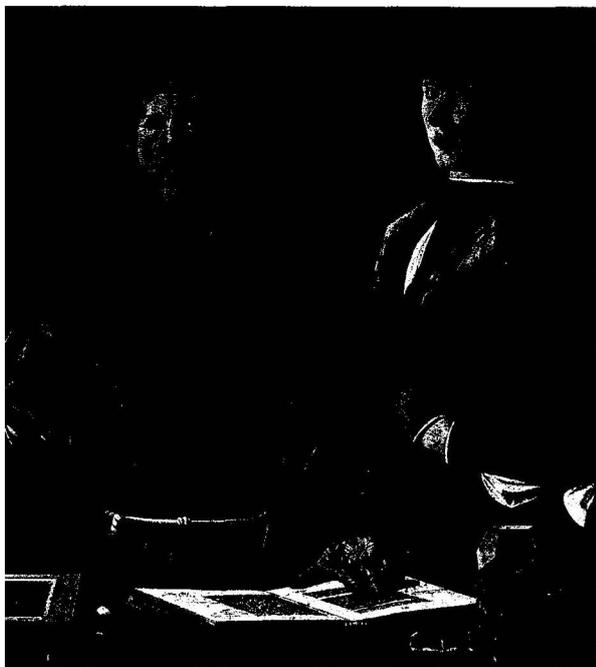
Miracolo a Milano

La mattina successiva al Natale 1476, prima della messa, il duca Galeazzo Maria Sforza viene ucciso. Gli storici non sono concordi sui mandanti. Il carattere impulsivo rende l'uomo invisibile a molti, la ricchezza del ducato un'ambita preda, ma la tesi dell'intrigo internazionale si oppone al ruolo d'equilibrio che Milano gestisce in Italia. Dal momento che l'erede legittimo ha sei anni, i fratelli del morto – Ludovico in testa – si oppongono al governo della vedova, spalleggiata dal segretario di Stato Cicco Simonetta. Ludovico è il quintogenito, sua sorella Ippolita ha già sposato Alfonso d'Aragona, Filippo non ha mire sul ducato e Sforza Maria, quarto nato, viene avvelenato in circostanze misteriose. Sgombro il terreno, Ludovico raggira la madre, fa condannare Simonetta per la morte di Sforza Maria e nel giro di quattro anni prende possesso della città (1480). L'erede, l'unico legittimo duca, farà appena in tempo a raggiungere la maggiore età per essere poi avvelenato al primo disaccordo con lo zio e lasciare il campo sgombro all'elezione del Moro quale nuovo duca.

Se Galeazzo aveva voluto una cappella per dar lustro a un nome dalle origini incerte – "Sforza" era detto il nonno, capitano di ventura – Ludovico ha bisogno di un miracolo per mostrarsi "redento" al mondo. Ma la musica, come noto, fa miracoli.

Anche Ludovico asseconda la tradizione di prelevare musicisti dalle corti circonvicine, come rivela il caso dei due cantori sottratti a Firenze, con sdegno della solitamente amica corte medicea²¹. E presto le cronache avranno occasione di ammirare di nuovo lo splendore della musica di Milano – "divina" in quanto emanazione di Ludovico – ben prima che il ducato gli sia ufficialmente riconosciuto²². Fran-

1. *Ritratto di fra' Luca Pacioli*,
 dipinto anonimo, dubitativamente
 attribuito a Jacopo de' Barbari
 (1440-1515), Napoli, Museo
 di Capodimonte.
 L'ignoto personaggio alle spalle
 ricorda il *Musico* di Leonardo
 (cfr. *infra* nota 44).



chino Gaffurio, dal 1484 maestro di cappella in duomo – uno dei più grandi musicisti di quei tempi – evocherà Ludovico nel mottetto *Salve decus genitoris* nelle forme con cui si sarebbe celebrato un santo²³.

Se il suono, quale stato della parola innervato nella prassi liturgica, era espressione indiscussa del sacro (un modo per spiegare la fascinazione emotiva ed estetica della musica), la polifonia come manifestazione di Dio era concetto meno scontato, anzi all'indomani delle formulazioni teoriche dell'*ars nova* trecentesca – la prima acquista consapevolezza del tecnicismo polifonico –, papa Giovanni XXII s'era scagliato contro i *discanti* e le nuove *menusure* che complicavano inutilmente la purezza del canto antico (1322-1325)²⁴. E ancora per gran parte del secolo XIV le pratiche polifoniche saranno soprattutto profane: le *subtilitas* polivocali sperimentate ad Avignone appariranno ai più segno del decadimento morale di una corte papale fuori sede²⁵.

Il razionalismo di san Tommaso prima, e la contrapposizione dei logici inglesi poi (Ockham in testa), contribuiranno a riconoscere nelle capacità intellettuali dell'uomo la manifestazione più vera di Dio. Fra la fine della cattività avignonese (1377) e il concilio di Costanza (1418) la presenza di due, e poi tre sedi papali produrrà una rincorsa alla legittimità morale proprio enfatizzando la ricercatezza liturgica: tanto più la musica che orna il *mio* rito esprime complessità intellettuale tanto più essa è divina. Sono gli anni dei mai più raggiunti virtuosismi speculativi dell'*ars subtilior*, ovviamente espressione delle corti legate all'una o all'altra sede papale²⁶. Da questo momento, e in modo sempre più invasivo, si comincerà ad attuare una reciprocità d'interscambio fra la creatività intellettuale e la manifestazione di Dio.

All'indomani del concilio di Costanza, in crisi l'onestà spirituale della Chiesa e venuto conseguentemente a mancare il tessuto connettivo di una fede europea (malgrado la formale unità pontificia ritrovata), i sovrani più abili, primo fra tutti il duca di Borgogna, s'inseriranno nel vuoto lasciato, incorporando nella propria persona gli emblemi di una religiosità d'immagine dai rituali spesso pletorici, ma capace di garantire rispettabilità e fiducia, in sostituzione di quella incrinata del papato.

Le cappelle principesche che si vengono a costituire da metà Quattrocento – di fatto la riproposizione ipertrofica di quelle cattedrali – hanno la funzione di far convergere sul principe quella sacralità fino a quel momento di esclusiva giurisdizione ecclesiastica²⁷. È per questo motivo che la cappella milanese, in prima istanza, non è destinata ai sollazzi musicali della corte, ma al contrario svolge eminentemente funzione liturgica; alle feste poteva bastare il *corpus* strumentale da sempre impiegato per la celebrazione cortigiana, i cosiddetti “trombetti”, e semmai, in ragione dell'estensione raggiunta dalla cappella di corte, si potevano concedere i migliori cantori per qualche intrattenimento più prestigioso.

Gaspar van Weerbeke, uno dei polifonisti più insigni della cappella ducale, adempiva quotidianamente al rito: è nota la sua richiesta di poter cambiare casa “per essere quella molto distante dal Castello dove ogni mattina conviene trovarsi per cantare la messa ducale”²⁸. Sull’altro versante, l’uso della polifonia come intrattenimento è estremamente contenuto. Nella descrizione di Bernardo Bellincioni della celebre *Festa del Paradiso* (1490), alla cui invenzione scenotecnica partecipò anche Leonardo, i soli momenti di polifonia (se realmente tali) s’individuano a conclusione della peraltro breve rappresentazione. Le prime quattro ore della festa sono interamente occupate da *entrée* e danze²⁹.

Il fare musica a corte gode certamente dell’onda lunga del prestigio polifonico, ma è solo la polifonia, *amplificatio* mentale del rito, a concedere la salvezza³⁰. Ludovico non è certo uomo di chiesa, ma da animale politico comprende che solo assecondando l’indirizzo speculativo della prassi musicale potrà allontanare ogni dubbio sulla legittimità del suo ruolo. E se il matrimonio combinato con Beatrice d’Este è soluzione troppo “locale” per le sue mire extraterritoriali, appare però fin da subito soluzione utilissima alla sua immagine, proprio in ragione degli spiccati interessi culturali della sedicenne novella sposa³¹. La corte di Ludovico e Beatrice, modello di fasto principesco per tutta l’Europa, traboccherà di feste e d’artisti come mai prima d’ora, un po’ perché vittima del capriccio di una bambina ma soprattutto quale calcolo politico di un potere spregiudicato.

Proprio il ruolo liturgico della cappella, intriso dalle artificiosità polifoniche, oltre a garantire la sacralità del sistema principesco, trasformerà il compiacimento edonistico cortigiano del fare musica – ricco di cetre, piffari, tromboni, viole, organi, tamburi, arpe, liuti, cembali, e poi ballerini, virtuosi, buffoni, cantastorie – nella rispettabilità di una manifestazione dello spirito. E da questo momento che il “fare musica” può essere integrato della nobiltà teolo-

gica finora concessa solo alla teorica musicale. La delegazione che nel 1488 si reca a Napoli per omaggiare Isabella, la futura sposa del “duchino” Gian Galeazzo³², chiede al Moro di avere con se la banda ducale perché “niuna cosa [...] alla gionta nostra ad Napoli ne serà honorevole, che havere con nuy li piffari del nostro illustrissimo signore”³³.

Il re è nudo

È chiaro che non è solo la musica a partecipare del rito alchemico di rendere imperituramente blu il sangue del signore; ogni manifestazione artistica che mostri abilità intellettuale (prima ancora che artigiana) serve allo scopo. Ma è altrettanto chiaro che la contiguità strettissima della musica con la liturgia, unita da un lato alla componente altamente speculativa della costruzione armonica, dall’altro a un’estetica del contrappunto indifferente alla fisicità del ritmo (e quindi coerente alla diffidenza della teologia post-tomistica per il corpo), rendono la creazione polifonica l’espressione più alta e inarrivabile della capacità cerebrale – e quindi divina – dell’uomo.

Non stupisce a questo punto l’azione di riscatto operata in ambito ecclesiastico. Gaffurio, il più grande teorico musicale dei tempi di Leonardo, è chiamato in duomo negli anni del Moro, ma non è certo Ludovico, come a volte si dice, ad appoggiare quella candidatura. Si tratta invece di un esplicito segnale della rincorsa ecclesiastica alle strategie culturali della corte sforzesca³⁴. Lo stesso Ascanio Sforza, fratello minore di Ludovico, una volta diventato cardinale e pianificata la scalata allo scranno di Pietro (che mai raggiungerà), fonda, a ornamento il proprio *status*, una cappella romana privata, strutturata non sul modello ecclesiastico tradizionale, ma a imitazione di quella del fratello – a cui contenderà, secondo una prassi ormai nota, quello che sarà considerato il più raffinato compositore del momento: Josquin des Prez³⁵. In merito a Gaffurio, la

documentazione storica è inequivoca. Nel gennaio 1484, benché da poco insediato a Bergamo, è chiamato a Milano da Romano Barni, vicario dell'arcivescovo Stefano Nardini (che morirà l'ottobre di quell'anno)³⁶. Poiché la vacanza dell'incarico in duomo non è, come d'uso, dovuta alla morte, ma alla partenza del predecessore Giovanni Molli³⁷, è evidente che questi viene sostituito in ragione di un progetto pianificato di rinnovamento, dovendo ormai apparire insostenibile il confronto umiliante con la cappella ducale³⁸. Anche se si volesse insinuare la volontà di fare una favore al ben introdotto Gaffurio³⁹, è evidente che la sostituzione del maestro di cappella, foss'anche come alibi, trovava però legittimità nella straordinaria preparazione teorica del nuovo maestro. Che questo fosse il vero motivo per cui s'offriva al giovane Gaffurio un posto così ambito lo si comprende anche dalla strategia senza precedenti messa in atto dal teorico lodigiano negli anni del suo mandato. A Milano Gaffurio porta a termine, fra le altre cose, le sue tre opere teoriche più significative, monumenti imprescindibili del pensiero musicale del Rinascimento ed espressione di un progetto enciclopedico lungimirante. I tre scritti – *Theorica musicae* (1492), *Practica musice* (1496) e *Harmonia instrumentorum* (1518) – rimandano alla tripartizione musicale boeziana: *divina*, *mundana* e *intrumentalis* e sarebbero apparsi a distanza regolare di quattro anni ciascuno, se la fine anticipata del Moro (1499) non avesse ritardato di quasi vent'anni la pubblicazione dell'ultimo libro⁴⁰. Ma la consapevolezza che la forza della musica è ora nella polifonia e nella competenza tecnica, Gaffurio la esprime nella compilazione di quattro enormi "libroni" di composizioni polifoniche che affiancano le sue opere a quelle dei migliori fiamminghi della cappella ducale (Compère, Martini, Agricola, Weerbeke, Josquin eccetera)⁴¹. S'è detto molto sul significato di questa straordinaria collezione che accoglie in gran parte compositori non legati al duomo. Le dimensioni dei volumi fanno supporre una

destinazione pratica (le note sono visibili a distanza dai cantori), non di mera conservazione, e tuttavia errori non emendati inducono a dubitare dell'ipotesi⁴². La scelta del repertorio sembra inoltre suggerire che i "libroni" siano stati preparati con il preciso intento di raccogliere musica che il duomo, prima di Gaffurio, non era solito frequentare⁴³. Possiamo cioè ipotizzare che l'inclusione sistematica della polifonia fiamminga nel repertorio liturgico ambrosiano, condizionata a monte dalle scelte sforzesche, si debba soprattutto al nuovo indirizzo culturale imposto dalla corte. Che il prestigio di Gaffurio non possa essere estraneo all'area d'influenza di Ludovico lo sancisce il ruolo d'insegnante presso il Ginnasio di Milano, altra espressione della propaganda culturale messa in atto dal Moro⁴⁴. L'anomalia dell'incarico – mai la musica aveva avuto un ruolo così importante in una scuola non ecclesiastica – rivela quanto potere "taumaturgico" avesse la teoretica musicale, ora disciplina distinta dalla matematica (il calcolo scientifico aveva nel Ginnasio un insegnante di tutto rispetto come Luca Pacioli le cui competenze musicali sarebbero state sufficienti a svolgere entrambi gli incarichi)⁴⁵.

Il fenomeno delle cappelle musicali – determinante fino alla Rivoluzione francese e oltre – caratterizzerà la distinzione di classe per tutto l'*ancien régime*, anzi, per certi versi, si rivelerà una delle strategie più efficaci per giustificare la distanza incolmabile fra ceti aristocratici e popolo. Questa musica complessa, più di altre manifestazioni del genio, giunge a confondere la tecnica con la nobiltà morale e in ragione di un inganno, come nei "vestiti nuovi dell'imperatore", ne ammanta i suoi promotori. Ma in questo caso nessun sarto imbrogliatore può esser perseguitato perché il sistema si è venuto a creare spontaneamente. E del resto, quando una concomitanza serve al potere, la verità, come mostrano i casi odierni, sembra non interessare più nessuno. Sappiamo bene che i bambini che urlano "Il re è nudo!" sono ascoltati solo nelle favole.

¹ Vasari è stato per lungo tempo l'unica fonte di questa notizia (nell'ed. 1550 sbaglia il nome del duca e in quella del 1568 colloca immotivatamente il viaggio al 1494); l'unica altra fonte dell'episodio, il cod. Magliab. XVII/17 (ed. in Milanese 1872, pp. 222-226), tace le caratteristiche insolite dello strumento. Ma una lira a testa di cavallo fu effettivamente disegnata da Leonardo (cod. Ashburnham). Fra i suoi disegni si trovano progetti di curiosi strumenti ricostruiti modernamente (la lira-cavallo è a Firenze, Galleria Michelangelo; realizzazioni digitali on line in "Leonardo3"; l'Ensemble Adelchis ha inciso nel 2005 un Cd evocando i suoni di questa lira).

² Quantomeno non più dei mille interessi a cui destinava la sua creatività; su Leonardo e la musica si veda Winternitz 1982 e D'Agostino 2001.

³ È il Magliab. XVII/17 che sembra individuare in Migliorotti, e non in Leonardo, il vero esecutore. Pacioli (1509, c. 28v) dirà Leonardo "pictore, prospectivo, architecto, musico" più probabilmente in ragione della sua abilità nel costruire strumenti musicali. Migliorotti, figlio di Manetto, nato forse nel 1466 (cfr. Milanese 1872, p. 222, che non dichiara la fonte di tale notizia), sarà coinvolto nel 1490, apparentemente come suonatore di lira, in una ripresa mantovana dell'*Orfeo* di Poliziano (cfr. Gaye 1840, I, p. 498; Arco 1857, II, pp. 26-27); nel '93 Isabella d'Este gli scrive da Mantova a Firenze per farsi mandare una "citarra [...] galante" che poi le sarà spedita da Niccolò da Correggio (Bertolotti 1890, p. 15; Luzio-Renier 1893, pp. 247-248); è del 1505 la sua lettera a Francesco Gonzaga che descrive un nuovo tipo di lira (Pfizer 1982, p. 108); ricordato in seguito come architetto, dal 1513 è soprastante alle fabbriche di papa Leone X; non si hanno più notizie dopo il 1535 (D'Ancona 1885, p. 11).

⁴ Va osservato che l'unica fonte di questo viaggio, di nuovo il Magliab. XVII/17, parla espressamente di due viaggi a Milano. Dopo l'episodio della lira, Leonardo "tornò dipoi in Firenze, dove stette più tempo, et dipoi [corsivo mio], o per indignazione che si fussi o per altra causa, in mentre che lavorava nella Sala del Consiglio de' Signori si parti e tornossene in Milano, dove al servizio del Duca stette più anni".

⁵ In merito alla musica sotto gli Sforza, dopo l'importante scandaglio documentario di Motta 1887 (a cui si affiancano Porro 1878a, Straeten 1888 e Rossi 1901), sono seguiti ampi affreschi storici (Cesari 1922, Barblan 1961, Prizer 1989, Merkeley 1999); recenti contributi specifici si sono concentrati sugli anni di Galeazzo Maria (Lubkin 1994, Macey 1996, Merkeley 1996, Lubkin 2007) e Ludovico il Moro (Degrada 1983, Matthews 1998a); sugli scambi beneficiari (Merkeley 1998); sulla pratica liturgica (Getz 1998, Merkeley 2002); sulla musica devozione mariana (Gasser 2001); sui rapporti fra gli Sforza con Weerbeke (Matthews 2002), con Josquin (Elders 1998, Matthews 1998b) e con Gaffurio (Blackburn 2001); sul trattato musicale per Ascanio Sforza (Rossi 2005 e 2008, Blackburn 2010); sull'iconografia dei codici musicali sforzeschi (Santarelli 2008).

⁶ Paravicini 1991 e in generale Cauchies-Chittolini 1990.

⁷ Kirkendale 1993 e Atlas 1985. La cappella estense verrà istituita contemporaneamente a quella sforzesca: oltre al segno dei tempi non è possibile escludere una rincorsa emulativa (cfr. Lockwood 1984).

⁸ In realtà è difficile dire quale fosse la competenza musicale di Galeazzo e Ludovico. Il primo, il più colto fra i duchi sforzeschi, lo sappiamo studiare melodie francesi (cfr. Cappelli 1894, p. 405), ed entusiasarsi per il canto del fiorentino "Antonio" (Motta 1887, pp. 297-298, e Barblan 1961, p. 810, ipotizzano un riferimento a Squarcialupi; più probabilmente si tratta di Antonio di Guido, cfr. Pirrotta 1966a, p. 141) ma, ormai duca, in un unico caso il suo carteggio fa cenno a un brano di musica, parlando della canzonetta *He Robinet* sul basso di *O rosa bella* (cfr. Motta 1887, p. 554, Pirrotta 1973, p. 153, Atlas 1985, p. 119, Maniates 1989, p. XIX, Merkeley 1999, p. 36). Sulla formazione musicale di Ludovico non si hanno notizie. In ogni caso la complessità del-

la produzione polifonica, estranea persino ai più colti fra gli umanisti di fine Quattrocento (cfr. Pirrotta 1966a), poco sembra appartenere alle competenze di un sovrano.

⁹ Ho elencato le caratteristiche costruttive di *Illibata Dei Virgo*, uno dei più studiati mottetti di Josquin des Prez; cfr. Macey 1994.

¹⁰ Il fenomeno si registra già dal secolo precedente, quando la polifonia era "affare" soprattutto profano: "ogni riferimento alla musica nelle fonti del tempo abitualmente è fatto non a madrigali e cacce polifonici, ma ai vari generi della musica non scritta"; Pirrotta 1966b, p. 7, che argomenta le ragioni di questo disagio.

¹¹ Il "principio dell'handicap" fu formulato per la prima volta nel 1975 dal biologo israeliano Amotz Zahavi nel n. 53 del "Journal of theoretical biology"; accolto favorevolmente dalla comunità scientifica, fu in seguito sviluppato e correlato alla teoria evuzionistica (Zahavi 1997).

¹² I due elenchi, rispettivamente del 1474 e 1475, riprodotti per la prima volta in Motta 1887, pp. 322-323, contano circa quaranta cantori. La cappella del duomo in quegli anni era di soli sei cantori (cfr. Mompellio 1961, p. 737).

¹³ Solo negli anni di Galeazzo la cappella prevedeva un nucleo "de camera" di diciotto elementi (su un totale di quaranta) probabilmente incaricati di seguire il duca nei suoi frequenti spostamenti fuori città; non c'è ragione di supporre che adottasse un repertorio diverso.

¹⁴ Welch 1995.

¹⁵ Come in fondo fa la femmina dell'uccello giardiniere, che non gode del nido sontuoso costruito dal maschio, ma solo verifica la sua compiuta realizzazione, per poi vivere altrove.

¹⁶ Si veda Lorenzetti 2003, prezioso per la raccolta documentaria, ma rinunciatario sul piano della sintesi antropologica.

¹⁷ Il principio vale anche al contrario: quella musica è nobile perché apprezzata da uditori esperti e selezionati. La predilezione per un simile esclusivissimo pubblico appare con molta evidenza nella retorica delle dediche. In questo senso il ruolo di cortigiano offre "vantaggi non monetizzabili" (Annibaldi 1993, p. 20) che nel compositore potevano trasformarsi in un'ammirazione slegata dalle sue reali doti artistiche: se scrivi per la corte necessariamente la tua musica è più raffinata. Il cortocircuito che deriva dalla bidirezionalità di causa-effetto – fra musica e orecchie, chi nobilita chi? – sembra importare pochissimo a una strategia propagandistica come quella di corte.

¹⁸ Galeazzo cerca musicisti in Italia (Torino, Napoli, Roma), ma anche in Francia, segnatamente in Borgogna e, senza risultato apparente, in Inghilterra. Per i dettagli documentari, già noti a partire da Motta 1887, si veda Merkeley 1999, cap. II. Il riguardo concesso ai cantori registra un episodio boccaccesco, quando Galeazzo arriva a difendere le ragioni dei musicisti della sua cappella che si erano divertiti a svuotare il pitale fuori dalla finestra sulla testa dei servi dell'ambasciatore di Napoli (Barblan 1961, pp. 847-848).

¹⁹ La sorella di Galeazzo, Ippolita, aveva sposato nel 1465 Alfonso d'Aragona, primogenito del re di Napoli. Delle doti musicali di Ippolita ("nello danzare ey molto appropriata [...] ave facto duy balli novj supra duy canzuni francese de sua fantasia") si racconta in una lettera del ballerino Guglielmo Ebreo da Pesaro, cristianizzato in Giovanni Ambrogio, in quei giorni a Napoli per insegnare il "ballare lombardo" alle sorelle di Alfonso, Eleonora e Beatrice (lettera alla madre di Galeazzo, Bianca Maria, 15 giugno 1666, cit. in Motta 1887, p. 61). Sul non secondario ruolo della danza a Milano in questi anni si veda Pontremoli 1987.

²⁰ Walsh 1978. Che Galeazzo fosse pienamente consapevole dell'atto di razzia lo si coglie dalla conclusione alla lettera al residente Francesco Maletta: "Sopra tutto haveray bona advertentia ad ciò che la maestate de quello serenissimo re, né altri, possono imaginare che nuy siamo stati cagione di levare essi cantarini da quella parte" (6.XI.1472, cit. in Motta 1887, p. 307).

²¹ Rossi 1901, p. 158, episodio curiosamente trascurato in Merkley 1999.

²² “[...] quivi i versi e la prosa latina risplendeano, quivi del rimirare erano le muse, quivi nello sculpire erano i maestri, quivi nel dipingere i primi da longique regioni erano concorsi, quivi di canti e soni da ogni generazione erano tante soavi e dolcissime armonie che dal Cielo pareano fossero mandate alla eccellente corte”; Corio 1503 (c. 428v dell’ed. 1554) che descrive la corte verso il 1492. L’imperatore concederà il diploma ducale solo nel 1494.

²³ “La musica propone la figura di Ludovico Sforza in un a dimensione propriamente sacrale, l’addita come vivente incarnazione del divino” (Degrada 1983, p. 409); il mottetto, conservato in duomo (*Librone 1*, cc. 82v-84r), fu pubblicato in Migliavacca 1959.

²⁴ Stichweh 1987.

²⁵ Un primo consapevole approccio a questo fenomeno, ahimè scarsamente accolto dagli studi più recenti, è ancora quello di Pirrotta 1948.

²⁶ L’errore di considerare l’*ars subtilior* come un trend culturale fra Tre e Quattrocento, invece che una condizione eccezionale legata all’affermazione politica di alcune specifiche corti, è stato opportunamente messo in evidenza da Strohm 1993.

²⁷ La tesi qui proposta è anche in Borghetti 2008 dove, con competenza, si ripercorre il dibattito musicologico sul ruolo della musica nell’identità delle corti quattrocentesche.

²⁸ Doc. in Motta 1887, p. 328.

²⁹ Solmi 1904, nel riprodurre il testo di Bellincioni, opportunamente riconosce l’intento propagandistico di Ludovico per affermare il suo ruolo di duca: “Strumento a quest’opera di lenta ed assidua usurpazione furono la poesia e l’arte” (p. 78).

³⁰ Che le polifonie si aggiungessero al normale rituale lo si comprende, fra l’altro, in una lettera che Beatrice, consorte di Ludovico, scrive da Venezia il 30 maggio 1493 (ivi recatasi con una delegazione di suoi cantori); in San Marco il sacerdote cantò messa “solemnemente cum li altri ministri soy, et li cantori nostri la ornarono”; la lettera, già in Molmenti 1880, è opportunamente ricordata da Barblan 1961, p. 843.

³¹ Più episodi rivelano lo spiccato interesse musicale di Beatrice: nel 1491, appena sposata, canta il *superior* di canzonette a tre voci (Luzio, Renier 1890, p. 118); in seguito chiede al liutaio Lorenzo Gusnasco strumenti musicali che potesse suonare lei stessa (Motta 1887, p. 295); nel viaggio a Venezia del 1493 (cit. a nota precedente) in più occasioni la musica è oggetto delle sue descrizioni. Per la sua morte sarà composta da Galeotto del Carretto l’egloga drammatica *Beatrice*, rappresentata nel 1499 con musiche di Bartolomeo Tromboncino (Einstein 1949, I, p. 43).

³² Il figlio di Galeazzo, all’epoca quasi diciottenne e sotto tutela del Moro, sposerà la figlia del futuro re di Napoli e di sua zia Ippolita Sforza (si veda *supra* nota 18).

³³ In Motta 1887, p. 49.

³⁴ Il fenomeno per cui in questi anni la “regalità” del sacro mutua dall’immaginario cortese (si pensi alle madonne in trono) era già stato ben argomentato in ambito figurativo da Baxandall 1972.

³⁵ Su Josquin, cantore della cappella di Ascanio, oltre ai contributi citati *supra* nota 5, si vedano Merkley, Matthews 1998 che apportano prove all’infondatezza dell’identificazione di Josquin quale cantore di Galeazzo (già in Sartori 1956 e Lowinsky 1969 e 1976), mentre aprono nuove ipotesi sui rapporti con Ludovico (di cui dubitava Fallows 1996).

³⁶ Su Gaffurio la bibliografia è inferiore al merito del personaggio, oltre a una monografia seppur pregevole ma ormai datata (Cremascoli 1951), bisogna accontentarsi delle storie della musica sotto gli Sforza (si veda *supra* nota 5).

³⁷ *Alias* Joannes de Mollis (Mollis è forse la località svizzera in cui nascerà l’altro celebre teorico Glareanus).

³⁸ Sulla cappella del duomo si vedano Sartori 1961 e De Florentiis 1986.

³⁹ L’origine lodigiana di Gaffurio gli aveva permesso di coltivare buoni rapporti con il potere lombardo: nel 1480 pubblicava a Napoli il suo primo trattato dedicandolo al milanese Giovanni Arcimboldi che succederà a Nardini nel ruolo di arcivescovo.

⁴⁰ Che Gaffurio fosse ben consapevole che i tre lavori, fra i molti mandati alle stampe, fossero parte di un unico ambizioso progetto è ribadito anche nella celebre incisione che lo raffigura in cattedra, circondata dal motto: “Franchinus Gaffurius, laudensis, tria de musicis volumina Theoricam ac Practicam et Harmoniam instrumentorum accuratissime conscripsit”. Il primo dei tre trattati era già stato pubblicato a Napoli nel 1480, ma Gaffurio lo aggiorna e lo ristampa a Milano (con dedica al Moro) quasi a enfatizzare la contiguità con il secondo, similmente dedicato. Il terzo, prima di essere offerto al re di Francia (nuovo duca di Milano) ha accolto l’ipotesi di altri sponsor e protezioni; sopravvivono infatti più redazioni manoscritte con dedicatari diversi.

⁴¹ Tre dei quattro libroni furono pubblicati in anastatica un quarto di secolo fa (Brown 1987); del quarto, andato in parte distrutto in un incendio nel 1906 (cfr. Sartori 1953), fu realizzato il facsimile e l’edizione di quanto restava (Ciceri-Migliavacca 1968).

⁴² Ad esempio l’*incipit* del “contra acutus” di *Salve mater Salvatoris* (*Librone 1*, c. 85r) reitera erroneamente le note 7-10 (Migliavacca 1959 corregge l’errore senza segnalarlo).

⁴³ S’inserisce in questa ipotesi la questione ancora aperta dei cosiddetti *mottetti missales* inseriti nei libroni, pratica apparentemente rintracciabile solo negli usi della cappella sforzesca, ma su cui abbiamo ancora poche notizie congetturali; cfr. Noblitt 1963, 1968; Snow 1969; Ward 1981; Merkley 1999, cap. IX.

⁴⁴ Pochissimo è noto sull’istituzione di questo Ginnasio, che forse ebbe sede nelle Scuole del Broletto, dal 1604 dette Scuole Palatine. L’attività di Gaffurio presso il Ginnasio è in realtà congetturale. In un primo tempo lo si voleva addirittura insegnate presso lo Studio di Pavia (Porro 1878b), poi Motta 1887, p. 550, ricondusse l’insegnamento a Milano (con una paga di lire 6:9:8 nel 1498). Tuttavia già da Muoni 1883, p. 211, avevamo appreso che Gaffurio insegnava musica in quanto maestro di cappella del duomo (scuola in Campo Santo dietro la cattedrale). Non è improbabile che Gaffurio svolgesse un doppio insegnamento dal momento che anche Corti 1521, IV, c. 62, riconduce la sua attività didattica alla benevolenza del Moro, svincolandola dal duomo, ma nessuna fonte menziona esplicitamente il Ginnasio.

⁴⁵ Credo utile osservare che nel celebre dipinto anonimo ora al Museo di Capodimonte il personaggio raffigurato alle spalle di Pacioli, altre volte identificato con Guidobaldo da Montefeltro o addirittura con Dürer, assomiglia molto al celebre *Musico* dell’Ambrosiana attribuito a Leonardo (con questi Pacioli ebbe, come noto, stretti contatti già a Milano). Il *Musico* subì l’occultamento del cartiglio musicale, riportato alla luce solo all’inizio del secolo scorso (Beltrami 1906, di cui non è accettabile l’identificazione con Gaffurio: di questi esiste un ritratto coevo affatto dissimile dal *Musico*). Osservo che anche i capelli sono stati successivamente allungati (e tali appaiono oggi) quasi a voler perfezionare la somiglianza con il personaggio alle spalle di Pacioli che, a ben guardare, sembra anch’esso aggiunto in un secondo momento. Sarebbe interessante indagare l’ipotesi che entrambi i quadri siano stati manomessi in omaggio alla mitomania di qualche sprejudicato cortigiano milanese. L’ipotesi recentemente rinnovata che questi possa essere Josquin (Testolin 2007) appare più un *wishful thinking* che il reale rinvenimento di testimonianze documentarie.

Bibliografia sulla cappella musicale sforzesca

a cura di Davide Daolmi

- 1503
Bernardini Corii viri clarissimi mediolanensis Patria historia [...], Mediolani, apud Alexandrum Minutianum, 1503; rist. come *L'istoria di Milano volgarmente scritta dall'eccelesimmo oratore M. Bernardino Corio* [...], In Vinegia, per Giovan Maria Bonelli, 1554; In Vinetia, presso Giorgio de' Cavalli, 1565; In Padoa, nella stamperia di Paolo Frambotto, 1646; ed. mod., Bernardino Corio, *Storia di Milano*, riveduta e annotata da Egidio De Magri, 3 voll., Franc. Colombo, Milano 1855-1857; anast. Cisalpino-Goliardica, Milano 1975; nuova ed. mod. in 2 voll. a cura di Anna Morisi Guerra, Utet, Torino 1978.
- 1509
Luca Pacioli, *Divina proportione* [...], Venetiis, Paganinum de Paganinis de Briscia, 1509; rist. anast. Dominioni, Como 1967; Istituto Statale d'Arte, Urbino 1969; Scriptorium, Sassari 1998; Aragno, Torino 1999; con introduzione di Carlo Antinori, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2000 - Cd-rom, Hochfeiler, Roma 1998 - facs. del ms. in I-Ma: Milano, Biblioteca Ambrosiana, 1956; rist. anast. Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1982; Capriolo, Milano 1998.
- 1521
Lancini Curtii, *Epigrammaton libri decem*, Mediolani, apud Rochum & Ambrosium de Valle, Philippus Foyot faciebat, 1521.
- 1550
Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* [...], Firenze: Lorenzo Torrentino, 1550; II ed. Fiorenza: Giunti, 1568.
- 1840
Giovanni Gaye, *Carteggio inedito dei secoli XIV, XV, XVI. Con facsimile* [...], 3 voll., G. Molini, Firenze 1839-1840; rist. anast. Bottega d'Erasmus, Torino 1961, 1968.
- 1857
Carlo d'Arco, *Delle arti e degli artefici di Mantova: notizie raccolte ed illustrate con disegni e con documenti* [...], 2 voll., Tip. Agazzi, Mantova 1857, rist. anast. Forni, Sala Bolognese 1975.
- 1872
Gaetano Milanese, *Documenti inediti riguardanti Leonardo da Vinci*, in "Archivio storico italiano", ser. III, XVI, 1872, pp. 219-230.
- 1878
Giulio Porro, *Lettere di Galeazzo Maria Sforza duca di Milano*, in "Archivio storico lombardo", V, 1878, pp. 107-127, 254-274, 637-668 (cit. 1878a).
- Giulio Porro, *Pianta delle spese per l'Università di Pavia nel 1498*, in "Archivio storico lombardo", v/3, 1878, pp. 507-516 (cit. 1878b).
- 1880
Pompeo Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata*, Roux e Favale, Torino 1880.
- 1885
Alessandro D'Ancona, *Il teatro mantovano nel sec. XVI*, in "Giornale storico della letteratura italiana", V, 1885, pp. 1-79.
- 1887
Emilio Motta, *Musici alla Corte degli Sforza. Ricerche e documenti milanesi*, in "Archivio storico lombardo", IV, 1887, pp. 29-64, 278-340, 514-561.
- 1888
Edmond Vander Straeten, *La musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle. Documents inédits et annotés. Compositeurs, virtuoses, théoriciens, luthiers, operas, motets*, 8 voll., C. Muquardt [I], G.-A. Van Trigtr [II-VII], Schott frères [VIII], Bruxelles 1867-1888; rist. anast. "with a new introduction by Edward E. Lowinsky", Dover, New York 1969.
- 1890
Antonino Bertolotti, *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII: notizie e documenti raccolti negli archivi mantovani*, Ricordi, Milano 1890; rist. anast. Forni, Bologna 1969.
- Alessandro Luzio, Rodolfo Renier, *Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Lodovico e Beatrice Sforza*, in "Archivio storico lombardo", ser. II, VII, 1890, pp. 74-119, 346-399, 619-674.
- 1893
Alessandro Luzio, Rodolfo Renier, *Niccolò da Correggio*, in "Giornale storico della letteratura italiana", XXI, 1893, pp. 203-264.
- 1894
Adriano Cappelli, *Guiniforte Barzizza maestro di Galeazzo Maria Sforza*, in "Archivio storico lombardo", ser. III, I/2, giugno 1894, pp. 339-442.
- 1901
Vittorio Rossi, *Per la storia dei cantori sforzeschi*, in "Archivio storico lombardo", ser. III, XVI/31, settembre 1901, pp. 150-160.
- 1904
Edmondo Solmi, *La festa del Paradiso di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincione (13 gennaio 1490)*, in "Archivio storico lombardo", ser. IV, IV/1, marzo 1904, pp. 75-89.
- 1906
Luca Beltrami, *Il "Musicista" di Leonardo da Vinci*, in "Raccolta vinciana", II, 1906, pp. 74-80.
- 1922
Gaetano Cesari, *Musica e musicisti alla corte Sforzesca*, in "Rivista musicale italiana", XXIX, 1922, pp. 1-53; rist. in Francesco Malaguzzi Valeri (a cura di), *La corte di Lodovico il Moro*, 4 voll., Hoepli, Milano 1913-1923, IV (1923), pp. 183-254.
- 1948
Nino Pirrotta, *'Dulcedo' e 'subtilitas' nella pratica polifonica franco italiana al principio del Quattrocento*, in "Revue Belge de musicologie", II, 1948, pp. 125-132; rist. in Idem, *Musica tra medioevo e rinascimento*, Einaudi, Torino 1984, pp. 130-141.
- 1949
Alfred Einstein, *The Italian madrigal*, 3 voll., Princeton university press, Princeton 1949; 1971.
- 1951
Franchino Gaffurio, studi di Alessandro Caretta, Luigi Cremascoli, Luigi Salamina, Ed. dell'Archivio storico lodigiano, Lodi 1951.
- 1953
Claudio Sartori, *Il quarto codice di Gaffurio non è del tutto scomparso*, in "Collectanea Historiae musicae", I, 1953, pp. 26-44.
- 1956
Claudio Sartori, *Josquin des Prés cantore del Duomo di Milano (1459-72)*, in "Annales musicologiques", IV, 1956, pp. 55-83.
- 1959
Franchino Gaffurio, *Mottetti*, a cura di Luciano Migliavacca, Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano 1959.
- 1961
Claudio Sartori, *La Cappella del Duomo dalle origini a Franchino Gaffurio*, in *Storia di Milano*, 17 voll., Fondazione Treccani, Milano 1953-1966, IX, 1961, pp. 723-748.
- 1963
Thomas Noblitt, *The 'motetti missales' of the late fifteenth-century*, PhD, University of Texas, 1963.
- 1966
Nino Pirrotta, *Music and cultural tendencies in 15th-century Italy*, in "Journal of the American Musicological Society", XIX/2, estate, 1966, pp. 127-161; trad. it. *Musica e orientamenti culturali nell'Italia del Quattrocento*, in Idem, *Musica tra medioevo e rinascimento*, Einaudi, Torino 1984, pp. 211-249 (cit. 1966a).
- Nino Pirrotta, *Ars nova e stil novo*, in "Rivista italiana di musicologia", I, 1966, pp. 3-19; rist. in Idem, *Musica tra medioevo e rinascimento*, Einaudi, Torino 1984, pp. 37-51 (cit. 1966b).
- 1968
Angelo Ciceri, Luciano Magliavacca (a cura di), *Liber capelle ecclesie maioris. Quarto codice di Gaffurio*, Veneranda fabbrica del Duomo, Milano 1968.
- Thomas Noblitt, *The Ambrosian motetti missales repertory*, in "Musica disciplina", XXII, 1968, pp. 77-103.
- 1969
Edward E. Lowinsky, *Josquin des Prez and Ascanio Sforza*, in Maria Luisa Gatti Perer (a cura di), *Il Duomo di Milano*, atti in 2 voll. del congresso internazionale (Milano, Museo della scienza e della tecnica, 8-12 settembre 1968), La rete, Milano 1969, II, pp. 17-22.
- Robert J. Snow, *The mass-motet cycle: a mid-fifteenth century experiment*, in G. Reese, R.J. Snow (a cura di), *Essays in musicology in honor of Dragan Plamenac*, University of Pittsburgh press, Pittsburgh 1969; rist. anast. Da Capo press, New York 1977, pp. 301-320.
- 1972
Michael Baxandall, *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*, Clarendon Press, Oxford 1972; 1988; trad. it. Maria Pia e Pierrgiorgio Dragone (a cura di), *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Einaudi, Torino 1978.
- 1973
Nino Pirrotta, *Su alcuni testi italiani di composizioni polifoniche quattrocentesche*, in "Quadrivium", XIV, 1973, pp. 133-157.
- 1976
Edward E. Lowinsky, *Ascanio Sforza's life: A key to Josquin's biography and an aid to the chronology of his works*, in E. Lowinsky, Bonnie J. Blackburn (a cura di), *Josquin des Prez*, atti del Josquin Festival-Conference (New York, Juilliard, 21-25 giugno 1971), Oxford University Press, London 1976, pp. 31-75; rist. in B. Blackburn (a cura di), *Musica in the culture of the Renaissance and other essays*, University of Chicago Press, Chicago 1989, pp. 541-564.

- 1978
Richard Walsh, *Music and Quattrocento diplomacy: the singer Jean Cordier between Milan, Naples and Burgundy in 1475*, in "Archiv für Kulturgeschichte", LX, 1978, pp. 439-442.
- 1982
William F. Prizer, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia, 'Master Instrument-Maker'*, in "Early music history", II, 1982, pp. 87-127.
Emanuel Winternitz, *Leonardo da Vinci as a musician*, Yale University Press, New Haven 1982.
- 1983
Francesco Degradà, *Musica e musicisti nell'età di Lodovico il Moro*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, atti del convegno (Milano, Biblioteca Trivulziana, 28 febbraio - 4 marzo 1983), in 2 voll., Archivio storico civico, Milano 1983, II, pp. 409-415.
- 1984
Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara, 1400-1505. The creation of a musical center in the fifteenth century*, Harvard University Press, Cambridge (Ma) 1984; trad. it. *La musica a Ferrara nel Rinascimento. La creazione di un centro musicale nel XV secolo*, il Mulino, Bologna 1987.
- 1985
Allan W. Atlas, *Music at the Aragonese court of Naples*, Cambridge University Press, Cambridge 1985.
- 1986
Graziella De Florentiis (a cura di), *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, Gian Nicola Vessia, Ned, Milano 1986.
Lynn H. Ward, *The 'Motetti Missales' repertory reconsidered*, in "Journal of the American musicological society", XXXIX, 1986, pp. 491-523.
- 1987
Milan. *Archivio della veneranda Fabbrica del Duomo. Sezione musicale. Librone 1 (olim 2269). 2 (olim 2268). 3 (olim 2267)*, 3 voll., introduzione di Howard Mayer Brown, Garland, New York 1987.
Alessandro Pantremoli, Patrizia La Rocca, *Il ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*, Vita e pensiero, Milano 1987.
Klaus Stichweh, *L'Arts Nova et le pouvoir spirituel: la bulle 'Docta sanctorum' de Jean XXII dans le contexte de ses conceptions pontificales*, in H. Dufourt, J.-M. Fauquet (a cura di), *La musique et le pouvoir*, Aux Amateurs de Livres, Paris 1987, pp. 17-32.
- 1989
Maria Rika Maniates (a cura di), *The combinative chanson: an anthology*, A-R Editions, Madison (Wi) 1989.
William F. Prizer, *Music at the court of Sforza: The birth and death of a musical center*, in "Musica disciplina", XLIII, 1989, pp. 141-193.
- 1990
J.-M. Cauchies, G. Chittolini (a cura di), *Milano e Borgogna. Due stati principeschi tra Medioevo e Rinascimento*, Bulzoni, Roma 1990.
- 1991
Werner Paravicini, *The Court of the Dukes of Burgundy. A Model for Europe?*, in R. G. Asch, A. M. Birke (a cura di), *Princes, Patronage and the Nobility. The Court at the Beginning of the Modern Age*, Oxford University Press, Oxford 1991, pp. 69-102.
- 1993
Claudio Annibaldi, *Introduzione*, in Idem (a cura di), *La musica e il mondo. Mecenasismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, il Mulino, Bologna 1993, pp. 9-43.
Warren Kirkendale, *The court musicians in Florence during the principate of the Medici, with a reconstruction of the artistic establishment*, Olschki, Firenze 1993.
Reinhard Strohm, *The rise of European music. 1380-1500*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.
Evelyn S. Welch, *Sight, sound, and ceremony in the chapel of Galeazzo Maria Sforza*, in "Early music history", XIII, 1993, pp. 84-92.
- 1994
Gregory Peter Lubkin, *A Renaissance court: Milan under Galeazzo Maria Sforza*, University of California Press, Berkeley 1994.
Patrick Macey, *Some thoughts on Josquin's 'Illibata dei virgo nutrix' and Galeazzo Maria Sforza*, in Albert Clement, Eric Jas (a cura di), *From Ciconia to Sweelinck. Donum natalicium Willem Elders*, Rodopi, Amsterdam 1994, pp. 111-124.
- 1996
David Fallows, *Josquin and Milan*, in "Journal of the plain-song and Medieval music society", V, 1996, pp. 69-80.
Patrick Macey, *Galeazzo Maria Sforza and musical patronage in Milan: Compère, Weerbeke and Josquin*, in "Early music history", XV, 1996, pp. 147-212.
Paul A. Merkley, *Patronage and clientage in Galeazzo's court*, in "Musica e storia", IV, 1996, pp. 121-154.
- 1997
Amotz Zahavi, Avishag Kadman-Zahavi, *The handicap principle: a missing piece of Darwin's puzzle*, Oxford University Press, New York, Oxford 1997; trad. it. *Il principio dell'handicap: la logica della comunicazione animale*, Einaudi, Torino 1997.
- 1998
Willem Elders, *New light on the dating of Josquin's Hercules Mass*, in "Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis", XLVIII/2, 1998, pp. 112-149.
Christine S. Getz, *The Sforza restoration and the founding of the ducal chapels at Santa Maria della Scala in Milan and Sant'Ambrogio in Vigevano*, in "Early music history", XVII, 1998, pp. 109-159.
Lora L. Matthews, *Reconstruction of the personnel of the ducal choir in Milan, 1480-1499*, in "Musica e storia", VI/2, 1998, pp. 297-312 (cit. 1998a).
Lora L. Matthews, *Josquin Desprez and Ascanio Sforza: A singer in the cardinal's retinue*, in Bryan Gillingham e Paul Merkley (a cura di), *Chant and its peripheries. Essays in honour of Terence Bailey*, Institute of medieval music, Ottawa 1998, pp. 359-369 (cit. 1998b).
Paul Merkley, *Trading Lombardy for Picardy: Milanese ducal musicians and the cathedral of Saint-Géry*, in "Musica e storia", VI/2, 1998, pp. 313-326.
Paul A. Merkley, Lora L. Matthews, *Leobodus de Picardia and Jossequin Lebloite dit Desprez: The names of the singer(s)*, in "The journal of musicology", XVI/2, 1998, pp. 200-226.
- 1999
Paul A. Merkley, Lora L.M. Merkley, *Music and patronage in the Sforza court*, Brepols, Turnhout 1999.
- 2001
Bonnie J. Blackburn, *Leonardo and Gaffurio on harmony and the pulse of music*, in *Essays on music and culture in honor of Herbert Kellman*, a cura di Barbara Hagg, Minerve, Paris 2001, pp. 128-149.
Gianluca D'Agostino, *Nuove annotazioni su Leonardo e la musica*, in "Studi musicali", XXX/2, 2001, pp. 281-320.
Nolan Ira Gasser, *The Marian motet cycles of the Gaffurius Codices: A musical and liturgico-devotional study*, PhD, Stanford University, Palo Alto (Ca) 2001.
- 2002
Lora L. Matthews, *Weerbeke in Milan: Aspects of clientage at court*, in Giacomo Fornari (a cura di), *Album amicorum Albert Dunning: In occasione del suo LXV compleanno*, Brepols, Turnout 2002, pp. 189-230.
Paul Merkley, *The role of chant in Milanese patronage ca. 1470-1500*, in Giacomo Fornari (a cura di), *Album amicorum Albert Dunning: In occasione del suo LXV compleanno*, Brepols, Turnout 2002, pp. 231-250.
- 2003
Stefano Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Olschki, Firenze 2003.
- 2005
Francesco Rocco Rossi, *Un manuale di musica per Ascanio Sforza: Il Liber Musices di Florentius (Ms. 2146 della Biblioteca Trivulziana di Milano)*, PhD, Università di Pavia, Cremona 2005.
- 2007
Gregory Lubkin, *Galeazzo Maria Sforza and the cappelle musicale of the Milanese ducal court: A historian's perspective*, in Franco Piperno, Gabriella Biagi Ravenni, Andrea Chegai (a cura di), *Cappelle musicali fra Corte, Stato e Chiesa nell'Italia del Rinascimento*, atti del convegno internazionale (Camaione, 21-23 ottobre 2005), Olschki, Firenze 2007, pp. 181-192.
Walter Testolin, *Leonardo ritrae Josquin: nuove conferme sull'identità del "musico" dell'Ambrosiana*, in "Rivista italiana di musicologia", XLII/2, 2007, pp. 309-321.
- 2008
Vincenzo Borghetti, *Music and the representation of princely power in the fifteenth and sixteenth century*, in "Acta musicologica", LXXX/2, 2008, pp. 179-214.
Francesco Rocco Rossi, *"Auctores in opusculo introducti": l'enigmatico Florentius musicus e gli sconosciuti referenti del "Liber Musices" (I-Mt 2146)*, in "Acta musicologica", LXXX/2, 2008, pp. 165-178.
Cristina Santarelli, *Riflessi della Milano musicale sforzesca nel codice Vario 124 della Biblioteca Reale di Torino*, in "Music in art: International journal for music iconography", XXXIII/1-2, primavera-autunno 2008, pp. 30-37.
- 2010
Florentius de Faxolis, *Book of music*, a cura di Bonnie J. Blackburn, Harvard University Press, Cambridge (Ma) 2010 (I Tatti Renaissance library, 43).